

TESIS DOCTORAL

CURRO GONZÁLEZ: arte y creación.

Realizada por: Lda. Dña. **CLARA ZAMORA MECA**

Dirigida por: Dr. D. FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Universidad de Sevilla

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte

Mayo 2012

A Jaime Orovitg Cardona

Índice

ÍNDICE

1. <u>Introducción y aspectos preliminares</u>	
1.1. Agradecimientos.....	8
1.2. Justificación del tema y objetivos.....	9
1.3. Metodología.....	11
2. <u>Contextualización: encuadre histórico y panorama artístico contemporáneo</u>	
2.1. <u>La década de 1980: La Postmodernidad</u>	
2.1.1 Definición y características generales.....	14
2.1.2 La “furia pictórica internacional”.....	22
2.1.3 El caso español.....	28
2.1.4 Sevilla: incorporación definitiva a la modernidad.....	34
2.1.5 Epílogo.....	39
2.2. <u>La década de 1990: Expansión y diversificación del territorio artístico</u>	
2.2.1 Los nuevos valores de fin de siglo.....	41
2.2.2 La era digital: Nuevas tecnologías aplicadas la arte.....	43
2.2.3 Panorama artístico español.....	47
2.2.4 Sevilla: diversificación y creciente interés cultural.....	50
2.3. <u>El cambio de siglo: Generación 2000</u>	
2.3.1 Breve apunte sobre sociedad y economía.....	54
2.3.2 Arte digital: la animación y el Net.art.....	59
2.3.3 Aproximación a las corrientes artísticas locales.....	61

3. <u>Perfil biográfico</u>	
3.1 Infancia y años adolescentes.....	65
3.2 Su paso por la facultad de Bellas Artes: Las posibilidades artísticas de la Sevilla del momento.....	73
3.3 Primeros viajes formativos.....	81
3.4 Estabilidad familiar y madurez artística.....	84
4. <u>La obra: exposición cronológica</u>	
4.1. <u>Los años 80</u>	
4.1.1 Influencias iniciales y primeras exposiciones.....	90
4.1.2 La importancia del dibujo en estos años.....	100
4.1.3 Aparición de la figura humana e incorporación de la narrativa.....	108
4.1.4 Primeras series.....	113
4.2. <u>Los años 90: comienza su madurez como artista</u>	
4.2.1. Introducción.....	123
4.2.2. Utilización de la fotografía y el ordenador como parte del proceso creativo.....	128
4.2.3. Análisis cronológico de las principales obras.....	133
4.3. <u>2000-2010</u>	
4.3.1. Análisis cronológico de las principales obras.....	166
4.3.2. Animaciones de plastilina.....	221

5. <u>Las claves de la obra de Curro González</u>	
5.1. La memoria.....	228
5.2. La percepción.....	238
5.3. La ironía, el sarcasmo, el humor.....	245
5.4. El autorretrato y la caricatura.....	251
5.5. La cultura de masas en la sociedad de consumo.....	260
5.6. La <i>Vanitas</i>	268
6. <u>Conclusiones de la investigación</u>	274
7. <u>Bibliografía</u>	282
<u>Anexo: Catálogo razonado de la obra</u>	293

1. Introducción y aspectos preliminares

1.1. Agradecimientos

La autora de este estudio quiere empezarlo expresando su sincero agradecimiento a todas las personas que, de alguna manera, han hecho posible su realización.

Es obligado dar las gracias en primer lugar al director de esta tesis Prof. Dr. Fernando Martín Martín, por aceptar la tarea de responsabilizarse de esta investigación. Ha supuesto una ardua y discursiva tarea. Era consciente del trabajo intelectual que suponía la realización de una tesis doctoral y sus palabras siempre fueron de ánimo y aliento. También tengo que agradecer su ayuda en la decisión del tema escogido, que dentro del ámbito de la libertad, me sugirió muy acertadamente.

En segundo lugar, quiero agradecer al propio artista objeto del estudio, Curro González, por las continuas facilidades que me brindó desde el principio y durante toda la fase de elaboración de esta investigación, permitiéndome el acceso directo a toda la información que sobre él había documentada, así como el acceso a la obra.

Quiero dejar también testimonio de mi gratitud al padre del artista, Manuel González, así como a otros compañeros y amigos del propio artista, como Alberto Marina, Margarita Ruiz-Acal o Rafael Agredano, a prestigiosos profesionales que desinteresadamente me brindaron su tiempo y experiencia, como José Lebrero Stals y Kevin Power. Asimismo, agradezco a Eduardo Camacho, bibliotecario del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo su generosa colaboración con mi investigación.

No quiero concluir sin dejar constancia de lo importante que ha sido para mí el ejemplo que ha supuesto a lo largo de mi vida el Catedrático de esta Universidad hispalense Manuel Zamora Carranza con su tenacidad, su firmeza, su rigor y su inmensa capacidad de trabajo, así como al Prof. de la Universidad Pablo de Olavide, Jaime Orovitg Cardona, con quien -con una paciencia infinita- he podido comentar cada punto de este trabajo.

1.2. Justificación del tema y objetivos

Esta tesis doctoral se ha escrito con la intención de contribuir al esclarecimiento y a la sistematización de la producción artística del artista sevillano Curro González, cuyas aportaciones a la vida artística española y, sobre todo, hispalense han sido tan diversas como importantes.

La ingente creación artística de Curro González y su evolución necesitaban un estudio riguroso que la situara en el lugar que le corresponde dentro de la dialéctica artística de su época. La producción plástica de este artista, así como sus piezas escultóricas y animaciones, son un ejemplo manifiesto de cómo la personalidad de un creador, en este caso llena de sensibilidad, de equilibrio y de coherencia, aparece reflejada en su trabajo.

A pesar de desenvolverse en una época sin referentes definidos, con cambios continuos de paradigmas y repleta de modas tan superficiales como efímeras, Curro González ha sabido mantener una línea de actuación fiel a sus principios y a sus bases estéticas, evolucionando continuamente y dejando una obra cada vez más seria y contundente. Ello le ha permitido soslayar todo lo circunstancial y transitorio, para decantarse definitivamente por una producción dedicada a la investigación de los más ocultos sentimientos humanos. Su producción debe situarse entre la de los artistas plásticos que apostaron por desarrollar su actividad dentro de unos planteamientos creativos personales, no adscritos a ninguna corriente o postulado artístico específico.

Curro González ha demostrado siempre una loable fidelidad a sí mismo y a las cuestiones que le rodeaban y angustiaban, exhibiendo una educación profunda y humana que ha sabido volcar de forma magistral en toda su producción artística. Su evolución artística presenta, pues, una gran coherencia interna y una continuidad manifiesta a través de las distintas disciplinas artísticas que ha desarrollado en su carrera artística, sabiendo encauzar sus reiteradas investigaciones artísticas hacia una vertiente muy particular y perfectamente definida.

Esta tesis doctoral describe la labor de un esforzado que ha contribuido a introducir una nueva concepción estética, artística y conceptual en el mundo sevillano. Naturalmente, la dimensión artística e histórica que llegará a alcanzar la obra de Curro González en el conjunto de la Historia de Arte nacional e internacional, la establecerá el tiempo y la perspectiva que éste otorga, pero ello no quita un ápice el interés que a día de hoy tiene su estudio como ejemplo destacado y particular de la evolución artística de nuestro entorno más inmediato. En González se cumple, además, una de las características esenciales de todo artista innovador en su concepción del arte, y es aquella que consiste en la autenticidad de su producción, en la que refleja puntualmente su penetración en el fragoso mundo de la sensibilidad humana, con toda su carga de instintos, pasiones y virtudes que constituye nuestra contradictoria naturaleza.

La finalidad más específica de este estudio es, pues, profundizar en el conocimiento del universo simbólico e iconográfico de la obra de Curro González, en la evolución de su trabajo y su ubicación espacial y temporal, llegando a conclusiones que clarifiquen y justifiquen todo este estudio de su ingente producción creativa en un entorno social y cronológico específico.

Esta mirada retrospectiva e introspectiva del artista, de su entorno y de su peculiar lenguaje será el resultado específico de su abundante trabajo de tres décadas y de las emociones que éste nos reporta. Ha sido una ardua labor, asumida con rigor científico y disfrutada desde el principio hasta el final. Este período de investigación ha significado para mí un aprendizaje del método y el rigor que suponen una investigación en profundidad como ésta y no quiero concluir este epígrafe sin resaltar la maduración intelectual que su realización ha supuesto para mí.

Mi formación como historiadora del arte y como periodista, mi predilección decidida desde el principio por el arte contemporáneo y mis experiencias profesionales en este ámbito han sido un refuerzo a la hora de afrontar esta investigación.

1.3. Metodología

La realización de una tesis doctoral lleva consigo, más allá de la simple elección de un tema, el cuestionamiento de la viabilidad de la misma. Al afrontarla, existen algunas reglas obvias que ayudan a despejar las dudas sobre la posibilidad de su ejecución. Estas son que el tema corresponda a los intereses del doctorando, que las fuentes a las que se recurra sean asequibles y manejables y que el cuadro metodológico de la investigación esté al alcance de la experiencia del doctorando.

Las primeras cuestiones eran favorables para la elección del tema. En cuanto al último aspecto, el diseño del cuadro metodológico, contaba con la experiencia investigadora anterior de la tesina. He tenido muy presente en este trabajo que la metodología empleada es un elemento decisivo, pues de ella dependen la validez de los datos, conceptos y teorías desarrolladas en el mismo. También dependen de la metodología empleada la capacidad de demostrar la autenticidad y veracidad de los resultados y conclusiones a los que se llega.

He invertido mucho tiempo, dándole así especial importancia, a la recogida de datos que autentifiquen la legitimidad de las aseveraciones que esta tesis expone. La búsqueda del material ha conformado la primera parte de mi investigación, una etapa larga en el tiempo, ya que las fuentes documentales han sido, junto a los repertorios bibliográficos, los catálogos y los artículos de prensa publicados tanto en revistas especializadas como en la prensa general, diversas entrevistas realizadas a personas del entorno del artista, que pudieran arrojar luz y aportar una opinión valiosa a mi trabajo. He de destacar el catálogo *Desde babel. Curro González. Conversaciones con Kevin Power*, del año 2006, al que aludo frecuentemente. A partir de toda esta información, con la lógica y la dinámica de la propia investigación, he podido establecer las líneas generales en las que iba a estructurar mi investigación, tratando en todo momento de que esta aportara una clarificación general y específica inédita sobre la figura y la producción artística de Curro González y que pudiera en un futuro ser útil a otros investigadores o público en general.

Tras realizar un pormenorizado encuadre del momento histórico y artístico en el que se ha desarrollado el artista, he llevado a cabo un meticuloso análisis de los contenidos, de las etapas y de las series que conformaban cada una de ellas, tanto desde un punto de vista cronológico, como a través de las claves conceptuales en torno a las que gira toda su producción. Rastreando, de esta manera, tanto influencias, preocupaciones y obsesiones, como los mecanismos mentales que le han llevado a plasmarlos y a producir las obras de arte.

Los criterios que he seguido para la elaboración de esta tesis doctoral han sido la sencillez y la sobriedad expositiva, todo ellos matizado por el aire dinámico que aporta la confluencia de numerosas imágenes que comportan un cuerpo unitario fragmentado. He concentrado durante casi dos años toda mi energía en la realización de esta investigación y ha supuesto para mí una oportunidad y, a su vez, un reto para crecer intelectualmente. La libertad y la confianza hacia mi labor demostrada por el director de este trabajo, ha supuesto una responsabilidad añadida para que el resultado fuera lo más académico y más rotundo posible.

2. Contextualización: encuadre histórico y panorama artístico contemporáneo

2.1. La década de los 80: La Postmodernidad

2.1.1 Definición y características generales

El término posmodernidad o postmodernidad se refiere de manera general a un amplio fenómeno que abarca movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos del siglo XX, definidos en diverso grado y manera por su oposición o superación de las tendencias de la Edad Moderna. Las diferentes corrientes de la Postmodernidad aparecieron durante la segunda mitad del siglo XX. Aunque se aplica a actitudes muy diversas, todas ellas comparten la idea de que el proyecto modernista fracasó en su intento de renovación radical de las formas tradicionales del arte y la cultura, el pensamiento y la vida social.

El contexto socioeconómico en el que nace este movimiento es el capitalismo de consumo masivo. El sociólogo francés Jean Baudrillard¹ concibe la sociedad posindustrial como un “*espectáculo fantasmagórico*”, en el que el valor de cambio de un objeto, dada la saturación a la que ha llegado la sociedad, ya no obedece a cuestiones de orden económico, sino a criterios de moda y de prestigio vinculados al lenguaje de la publicidad. En esta sociedad de la abundancia, el objeto se valora antes por su apariencia que por sus cualidades intrínsecas o por su significado. Así, la hiperrealidad y la simulación son dos de los factores que distinguen la cultura de este momento histórico de la del pasado.

Uno de los mayores problemas a la hora de abarcar todo el significado el término Posmodernismo resulta justamente en llegar a un concepto o definición precisa de lo que supuso. La dificultad en esta tarea resulta de distintos factores, entre los cuales los principales inconvenientes son la actualidad, y por lo tanto la escasez e imprecisión de los datos a analizar y la falta de un marco teórico válido para poder

¹ Baudrillard, J., *La economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974 y *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

hacerlo extensivo a todos los hechos que se van dando a lo largo de este complejo proceso que se llama posmodernismo. Pero el principal obstáculo proviene justamente del mismo proceso que se quiere definir, porque es eso precisamente lo que falta en este momento histórico: un sistema, una totalidad, un orden, una unidad, en definitiva coherencia.

De forma genérica, podemos afirmar que el término *postmoderno* se empezó a aplicar en arte a mediados de los años 1970, inicialmente en el terreno de la Arquitectura. Durante esos años hubo una tendencia entre los arquitectos que experimentaban nuevas soluciones estilísticas a abandonar el racionalismo arquitectónico que había preponderado desde los años 1920, caracterizado por las formas puras y minimalistas. Frente a esta forma racional de entender la arquitectura surge una nueva generación que busca formas más dinámicas, más vitalistas, recurriendo a referencias históricas del pasado y a aportes de otras culturas, generando un estilo ecléctico y multirreferencial. Su principal característica es que aboga por recuperar de nuevo "el ingenio, del ornamento y la referencia" en la arquitectura².

El rasgo fundamental de la ruptura no estuvo en la corrección de la frialdad y las deficiencias arquitectónicas de los edificios modernistas, sino en el rechazo absoluto a la posibilidad de producir una innovación verdaderamente radical. El eje del pensamiento moderno —tanto en las artes como en las ciencias— había estado centrado en la idea de evolución o progreso, entendido como la reconstrucción de todos los ámbitos de la vida a partir de la sustitución de la tradición o convención. Así, desde su inicio en la Arquitectura, una de las características que más define la Posmodernidad en este ámbito es la búsqueda de “nuevos dioses”, una vez cansados

² Un claro ejemplo sería la Piazza d'Italia de Nueva Orleans, de Charles Moore (1975-1980). Otros exponentes de la arquitectura postmoderna fueron James Stirling, Robert Venturi, Aldo Rossi, Arata Isozaki, Ricard Bofill, Òscar Tusquets, etc.

de los ya familiares dioses del proceso y del pragmatismo, muerta la metáfora de la máquina. Quizás también influidos porque la metáfora y el simbolismo fueron reprimidos por el Movimiento Moderno. Charles Jencks definía así en 1980 las nuevas inquietudes de la Arquitectura que se estaba gestando:

“La metáfora predominante que los arquitectos recientes han empezado a expresar, sale de la tradición orgánica de lo moderno y se relaciona muy íntimamente con imágenes del cuerpo humano y con la continuidad de los reinos naturales y animales con el hombre. Podemos ver una metafísica en su etapa primitiva... los edificios descansan sobre el horizonte o salen de él, tienen un delante y un detrás (igual que los seres vivientes) y están elegantemente vestidos o con sencillez”³.

La Arquitectura se estaba desarrollando en el eclecticismo, buscaba lo misterioso, lo ambiguo y lo sensual. Jencks veía un paralelismo histórico con un período histórico en el que compitieron muchos estilos e ideologías, entre 1870 y 1910, momento en el que también abundaron la complicación y el eclecticismo⁴. Heterogeneidad de lenguajes estrechamente unida a la heterogeneidad de la producción y del consumo. El eclecticismo como evolución natural de una cultura en la que es posible elegir.

En un sentido cultural genérico podemos señalar que las tendencias posmodernas se han caracterizado por la dificultad de sus planteamientos, ya que no forman una corriente de pensamiento unificada. Sólo podemos indicar unas características comunes que son en realidad fuente de oposición frente a la cultura moderna o indican ciertas crisis en ésta. Por ejemplo la cultura moderna se caracterizaba por su pretensión de progreso, es decir, se suponía que los diferentes progresos en las diversas áreas de la técnica y la cultura garantizaban un desarrollo lineal marcado

³ Jencks, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 113.

⁴ Para Jencks, el eclecticismo de siglo XIX fue débil; de hecho, casi no había ninguna teoría del eclecticismo más allá de elegir el estilo correcto para cada obra. Por contraste con este eclecticismo tan débil, Jencks veía en el posmodernismo la posibilidad de desarrollar una variedad más radical y fuerte.

siempre por la esperanza de que el futuro fuera mejor. Frente a ello, la posmodernidad plantea la ruptura de esa linealidad temporal marcada por la esperanza y el predominio de un tono emocional nostálgico o melancólico.

En la década de 1980 el arte postmoderno, sumergido en la polémica y la indefinición conceptual y programática, pasó a reflejarse en otras formas artísticas, como la pintura, la escultura, el videoarte, el cómic, el diseño, etc. Los artistas postmodernos han procurado –sin lograrlo del todo– buscar un lenguaje y un estilo propios, pero el movimiento ha vivido disgregado, fragmentado, no se ha conseguido una aglutinación estilística común; como mucho diversos puntos de contacto entre artistas o grupos generalmente de una misma nacionalidad, como la transvanguardia italiana o el neoexpresionismo alemán. De esta manera, vuelve a quedar claro que el arte postmoderno se define más por la indefinición, por la diversidad de estilos y materiales, por la mezcla de elementos antiguos y nuevos, experimentando con los colores y las texturas y apropiándose de elementos del pasado (*ad hocismo*). Frente a la utopía estética moderna, la postmodernidad refleja el aspecto plural y globalizado de la sociedad de finales del siglo XX, caracterizado por los medios de comunicación de masas y el crecimiento de la cultura visual, con gran proliferación de imágenes, tanto impresas como electrónicas, diluyendo la frontera entre la realidad y su representación, así como el concepto de originalidad. Robert Hughes⁵ afirmaba a principio de esta década que *“la dinámica se ha perdido y nuestra relación respecto a la modernidad se está convirtiendo en un interés arqueológico. Picasso ya no es nuestro contemporáneo, ni siquiera una figura paternal; es un antepasado que, si bien despierta admiración, ya no provoca ninguna protesta. La era de la modernidad se ha convertido en historia, igual que la era de Pericles”*.

⁵ Nacido en 1938, es un escritor y crítico de arte australiano. Se instaló en Nueva York en 1970 y desde entonces ha ejercido de crítico de arte en la revista Time.

El concepto de consumo del mercado capitalista postindustrial tiene su reflejo en el consumo de imágenes, demostrando que la innovación es más rápida que la propia asimilación. No interesaba crear obras que perdurasen, ya que iban a ser sustituidas de inmediato por otra. Son las características de este momento histórico, así lo explica Alfonso de Vicente:

*“Se ha dado vía libre a lo artificial, a la hipocresía en los comportamientos morales (los yuppies) y al fachadismo y las imitaciones en el arte, el predominio de lo decorativo sobre lo estructural. De nuevo el diseño, frente a la arquitectura, y la cultura de los medios de masas, donde las imágenes se producen y se suceden con vertiginosa rapidez: las fotografías de las revistas ilustradas, como los cómics, se tiran después de vistas, salvo los coleccionistas; en la televisión, las imágenes de una película son sustituidas a continuación por las de un anuncio publicitario y a éstas siguen las de un acontecimiento político, sin que haya posibilidad de volver atrás, como sucede con los carteles y los graffitti callejeros, sustituidos de la noche a la mañana por otros nuevos”*⁶.

En la misma medida que ha cambiado la autoconcepción del arte contemporáneo, también se ha transformado la conciencia que los artistas tienen de sí mismo. Al no existir estilos ni líneas dominantes, los artistas no se consideran como especialistas con un distintivo característico. Apenas serán los que se dediquen únicamente a la pintura, a la escultura o la fotografía. Esto se convierte en un rasgo distintivo de su labor artística específica, en la cual se mezclan las disciplinas más diversas, la pintura y la fotografía, la fotografía y la *performance*, la pintura y la escultura, la escultura y la arquitectura, la arquitectura y el diseño, y el diseño y la fotografía.

Comienza a dar un cambio la imagen y el papel social del artista. Su propia persona se convierte en objeto de interés colectivo, en algunos casos, con mayor repercusión que la propia obra realizada. De esta manera, más que el arte, lo que empieza a

⁶ De Vicente, A., *El arte en la posmodernidad. Todo vale*, Barcelona, Ediciones del Drac, 1989, p. 32.

interesar, o al menos lo que se empieza a vender, son los artistas⁷. Mucho se ha escrito sobre esta nueva posición social del artista desde que el historiador húngaro Arnold Hauser publicara su *Historia Social de la Literatura y el Arte* en 1951⁸. A finales de esta década de los ochenta, Alfonso de Vicente veía como uno de los grandes errores del arte de esta época la distinción establecida entre artistas tradicionales y artistas de los medios de masas como una oposición entre artistas serios y artistas comerciales. Para él “*el creador de imágenes para los medios de comunicación es el único que puede heredar el carácter de provocación y de revolución que tuvieron los artistas del pasado; él es el verdadero artista que está en conexión con la realidad y no encerrado en las torres de marfil del vanguardismo elitista... Ha sido el diseño el que ha establecido el puente entre ambos mundos*”⁹.

Como la propia sociedad, el arte que es un reflejo de la misma, se convirtió en algo complejo y caótico. Valga como ejemplo la documenta¹⁰ de Kassel de 1982. Esta muestra colectiva que se convocaba cada cinco años sufrió un llamativo cambio en la edición del año 82, ya que su comisario, Rudi Fuchs, presentó dicha Documenta como la del fin de la vanguardia: en lugar de proclamar una tendencia o consagrar un grupo, los mezcló todos, propiciando contrastes entre generaciones y estilos. Esto

⁷ Andy Warhol dijo: “*Soy mi mejor obra*”. “*Más que un artista, él se convirtió en una estrella mediática*”. Martínez, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p.27.

⁸ Editada en español en 1967, Hauser aportaba la consideración a unos niveles desconocidos de la importancia social del artista, tanto a más decisoria que la evolución de las formas o que el carácter y las circunstancias personales del artista.

⁹ De Vicente, A., *El arte*, op. cit. p. 72.

¹⁰ La documenta (con d minúscula) es una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes del mundo. Desde 1955 acontece cada cinco años (en un principio cada cuatro) en Kassel, Alemania y dura 100 días, la última en 2007. La próxima, documenta 13, será del 9 de junio al 16 de septiembre del 2012. Por su duración también la llaman el museo de los 100 días.

rompió la manera de analizar el arte que se tenía hasta ese momento, dejando de existir un tipo de vanguardia de desarrollo lineal.

La más conocida máxima de la postmodernidad, su verdadero decálogo es TODO VALE. Una estética fragmentaria que acoge una multitud de estilos, donde la tradición puede ser más innovadora que la experimentación, y mirar el pasado más revolucionario que hacerlo hacia el futuro, unas obras que combinan en su interior diversidad de códigos, de formas, de símbolos y de referencias. En la encrucijada entre los años 70 y 80, tanto en Europa como en Estados Unidos, se pueden encontrar rasgos comunes y típicos, como la “falta de respeto”, término que describe con expresividad la postura artística del arte de postvanguardia. Falta de respeto, sobre todo, frente a las premisas de una teoría estética con un excesivo intelectualismo y profundas deficiencias de percepción. De una manera muy general, se podrían sacar las siguientes características comunes a los artistas plásticos de estos años¹¹:

- El gusto por el tratamiento libre del color y la configuración formal.
- La persistencia de determinadas corrientes figurativas profundamente ancladas en la tradición.
- La exuberancia imaginativa y la sensibilidad por los efectos decorativos.
- El descuido de las reglas artísticas habituales y, en primer lugar, las de la vanguardia, una refrescante falta de sistematismo.
- La mezcla sin escrúpulos de elementos de arte “culto” y el arte “trivial”.

¹¹ La postura que se perfila con esta enumeración podría calificarse, en lo posible, como “cínica”; de acuerdo con la divisa “del patriarca Diógenes de Sinope” como “la vil falta de respeto” de una “teoría inferior en alianza con la pobreza”, la sátira y la insolencia, que, frente a las abstracciones ideales, ensaya en el arte la sandez del saber intelectual y toda apariencia vacía y pomposa.

- La exhibición demostrativa del Yo artista a veces de un modo exhibicionista, narcisista y exaltado.
- Una tendencia a jugar con lo superfluo, pero a veces junto a ello un cinismo penetrante, un salvajismo y una actitud vital anarquista guarnecida sin embargo por una desesperación subliminal que se exterioriza en actitudes irónicas que incluso llegan hasta el puro sarcasmo.
- Un romanticismo oculto que a veces roza las fronteras del sentimentalismo, el gusto por la contradicción y también una agresividad desnuda y la falta de perspectivas utópicas.
- En definitiva, se pasa de la constatación de la pérdida de un paradigma común a una conciencia activa en la que se perfila la necesidad de una deconstrucción¹² comprensiva de lo que fue, definiendo sus límites, antes de que resulte imposible pensar en una reconstrucción¹³.

¹² Deconstrucción es un término utilizado por el filósofo postestructuralista francés Jacques Derrida. Se basa en el estudio del método implícito en los análisis del pensador Martin Heidegger, fundamentalmente en sus análisis etimológicos de la historia de la filosofía. Consiste en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas, mostrando que lo claro y evidente dista de serlo, puesto que los útiles de la conciencia en que lo verdadero en sí ha de darse, son históricos, relativos y sometidos a las paradojas de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia.

¹³ Pinto de Almeida, Bernardo, *La Posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980*, Arte y Parte n°70, agosto-septiembre 2007.

2.1.2. La “furia pictórica internacional”

No obstante, pese a este intento de encontrar similitudes, es difícil medir todo el arte de los 80 con el mismo rasero. Las diferencias culturales se despliegan con más fuerza que en las corrientes artísticas internacionales de la vanguardia: la preferencia de los italianos por los mitos clásicos y sus expresivas formas plásticas, la tendencia de los alemanes hacia la excentricidad y el pragmatismo caprichoso de los americanos. Todas estas características nacionales están unidas por el hecho de que encarnan una estética múltiple, quebrada de diversas maneras. No obstante, no se debe pasar por alto el componente subjetivo de las obras que se caracteriza por una propensión hacia la exageración y el amaneramiento, y contiene, en cualquier caso, rasgos narcisistas y hedonistas. Vuelve una sensualidad chispeante. Hubo un renacimiento de la pintura, se hablaba incluso de que se había desatado una “furia pictórica”.

Los artistas postmodernos se afanan en desmitificar la imagen, en desproveerla de su sentido icónico, representativo, conceptual. Artistas como Jeff Koons, Julian Schnabel, David Salle o Jeff Wall buscan despojar a la imagen de su sentido convencional, dándole nuevos significados basados en la descontextualización, en la anarquía estética. Algunos artistas postmodernos se comprometerán más con la sociedad de finales del siglo XX, incorporando a sus obras referencias relativas a los nuevos conceptos de reivindicación social: la sexualidad, el feminismo, la diversidad étnica, el medio ambiente, etc. Jean-Michel Basquiat reflejó en su obra la denuncia contra el racismo, con obras impactantes donde mezcla el arte tradicional con el graffiti, con influencia del arte africano. Keith Haring trató el tema de la homosexualidad, con obras fuertemente influidas por el cómic. David Wojnarowicz expresó en sus obras una temática centrada en el sexo, la enfermedad y la muerte, con referencias al sida, la nueva enfermedad de finales del siglo XX. Asimismo, artistas como Barbara Kruger o Cindy Sherman plasmaron el papel de la mujer en la sociedad de su tiempo.

La transvanguardia (en italiano, transvanguardia, «más allá de la vanguardia») es un movimiento artístico italiano de la postmodernidad. El término fue acuñado en 1979 por el crítico italiano Achille Bonito Oliva para una serie de pintores italianos. Nació en los años ochenta, en contraposición al arte povera, movimiento anterior de moda hasta entonces en Italia. La transvanguardia teorizaba el regreso a la alegría y a los colores de la pintura después de algunos años de dominación del arte conceptual. El movimiento tuvo como protagonistas a artistas como Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente o Mimmo Paladino¹⁴.

Esta ambigüedad es la sustancia que avala también la obra de la transvanguardia, oscilando entre lo cómico y lo trágico, entre “placer y dolor”, entre el erotismo de la creación y la horizontalidad acumulativa de la realidad. Las transvanguardias italiana y americana han aplicado, dentro de las diferencias, una estrategia que pasa a través del internacionalismo de las vanguardias históricas y de las neo-vanguardias, así como a través de los territorios de culturas nacionales y regionales. Lo cual implica que el artista actual no pretende perderse tras la homologación de un lenguaje uniforme, sino recuperar una identidad correspondiente al *genius loci* que habita su propia cultura. Los artistas de la transvanguardia lo hacen desde la óptica del presente, sin olvidar que viven en una sociedad de masas teñida por la producción de imágenes de los *mass media*. Así, estos artistas contaminan frecuentemente distintos niveles de la cultura, el alto de las vanguardias históricas y de toda la Historia del Arte y el bajo resultante de la cultura popular que proviene también de la industria cultural.

Los transvanguardistas se caracterizan por un eclecticismo subjetivo, en el que los artistas vuelven a un lenguaje pictórico clásico. Recurren a temas mitológicos clásicos como el minotauro o el cíclope y a temas heroicos con gran expresividad cromática. Otra de sus características es el "nomadismo", el artista es libre para

¹⁴ Honnef, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1993, p.89.

transitar en cualquier época o estilo del pasado, tomando libremente cualquier referencia de otros autores. Realizan obras generalmente figurativas, con referencias iconográficas, con gusto por lo fragmentario (fragmentos de obras del pasado). El artista transvanguardista destaca por su individualismo, al contrario que la vanguardia ellos no quieren influir en la sociedad ni provocar una transformación del arte.

Aunque la chispa saltó en los artistas italianos, la pólvora se encontraba en condiciones óptimas para estallar en un clima cultural cargado emocionalmente. En la República Federal de Alemania, Joseph Beuys¹⁵ había llevado los límites del concepto de vanguardia, más allá del reducido campo del arte. El neoexpresionismo alemán constituyó el primer movimiento de posguerra alemán que se enfrenta a su propia historia, asumiendo el vacío de la época nazi, a la cual ironizan y ridiculizan. Se experimentaba con la fotografía, el cine y el vídeo. Los artistas alemanes de estos años dieron la espalda a los valores de abstracción y espiritualidad y sintieron la necesidad de recuperar otros como la impureza, extravagancia, ironía, lo absurdo; buscaban la máxima expresividad e intensidad, valores asociados a unos símbolos de poder, el poder de la pintura como metáfora del poder sobre el mundo¹⁶. En su vuelta a la obsoleta convención de la pintura, los neoexpresionistas alemanes fueron entendidos como seguidores de un arte neoburgués y, por ello, decadente por suponer la vuelta a las convenciones ilusionistas de la representación mimética. El nuevo arte alemán salió de sus fronteras a través de exposiciones organizadas en diversas ciudades europeas. Fue objeto de un duro debate crítico, aunque también contó con importantes voces proclives. No es un estilo o una dirección unitaria lo que une a

¹⁵ Fue el primer artista alemán de postguerra con una reputación internacional. Ha tenido una influencia casi avasalladora en el arte contemporáneo internacional (Krefeld, 12 de mayo de 1921 - Düsseldorf, 23 de enero de 1986).

¹⁶ Kuspit, Donald B. *Acts of Agression: German Painting Today*, Art in America, 1982, p. 145.

estos artistas, sino el tener la misma edad y experiencias semejantes. Los principales exponentes de esta corriente artística fueron Georg Baselitz, Gerhard Richter, Sigmar Polke, A. R. Penck, Anselm Kiefer o Jörg Immendorff, entre otros. Las obras de los artistas berlineses son las que transmiten una impresión más convencional, mientras los artistas renanos realizaron obras más atrevidas y experimentales, un recorrido impresionante por todos los géneros artísticos con préstamos ilimitados de la cultura trivial.

El arte de los jóvenes pintores de comienzo de los 80 es un arte conscientemente primitivo y burdo. Este primitivismo consciente cumple aquí la función de la parodia, la sucia perversión de los moldes vanguardistas, incorporándose así a la continuidad del proceso artístico. Los escenarios pictóricos aparecen iluminados por colores chillones, las representaciones aparecen pintadas de forma descuidada, la caricatura y lo grotesco son los caracteres dominantes y los tonos estridentes de la música rock resuenan desde estos cuadros que estallaron como una auténtica bomba en el mundo armonioso del frío diseño del Minimal y el Concept Art. La brutalidad de las imágenes, su naturalidad y su directa sexualidad hablan en favor del lado material de la existencia y escupen en contra del idealista arte culto. A pesar de la espontaneidad del estilo de estos artistas, los cuadros han sido estudiados a fondo y presentan estructuras muy calculadas. El proceso creativo va acompañado de un control permanente, la transformación y la nueva concepción del arte. La vanguardia artística se había vuelto tan estéril como el mismo arte académico al que en otro tiempo había suprimido.

Con el mismo objetivo que estamos viendo que se buscaba en Europa, -superar los límites impuestos por la austeridad teórica de los últimos episodios de la modernidad: minimalismo y arte conceptual y propiciar un retorno a la pintura y a su potencial narrativo- en la escena artística norteamericana de los primeros 80 se dieron diversas tendencias. Sintetizando el panorama de entonces, podemos enumerar dos tendencias generales. La primera, influenciada por el universo de los medios de comunicación, la escenificación de lo real y el poder de la fotografía, esta

es la tendencia apropiacionista cuyos artistas más representativos fueron Robert Longo o Cindy Sherman. La segunda tendencia corría paralela a los nuevos expresionistas alemanes y a los transvanguardistas italianos, reclamando el retorno a la pintura a través de maneras expresionistas subjetivas y emocionales. Julian Schnabel y David Salle son dos claros exponentes de esta corriente y del ascenso vertiginoso al mundo de las superestrellas, así como del potencial artístico de EEUU. Esta segunda corriente fue cogiendo protagonismo gracias a la pujanza económica que elevó de forma inusitada el precio de la obra de arte contemporánea. Esto fue posible también gracias al apoyo de galerista y coleccionistas.

El arte americano tiene dos epicentros culturales, Nueva York y California, con distintas connotaciones en cada uno de los dos contextos. NY está ligada a un tejido antropológico en el cruce de muchas culturas, casi todas de origen europeo, fruto de la emigración. Los artistas de la transvanguardia americana de la costa este han recuperado la inactualidad de la pintura, devolviéndola a la opulencia de la expresión figurativa y a una febril manualidad, capaz de atravesar en su recapitulación los estilos de la historia del arte americano, siguiendo el hilo de un tono narrativo y fabulador, fuera de la simple recuperación de la imagen estandarizada y serial, típica de la tradición de la *american scene* y dentro, en cambio, de la línea gestual de los años cincuenta. Destaca la figura de David Salle, su obra anula el recuerdo de la materia, dejando que prevalezcan el signo y el dibujo de las figuras tomadas de tradiciones pictóricas provenientes de contextos lingüísticos más abiertos a lo onírico y a lo ornamental, con la recuperación de una especie de surrealismo de dibujos animados depurado por un tratamiento de la superficie pictórica que recuerda a Warhol. Los elementos figurativos se distribuyen con suma ligereza en una espacialidad abierta. El dibujo parece predominar sobre la pintura, el contorno sobre el espesor de la figura. Imágenes amontonadas y acumuladas por un ojo que conserva el procedimiento o el reflejo condicionado de un procedimiento visual, que recuerda la velocidad digital con la que cabe acumular distintas imágenes. Una memoria electrónica sustituye a la fisiológica, aligerando la distancia semántica que separa normalmente las imágenes entre sí y desplazándolas al plano de una entrelazada

contigüidad. También destaca Julian Schnabel, quien crea una urdimbre entre figuración y decoración, tendente a la integración de las partes, de conformidad con una memoria cultural que recupera la obra de Morley y Rauschenberg. Junto a ellos Basquiat proviene de experiencias alternativas vinculadas al graffiti metropolitano. Junto a estas corrientes, surgieron otras corrientes como el graffiti, el bad painting o la pattern & decoration.

Las exposiciones *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981) y *Zeitgeist* (Berlín, 1982) agruparon trabajos Americanos y europeos subrayando las relaciones entre la Transvanguardia italiana, los Neofauves alemanes, la Figuración libre francesa y la Bad Painting, demostrando como hemos dicho que el carácter común más evidente fue el retorno general a la figuración, eventualmente conjugado con la recuperación de tradiciones nacionales.

2.1.3 El caso español

En España, los primeros años de la década de los ochenta estuvieron marcados políticamente por la consolidación de las libertades recuperadas tras el fin de la dictadura y por la subida al poder del socialismo en 1982. La democracia devolvió a los españoles la plena libertad de expresión que durante cuarenta años les había sido denegada. Junto a la euforia de la estrenada liberación, la bonanza económica de aquellos años tuvo una pujanza general. El fenómeno cultural y económico de estos años ha sido calificado de forma muy elocuente como “el boom de los ochenta”. Este ánimo y brío general¹⁷ tuvo una enorme repercusión en el arte, con la consecutiva profesionalización de este sector, el desarrollo de su mercado y una progresiva participación internacional del arte español gracias a una efectiva política de apoyo y promoción por parte del gobierno español.

Aquel *boom* dio un importante empujón a la introducción de las vanguardias en la sociedad, siendo los años de mayor desarrollo museístico del Arte Contemporáneo en España¹⁸. Proliferaron las exposiciones colectivas e individuales de jóvenes creadores en instituciones públicas como Ayuntamientos, Diputaciones o gobiernos autonómicos, lo que favoreció y dio a conocer a muchos artistas plásticos del momento. En muy poco tiempo, el incipiente mercado de obras de arte se convirtió en un mercado especulativo que era capaz de multiplicar el precio de un cuadro en cuestión de horas. La galerista Helga de Alvear recuerda aquellos años de esta manera: “*Fueron unos años de locura. Llegué a vender por teléfono... Se dieron*

¹⁷ Simón Marchán calificó esta época histórica como “*era del entusiasmo*”. Marchán, Simón, *Los últimos veinte años*, Arte en España 1918-1994, Colección Arte Contemporáneo, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p.49.

¹⁸ Martín Martín, Fernando, *Reflexiones en torno al museo en la actualidad*, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1994.

casos en que una obra vendida en la galería, inmediatamente era colocada en una sala de subastas y se remataba al doble de su precio”¹⁹.

En la España de los ochenta el capitalismo feroz, la plena libertad de expresión, la búsqueda de distinción a través del arte y el valor casi mítico que comenzó a tener la estética en la sociedad²⁰ hicieron que el arte contemporáneo conociera una época de escandaloso esplendor. El profesor Fernando Castro, viendo este fenómeno con acertada perspectiva, opinaba a finales de la década siguiente que los incesantes esfuerzos e invocaciones que se hicieron entonces para superar la idea de compromiso que había regido la actitud del arte español en las décadas precedentes, sólo crearon una atmósfera de euforia tan artificial como las que los poderes públicos habían intentado propiciar al invertir en la promoción del nuevo arte español ingentes sumas de dinero²¹. El entusiasmo de la primera mitad de la década se fue debilitando a lo largo de la segunda y en los primeros de los noventa. Podemos poner como punto de inflexión los acontecimientos internacionales que tuvieron lugar en España en 1992: los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y las celebraciones de Madrid como capital europea de la cultura. Todo ello supuso la culminación de la “era del entusiasmo”.

La creación en Madrid de la primera feria de arte contemporáneo internacional, ARCO, contribuyó a revolucionar el mercado artístico nacional. Su primera edición, llevada a cabo en 1982, contó con la participación de 90 galerías internacionales y

¹⁹ Borrás, P., *El negocio del arte*, Descubrir el Arte nº 23, Enero 2001, p.41.

²⁰ “Se trataba de poner al alcance de todos la capacidad para hacer constantes obras de arte de la compra y la venta, la riqueza debía estar al alcance de la mayoría. Democratizar, democratizar. La moda consiguió demostrar con hechos concretos y masivos que aparentar ser rico era relativamente sencillo si se seguían ciertas normas estéticas y si uno se comportaba como si realmente fuera rico [...]”. Rivière, Margarita. *Lo Cursi y el Poder de la Moda*, Espasa, Madrid, 1992, p. 75.

²¹ Castro, F., *Primer balance del arte español del siglo XX*, Descubrir el Arte nº 10, Diciembre 1999.

con un número aproximado de 25.000 visitantes. Siete años después, al finalizar la década, el número de galerías había ascendido a 190 y su número de visitantes a 140.000. Estas cifras hablan por sí solas del auge alcanzado por el Arte Contemporáneo en el transcurso de los años ochenta. Además, la feria ofreció la oportunidad de ver las tendencias extranjeras, como la transvanguardia italiana o el nuevo expresionismo alemán, lo cual ayudó considerablemente a la aparición de las nuevas corrientes figurativas.

El retorno a la pintura que se estaba dando en Europa y Estados Unidos se produjo lentamente también en España tras una débil presencia conceptual e informalista. El Arte Conceptual se produjo en los setenta como búsqueda de alternativas de los sesenta por parte de una generación que era esencialmente antimaterialista. El nuevo clima lo rechazó al igual que hizo con el Informalismo²² vigente en la década anterior. El intento de alternativa más conseguido fue la conocida como Nueva Figuración Madrileña, que surgió en la década de los setenta. Los intereses de esta agrupación eran esencialmente *“una fuerte voluntad de autoanálisis, la capacidad de asumir aspectos entonces poco apreciados de la cultura y la vida de los españoles; la voluntad de releer críticamente la modernidad, tomando en consideración no sólo ciertos hitos de la misma, sino también ciertas rupturas con las lecturas más lineales que de ella se solían hacer todavía en aquel tiempo; el interés por David Bowie, Roxy Music y otras manifestaciones de la sensibilidad musical pop; el odio hacia el arte comprometido; la afición al dibujo y a un humor afilado y provocador”*²³.

A finales de la década de los setenta y principios de los ochenta la pintura vuelve a retomar ese protagonismo de antaño cargada de un humor descarado, de referencias ocultas, de autobiografías de los artistas, de un cierto nomadismo cultural. La Nueva

²² De los informalistas rechazaron fundamentalmente la *“forma oscura y angustiada con la que se expresaban”*, así como el énfasis puesto en la visión de la España negra.

²³ Bonet, J.M. *23 artistas Madrid años 70*, Comunidad de Madrid, 1991, p.16.

Figuración Madrileña apostó por una pintura sin complejos frente al debate abstracción-figuración, una pintura mordaz, que para alejarse de la gravedad y oscurantismo del informalismo anterior practicó un provocador uso del color. Frente al compromiso político y social de la generación anterior estos artistas se interesaron por relatar en la obra elementos iconográficos autobiográficos ajenos a la realidad social del cambio político. Son artistas partidarios de una nueva forma de hacer arte que bebía de la tradición española. Representantes de la Nueva Figuración Madrileña son Alfonso Albacete, Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Rafael Pérez Mínguez, Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido o Luis Gordillo. En paralelo, en Sevilla se formó otro grupo de pintores compuesto por Gerardo Delgado, José Ramón Sierra, Juan Suárez e Ignacio Tovar que, ante el anquilosamiento casi absoluto del arte local, se inclinó hacia una abstracción deudora del grupo de Cuenca, con constantes guiños a la pintura abstracta norteamericana y a las teorías formalistas²⁴.

En este contexto, hay que destacar dos exposiciones que tuvieron en estos años: *1980*, que tuvo lugar en la Galería Juana Mordó en Madrid en 1979; y, *Madrid D.F.*, llevada a cabo en 1981 en el Museo Municipal de Madrid. Que la pintura “é cosa mentale” es algo que desde luego asume todo el colectivo de estas dos importantes exposiciones, pero esto no daría lugar a un desarrollo conceptual de la pintura española. Pintura de concepto, sin embargo, no es lo mismo que pintura conceptual. Hacer pintura de concepto era también rendirle un homenaje a la gran tradición de la pintura²⁵.

²⁴ AA.VV., *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Madrid, Catálogo Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2009.

²⁵ Cereceda, Miguel, *Manolo Quejido, pintura en acción*, Sevilla, Catálogo Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2006, p 39.

Al igual que en el contexto internacional, en España estos años, los de la postmodernidad, se caracterizaron en parte por su carácter plural y fragmentario. El artista postmoderno, aprovechando la suprema libertad y la tolerancia de las que podía hacer uso, creaba a su antojo “*concentrándose en su propia realidad y entendiendo el arte, sobre todo, como voluntad de vida antes que como voluntad de estilo, de ahí que sea el vitalismo una de las características más definatorias de la pintura de los ochenta*”²⁶. El artista de los ochenta buscaba su propia satisfacción y realización personal en la elaboración de sus obras. El soporte emocional del artista postmoderno se apoyó en una cierta concepción hedonista del arte, que quedaba expresada en la búsqueda del placer en la elaboración de la propia obra. Se le atribuía una importancia capital al instante presente, al momento mismo de la creación. De esa forma, el panorama artístico de estos años se volvió aún más complejo, cuando no confuso. Las soluciones aportadas carecieron de un código expresivo predeterminado y, a veces, se basaron únicamente en las interpretaciones personales del entorno inmediato en el que se desenvolvía el artista.

Es importante tener presente que los artistas activos en los años ochenta estaban marcados de alguna manera por la época franquista. Kevin Power distingue tres grupos de artistas en estos años²⁷: los artistas cuya madurez transcurrió en plena época franquista, grupo marcado por una desgarradora angustia existencial; la de artistas que comenzaban a madurar cuando el régimen empezó a desmoronarse, los cuales ya estaban más preocupados por poner al día el lenguaje estético, revisando todo lo que había sucedido en las dos últimas décadas, desde el Expresionismo Abstracto al Pop, desde el Arte Minimalista al Conceptual; y la de otros que eran

²⁶ Martín Martín, Fernando, *Pintura contemporánea sevillana en Sevilla y su provincia*, Tomo V, Sevilla, Gever, 1993, p. 403.

²⁷ Power, Kevin: *Los ochenta: Guía para no perderse en los 80*, Sevilla, Colección de la Fundación “La Caixa”, estación Plaza de Armas, 1992.

apenas adolescentes en el momento de la muerte de Franco. Este tercer grupo de artistas conoció un enorme bombardeo informativo y fueron erigidos por el gobierno como símbolos de la joven democracia. Kevin Power escribía a principios de los noventa sobre ellos que formaban²⁸ *“una generación que se ha beneficiado de un caudal de dinero público invertido en cultura que es improbable que se repita y que los ha dejado desorientados y los ha vuelto inmensamente vulnerables. Como generación no sólo están desencantados de las soluciones ideológicas, sino que sospechan de cualquier dogma. Han descubierto las grietas en el sistema político y en las instituciones que se acaban de improvisar, y las han visto reflejadas en el sistema cultural de que forman parte. Su problema no ha sido poner las cosas al día, sino vapuleárselas por el escenario público que ha sido a la vez falsamente dadivoso y, con frecuencia, tremendamente indulgente en término críticos”*. Estas tres generaciones conviven en el mismo escenario artístico, pero sus posturas son muy diferentes.

²⁸ *Ibid.*, p.64.

2.1.4. Sevilla: incorporación definitiva a la modernidad

En el caso concreto de Sevilla, cuna del artista objeto de nuestro estudio, con el discurrir de la década se fue animando el ambiente artístico. Se incorporaron a la vanguardia nuevos pintores noveles que se habían educado en el ambiente de renovación que la abstracción había propiciado la década anterior. Por primera vez en el siglo, se podía afirmar que una buena parte del arte que se producía en Sevilla podía ser considerado como contemporáneo y era equiparable al realizado en el resto del país, e incluso, en el extranjero. La Sevilla de los años ochenta se incorporó a la modernidad desde el principio, protagonizando y viviendo la vanguardia con una intensidad que inimaginable veinte años antes.

A diferencia del decenio anterior, la reanimación de la escena pictórica sevillana fue fruto exclusivo de la iniciativa privada. El traspaso de las competencias culturales a la Junta de Andalucía a partir de 1979 creó unas amplias expectativas de desarrollo de las actividades culturales, en consonancia con las actuaciones y las promesas realizadas antes y durante la transición política. Pero esas esperanzas se vieron poco a poco defraudadas. Igualmente, el Ayuntamiento y la Diputación provincial de Sevilla se limitaron en esta etapa a las actuaciones estrictamente necesarias y siempre con un marcado carácter local y circunstancial. Ninguna de las organizaciones citadas, todas ellas recientemente renovadas, desarrolló una política seria que tratara de apoyar la creación artística, particularmente la plástica. Las esporádicas exposiciones de arte contemporáneo que se celebraron fueron totalmente insuficientes y no llegaron a realizarse con la continuidad requerida para mantener, por sí mismas, la ilusión de los creadores ni para orientar y fomentar el interés de los ciudadanos. A pesar de este escaso apoyo desde las instituciones públicas, muchas de las galerías privadas creadas en la década anterior se consolidaron, mientras que otras nuevas abrieron sus puertas. Todo ello constituyó una prueba fehaciente de que el arte contemporáneo despertaba un fuerte interés entre los sevillanos y de que el mercado de arte de la ciudad, movido tanto por los naturales como por los foráneos, iba en aumento.

En la apuesta por las nuevas tendencias estéticas destacaron dos galerías sobre todas las demás. La primera de ellas, *Rafael Ortiz*, abrió sus puertas en 1984, como sucesora de la galería *Melchor*. Albergó la obra de artistas tanto locales como nacionales y mantuvo, y mantiene, contactos e intercambios con otras galerías españolas. El mismo año que la anterior se inauguró *La Máquina Española*²⁹. Desde sus comienzos, su propietario y director, José Cobo, emprendió una política de decidido apoyo a los artistas más jóvenes, a los que le facilitó sobremanera la exposición de sus obras. Junto a esta labor, *La Máquina Española* colgó en sus paredes bastantes obras de artistas extranjeros contemporáneos.

La galería *Juana de Aizpuru*, por su parte, continuó en esta década la laudable estrategia de difusión iniciada en la década anterior, para lo que acercó al público sevillano las figuras más importantes del arte español del momento³⁰. En los últimos años ochenta³¹ esta galería orientó su sala hacia la exposición de las obras de artistas extranjeros de gran estima para la crítica especializada. Artistas como Dokoupil, Kippenberger o Sol Lewitt mostraron a los sevillanos sus obras gracias a la labor de esta galería.

La Obra Cultural del Monte tuvo, desde su fundación en 1979, prácticamente los mismos fines divulgativos y educadores que el departamento cultural de la Caja San Fernando. Ambas instituciones continuaron cumpliendo con sus tareas siendo, en el terreno de las artes plásticas, la primera la que más cuidaba con magistral esmero las

²⁹ AA.VV., *Pepe Cobo y sus máquinas*, Zaragoza, Catálogo Diputación Provincial de Zaragoza, 2007.

³⁰ Juana de Aizpuru supo inclinarse por nombres que poco tiempo después han alcanzado reconocimiento internacional, tales como Barceló, Sicilia, García Sevilla, Broto, Campano, etc.

³¹ La galería *Juana de Aizpuru* se fundó en Sevilla en 1970, en la calle Canalejas nº 10, aunque posteriormente, en el año 1986, se trasladó la sede a la calle Zaragoza 26, instalándose en una antigua casa sevillana de tres pisos. En el año 2004 se cerró este espacio sevillano. La sede de Madrid se abrió en 1983, en la calle Barquillo 44, que es donde permanece desde entonces.

exposiciones que realizaban. Capitaneaba esa sección de la Obra Cultural Francisco Molina, quien con verdadera pasión intentó siempre motivar, impulsar y divulgar las tendencias creativas que surgían en nuestra ciudad.

La crítica de arte especializada contó en esta década con la importante revista *Figura*³² que apareció en 1983 y que alcanzó reconocimiento y difusión nacional³³. En ella intervinieron artistas locales y nacionales, así como críticos del prestigio de Juan Manuel Bonet, Mar Villaespesa, Kevin Power, etc. La revista *Figura* informaba puntualmente de los derroteros por los que transcurría el arte contemporáneo. Tanto es los contenidos de su proyecto editorial como en su faceta como artistas, -que se desarrollaba en sintonía con sus tiempos, esto es, con la corriente posmoderna internacional-, estos jóvenes “*trabajan de un modo descarado, frenético y, sobre todo, rebelde frente a las enseñanzas académicas; con un carácter arrogante, no esconden sus grandes y abiertas ambiciones de formar parte de los circuitos nacionales e internacionales y buscan sin disimulo las vías para hacerlo, cuando despliegan una gran capacidad para las interconexiones con los agentes culturales del momento siendo ésta la clave de su éxito*”³⁴. A pesar de su corta existencia, *Figura* alcanzó un elevado prestigio como única en su género, ya que se dedicó a abordar todos los aspectos de la creatividad artística con una profundidad poco frecuente.

En cuanto a la creación contemporánea, esta década se caracterizó por el regreso a la figuración. Pero la concepción del realismo que mostraron los artistas que despuntaron estos años tenía poco que ver con la figuración que vimos emerger en

³² Lara-Barranco, Paco, *21 años después de la revista Figura*, Sevilla, Fundación Cajasol, 2008.

³³ La revista *Figura* fue creada por el entusiasmo de un grupo de estudiantes de la facultad de Bellas Artes y contó con una subvención de la Junta de Andalucía. Estuvo liderada por los pintores Rafael Agredano y Guillermo Paneque.

³⁴ Lara-Barranco, Paco, *op.cit*, p. 43.

los años sesenta. Frente a aquella, objetiva y fiel a la realidad, la de ahora aparecía como una figuración que apelaba a la imaginación, a lo narrativo y a lo fragmentario. La nueva corriente figurativa de los ochenta permitía diversas interpretaciones, pues eran obras con una gran carga iconográfica anecdótico-narrativa. Ante los nuevos tiempos, los artistas abstractos sevillanos revisaron sus planteamientos. En general, evolucionaron hacia posturas más personales. Muchos de los pintores que habían aparecido en el panorama de vanguardia de los setenta, se consolidaron en esta década. Junto a ellos, irrumpieron muchos más jóvenes creadores, cuyos nombres fueron sonando cada vez con más fuerza. Hay que destacar a una joven generación de artistas sevillanos que jugó un papel definitivo en el desarrollo del tejido cultural del momento: Ricardo Cadenas, Guillermo Paneque, Rafael Agedano, Federico Guzmán, Patricio Cabrera, Juan Lacomba o el propio protagonista de este trabajo Curro González.

Paralelamente, el Realismo Sevillano seguía manteniendo la misma línea creativa que las décadas precedentes y un éxito cada vez mayor. Tanto fue así, que Carmen Laffón obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1982³⁵. Este estilo pictórico, tan del gusto de los sevillanos, ha mantenido durante décadas un puesto relevante en el panorama artístico. Ajeno a modas efímeras y escandalosas, el Realismo Poético ha sabido, a través de sus artífices, mantener una trayectoria de gran rigor y altura. También mantuvo su presencia en estos años, el Realismo Mágico. Proveniente de la década anterior y enquistado en la facultad de Bellas Artes, este estilo pictórico satisfizo con su producción artística las necesidades de ciertos sectores sociales.

De manera general, podemos afirmar que los jóvenes artistas españoles de mediados de los ochenta ya aceptaron como natural la multiplicidad, la provisionalidad y la heterogeneidad. Ellos fueron conscientes de la necesidad de complicar el campo

³⁵ La gran exposición de reconocimiento a su obra tuvo lugar en 1992, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, donde se mostró de manera exhaustiva y ordenada por series su trayectoria.

referencial incorporando nuevas imágenes que se correspondan con la realidad de la sociedad contemporánea y las nuevas tecnologías. En los últimos años ochenta y principio de los noventa, *“el vigoroso espíritu creativo que implicó la postmodernidad y la eclosión económica y cultural que significó el diseño, la preparación y el conocimiento de los contenidos de la Exposición Universal de 1992, produjeron un verdadero boom del arte contemporáneo sevillano. A pesar del bien conocido carácter circunstancial que había de tener ese mercado, en gran parte foráneo, dejó un importante poso en la sociedad. Por una parte, elevó considerablemente la consideración social del artista y le asignó a su producción el elevado nivel laboral de trabajo creativo. Por otra, se alcanzó un nivel de equilibrio razonablemente estable entre la producción pictórica vanguardista y la demanda ciudadana de esas obras”*³⁶.

Pero a pesar de todo lo expuesto en estas páginas y al contrario de lo que pudiera parecer, el arte contemporáneo seguía soportando un rechazo absoluto en una parte importante de la sociedad sevillana. Aunque en menor medida, en estos años, seguía asociándose por algunos sectores con posturas políticas de izquierda y con mentalidades progresistas. El peso de la tradición en la capital andaluza seguía muy arraigado y un elevado porcentaje social seguía prefiriendo el arte de la imaginería procesional antes que cualquier obra de arte realizada después de la aparición del impresionismo francés.

³⁶ Zamora Meca, Clara, *La tradición abstraída: Ignacio Tovar y su obra*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte, 2002, p. 38.

2.1.5. Epílogo

Para concluir este apartado de mi trabajo centrado en la situación creativa en los años de la década de 1980, quiero reproducir íntegramente el lúcido balance de estos años que han hecho actualmente Lluís Duch y Albert Chillón desde las páginas de Opinión del diario *El País*³⁷:

“La posmodernidad que resultó de semejante hundimiento muestra, vista con perspectiva, un saldo plural de virtudes y defectos, como cualquier época histórica. Entre las virtudes se cuenta la extensión de las libertades, garantías y derechos; el medro de las clases medias y el acceso al confort y al consumo de una porción de las subalternas; el reemplazo de las rígidas ortodoxias por la heterodoxia y el relativismo; la relajación de los tabúes y los dogmas, así como la atmósfera de tolerancia y pluralidad asociada a la vida urbana. Por vez primera en la historia, millones de personas otrora desposeídas se sentían llamadas a sentarse a la mesa de los escogidos, en alas del Estado-providencia y, ante todo, de un Progreso en apariencia imparable. A finales de los años noventa, cuando tamaño ensueño culminó, Europa y el sedicente "Primer Mundo" semejaban un balneario de instalados y rentistas, cuyos inexpugnables muros contenían el oleaje de la planetaria indigencia.

Entre las carencias y defectos de la posmodernidad, no obstante, debe incluirse la desactivación del talante y del talento críticos, tan patente en los ámbitos pedagógico y político. O la tendencia a orillar la problemática del mal en aras de un narcisismo que atrofia los vínculos solidarios, fomenta la desafiliación e induce el "declive del hombre público", en palabras de Richard Sennet. O el relevo de la ética del ser por la del tener, espoleado por un consumismo basado en la creación de necesidades y deseos superfluos. O la sustitución de las ideologías continentales por un archipiélago de islotes ideológicos — feministas, ecologistas, poscolonialistas o identitarias—, tan dispersos que se muestran incapaces de enfrentar la tecnoburocracia globalizada. O la anemia de un pensamiento de izquierdas confinado al reducto erudito, que a fuer de servil resulta inofensivo e inane.

³⁷ Duch, Lluís, y Chillón, Albert, *La agonía de la posmodernidad*, El País, 25-02-2012.

Añádanse a tales penurias otras de comparable fuste, a fin de otear el paisaje. Así, la rampante mercantilización de la práctica totalidad de los ámbitos sociales, incluidos los de tenor espiritual y artístico. Y la erosión de la frágil secuencia temporal humana en una época señalada, en palabras de Fredric Jameson, por no saber ni querer pensarse históricamente. Y la proclividad, alentada por la sociedad del espectáculo, a la trivial estetización de la economía y la política, de la ética y la ciudad, del cuerpo y los sentimientos, de la naturaleza y la guerra. Y la irresponsabilidad de buena parte de los ciudadanos, que a su condición de súbditos que se ignoran —de una democracia carcomida por la demagogia, la corrupción y el decisionismo, por cierto— añaden el desvarío de sentirse cómplices del mismo sistema que los sojuzga, como se echa de ver en este trance aciago. Y, en fin, la miopía de unas generaciones que se han creído propietarias de un presente pletórico y eterno, una utopía del ahora y el aquí que ha hipotecado el porvenir de las futuras.”

El arte ha sido siempre silencio, como afirma José Corredor-Matheos, hoy todo es ruido, “tenemos el ruido, el desorden y el cambio permanente, pero en los terrenos creativos, falta orden, es decir, estructura, forma, y falta también estabilidad”³⁸.

³⁸ Corredor-Matheos, José, *Modernidad y Posmodernidad, ¿una crisis permanente?*, Madrid, Academia, boletín de la Real Academia de San Fernando, número 80, primer trimestre de 1995, p.319.

2.2. La década de los 90: Expansión y diversificación del territorio artístico

2.2.1. Los nuevos valores de fin de siglo.

En los años noventa, los valores superficiales impregnaron todos los ámbitos de la sociedad. Frente a la religión, la familia, los buenos modales, la solidaridad, etc., que fueron valores prioritarios en otras décadas, el fin del siglo XX ha puesto al dinero en la cúspide de su escala de valores.

“Moda y dinero, he aquí la fórmula contemporánea de felicidad: la utopía, el sueño del capitalismo. Dinero y moda aportan seguridad y, con ella, un nuevo concepto de libertad: aquel que anhela la seguridad total y desprecia el riesgo; aquel que, en el deseo de belleza total, la encierra en pautas controlables por el dinero; aquel que busca la juventud total y olvida que la muerte es parte de la vida; aquel cuyo objetivo es la riqueza total, el consumo como obra de arte y la felicidad del derroche”³⁹.

El exceso, la acumulación y la ostentación fueron integrados de manera generalizada en la sociedad occidental finisecular. La exaltación de la riqueza, sin importar el grado de ésta, potenció un consumismo superficial y enfermizo. La acumulación de ofertas de ocio fue en detrimento de las relaciones familiares y permitieron el acceso a la cultura de prácticamente toda la sociedad, el cine, el teatro, la música, etc.

La tecnología y sus vertiginosos avances comenzaron a potenciar en los últimos años del siglo XX una incipiente incomunicación social. Los más jóvenes, sobre todo, pasaban demasiado tiempo dedicado a los videojuegos, Internet - y sus charlas anónimas - , programas de televisión vacíos de contenido, el vídeo, etc. Otro exceso que podrá llegar a tener consecuencias muy negativas en la sociedad del siglo XXI. El exceso de información provocó unos receptores insensibles a las peores tragedias.

³⁹ Rivière, Margarita, *op. cit.*, p. 82.

La sociedad se volvió más competitiva. El número de licenciados en cualquier rama del saber aumentó considerablemente – ser universitario llegó a ser una necesidad para tener reconocimiento social – y el volumen de trabajo que demandaba la sociedad a este nivel de formación no era tan cuantioso. Esto llegó a ser un problema social, pues los jóvenes, mucho más preparados, no admitían tener que trabajar en puestos inferiores al que ellos hubieran podido realizar por su conocimiento. La insatisfacción, el paro –aunque éste descendió bastante los últimos años de la década de los noventa –, la competencia y la envidia profesional son las consecuencias de este fenómeno finisecular.

Otro valor en auge en los noventa ha sido “el gusto por el cambio”. El incesante cambio de vestimenta, los cambios de casa y de decoración –antes la casa se decoraba para toda la vida -, el cambio de teléfono móvil, incluso, el cambio en las relaciones sentimentales ha ido incrementándose como valor social en auge. La pasión por las marcas, fomentada por la persistente y omnipresente publicidad, ha sido un símbolo de identificación social. Las personas, además de vivir y vestir de una determinada manera impuesta por los dictados de la moda, debían ir “etiquetados” con el “sello de garantía” y acudir a determinados lugares de reconocimiento social, esto es, veranear en sitios concretos –frente a otros de menor categoría-, pertenecer a clubes privados, etc. No importaba ser rico, importaba aparentarlo. El viejo truco del sucedáneo alcanzó entonces su máximo esplendor (pieles artificiales, bisutería, el plato congelado, el sucedáneo del café, césped artificial, etc.). La apoteosis de la apariencia llevada a su máxima potencia.

En el ámbito cultural, la afición a la cultura y a las obras de arte de los grandes mecenas y *sponsors* dio también sus frutos: grandes colas se formaron en los museos, en los teatros, en la ópera. La cultura se convirtió en espectáculo, sucedáneo lógico

de la cultura entendida al viejo estilo. La cultura de la apariencia: “todos iguales en el lujo, en el derroche, en el sucedáneo, en la obra de arte de la compra y la venta”⁴⁰.

2.2.2 La era digital: Nuevas tecnologías aplicadas al arte

La década de 1990 estuvo condicionada por la implantación del ordenador en la vida cotidiana, la aparición del teléfono móvil y los medios de grabación digitales (CD y DVD). A consecuencia de todo esto se desencadenó una revolución visible en la vida diaria, en los ámbitos del trabajo y de la comunicación y además estos nuevos medios técnicos se fueron introduciendo cada vez más en los diferentes entornos artísticos. Fue en muchos aspectos un período de transición hacia el arte digital. Internet, con el establecimiento de la World Wide Web⁴¹ aún daba sus primeros pasos. Las posibilidades gráficas con el ordenador habían mejorado considerablemente con respecto a la década anterior, pero todavía no eran convincentes desde un punto de vista estético. Las instalaciones interactivas aún fracasaban en todas las exposiciones en las que se presentaban y el mercado artístico seguía cerrado a esta nueva tendencia. Hasta bien entrada esta década, el ordenador era considerado fundamentalmente como una herramienta y no como un medio. Mientras tanto, las posibilidades técnicas progresaban rápidamente y con la introducción de Internet de forma masiva mucho más y más rápido.

⁴⁰ Rivière, Margarita, *op. cit.*, p. 82.

⁴¹ La World Wide Web (WWW) o Red informática mundial es un sistema de distribución de información basado en hipertexto o hipermedios enlazados y accesibles a través de Internet. Este avance técnico supuso una verdadera revolución en numerosos aspectos relacionados con la comunicación y el arte. El correo electrónico (e-mail) y las páginas web se convirtieron en un nuevo y sorprendente medio de comunicación global y el intercambio de datos entre continentes era posible tan sólo en segundos

La relación del arte con las nuevas tecnologías y medios ha derivado en múltiples prácticas que obligan a hablar de una nueva materialidad de la obra de arte, de nuevas relaciones entre artistas y espectadores. Términos como realidad virtual, digitalización, láser, infografía, etc. han revolucionado el mundo del arte, es aún pronto para poder analizar el verdadero alcance que las nuevas tecnologías pueden tener para el entorno general del mundo artístico, pero está claro que se puede hablar en términos de revolución.

La Realidad Virtual, según apunta Román Gubern⁴² es una nueva forma de comunicación que combina la ilusión referencial infográfica y la interacción personal, para compartir un sueño común para sujetos despiertos, que aspira abarcar un ámbito plurisensorial (visual, auditivo, táctil y olfativo). Para este autor, la Realidad Virtual no hace más que *“culminar un prolongado desarrollo histórico de la imagen-escena tradicional, acompañada de la vieja aspiración del ser humano por duplicar la realidad... si se examina a la luz de la evolución de las artes plásticas, la Realidad Virtual culmina el ideal ilusionista de la perspectiva geométrica introducida en el Renacimiento”*.⁴³ En la Realidad Virtual desaparece la figura y la función del narrador, tanto como desaparece la figura y la función del público unificado y con ello *“se replantea brutalmente el conflicto sensorialidad y narratividad, entre mimesis y diégesis, entre percepción y estructura. Como se replantean no menos agudamente la función y tareas del espectador en relación con el espectáculo y con la fabulación representada”*⁴⁴. La Realidad Virtual prioriza el espectáculo sobre la lectura de la imagen⁴⁵.

⁴² Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996.

⁴³ *Ibid.* p.162.

⁴⁴ *Ibid.* p. 172.

⁴⁵ Entendiendo ésta como un acto de análisis reflexivo sobre un texto.

De este modo, vemos claramente cómo las nuevas tecnologías de la imagen, como el holograma o la Realidad Virtual, son nuevas respuestas a la cuestión de la mimesis y de la ilusión referencial, tal como apunta Gubern:

“Son nuevas respuestas a un interrogante viejísimo en la cultura occidental, a la aspiración a la producción de duplicados perceptivos perfectos de las apariencias del mundo... esta aspiración sólo ha podido consumarse cuando la tecnología informática ha permitido una clonación aparential del mundo y se siente además capaz de potenciarla, salvando la barrera del espacio y del tiempo... cuando las copias son demasiado perfectas, puede llegar un momento en que nadie sepa a ciencia cierta si es un original o una copia y se entre en el umbral de la psicosis.”⁴⁶.

La introducción del vídeo supuso, según Virilio⁴⁷, la “tercera ventana” junto a la fotografía y el cine⁴⁸. Para el desarrollo del videoarte, los años ochenta supusieron la constatación de nuevas estrategias superadoras de la dicotomía vídeo/televisión. *“El vídeo permitió explorar el potencial metafórico y asociativo de la sintaxis gramatical de la televisión, analizar los procesos narrativos visuales para apropiarse y deconstruir la imagen-lenguaje de los media, y plantear cuestiones de producción, distribución y recepción de la obra de arte con la utópica esperanza de redefinir las estructuras sociales”⁴⁹*. El vídeo era un medio ideal para plantear cuestiones como la representación, la narratividad, la autoría. El videoarte pronto definió su propio

⁴⁶ Gubern, Román, *op. cit.*, pp. 177-178.

⁴⁷ Virilio, Paul, *La troisième fenêtre*, Cahiers du cinéma, 322, 1981, pp. 35-40.

⁴⁸ Como arte, el vídeo se inicia hacia mediados de los años sesenta en el mismo instante en el que Sony empieza a comercializar cámaras de vídeo portátil, es decir, cuando el vídeo deja de ser monopolio de las cadenas de televisión y pasa a ser, como la cámara fotográfica, de uso común.

⁴⁹ Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000, p. 453.

lenguaje y sus distintas expresiones: videoescultura⁵⁰, videoperformance, videoinstalación, etc.

La “interacción” era considerada y se propagaba como uno de los pilares esenciales del arte mediático. Para el visitante de las exposiciones, esto significaba que se encontraba, en primer lugar, en espacios oscuros con proyecciones que reaccionaban ante su presencia y/o sus acciones, o ante monitores que disponían de un teclado o un ratón de ordenador como dispositivos de entrada o relación con el interfaz.

El afán de autoafirmación y delimitación de las fronteras del arte digital con respecto al resto de la práctica artística contemporánea es un fenómeno propio de esta década, impulsada por la esperanza de vivir una nueva era en el mundo del arte que iba a superar todo lo que éste había significado.

⁵⁰ Un buen ejemplo es el artista Tony Oursler (Nueva York, 1957), que expone en la madrileña Galería Soledad Lorenzo mientras yo escribo estas líneas.

2.2.3. Panorama artístico español

En los últimos ochenta y principio de los noventa, el vigoroso espíritu creativo que implicó la postmodernidad y la eclosión económica y cultural que significó el diseño, la preparación y el conocimiento de los contenidos de la Exposición Universal de 1992 de Sevilla, que conmemoraba el quinto centenario del descubrimiento de América, así como la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona hicieron que el mundo entero mirara hacia España, este año mágico que fue 1992, proponía el despegue de España hacia el mercado mundial. Estos acontecimientos produjeron una verdadera explosión de arte contemporáneo en nuestra nación.

A pesar del bien conocido carácter circunstancial que había de tener ese mercado, en gran parte foráneo, dejó un importante poso en la sociedad. De una parte, elevó considerablemente la consideración social del artista y le asignó a su producción el elevado nivel laboral de trabajo creativo. Por otra parte, se alcanzó un nivel de equilibrio razonablemente estable entre la producción pictórica vanguardista y la demanda ciudadana de esas obras. Estas actitudes hacia los nuevos modos de expresión motivaron una cierta normalización de las pautas artísticas de la ciudad.

La década de los noventa vivió una actividad expositiva desconocida hasta el momento en la ciudad. El número, la variedad y la calidad de las exposiciones llevadas a cabo en las salas sevillanas motivaron un interés real de la sociedad por conocer y disfrutar de la creación contemporánea. Su importancia y su regularidad han sido constantes, ofreciendo las obras de los artistas del pasado más inmediato así como la de los artistas del momento presente.

Las tendencias artísticas de los años noventa son difíciles de definir. Más que de tendencias, abría que hablar de individualidades. Se mantuvieron las corrientes heredadas de la década anterior y aparecieron, ante las mayores posibilidades de mostrar sus obras, un grupo cada más numeroso y caótico de jóvenes artistas. Junto a la complejidad y riqueza de estilos creativos, los años noventa conocieron el desarrollo de nuevos soportes y conceptos de la creación artística: la instalación, el

vídeo o la performance comenzaron a ser categorías expresivas utilizadas cada vez con mayor frecuencia.

La fotografía ha sido la categoría artística más desarrollada y aclamada en el contexto nacional de esta década, hasta el punto de que se han creado galerías especializadas en esta forma de expresión. Ello está permitiendo que la fotografía deje de representar el paradigma de la representación fiel, para convertirse en un medio capaz de interrogarnos sobre nosotros mismos y sobre la capacidad de percepción real que tienen nuestros sentidos. También en la fotografía comienza a cumplirse la famosa sentencia de Goethe “*si pinto mi perro exactamente como es, naturalmente tendré dos perros, pero no una obra de arte*”. Es preciso destacar también la combinación de la fotografía, el dibujo y las últimas técnicas informáticas con su infinidad de posibilidades creativas. A este hecho, el boom de la fotografía en los 90, se refirió la directora de exposiciones de la Fundación Antoni Tàpies cuando afirmó:

*“Es un fenómeno muy curioso. Ha pasado como con la pintura en los ochenta, que de repente le entró a todo el mundo la fiebre. Ibas a ARCO y no había más que pintura que imitaba a Barceló y Sicilia. En el caso de la fotografía, hay artistas que trabajaban con el vídeo que se han visto tentados por ella, sacaban fotos directamente de las películas. ¡Cualquier pretexto era bueno, el cuerpo como paisaje, una foto de la madre, etc.! ... A algunos artistas les ha debido de parecer fácil, y esto le ha hecho mucho mal a la fotografía... Afortunadamente, se va pasando la fiebre”.*⁵¹

Ante el complejo panorama artístico de los noventa es difícil establecer unas directrices dominantes. Quizás la característica más destacada es el elevado grado de tolerancia, excesivo en muchas ocasiones, y la confusión en el rigor y seriedad por parte de muchos artistas y profesionales del arte. El famoso dicho griego de los

⁵¹ ABC Cultural n°400. 25-09-99, p.43.

tiempos de Sócrates, “lo bello es difícil”, parece haberse olvidado. Este fenómeno de los últimos años del siglo XX, lo describe magistralmente Ignacio Gómez de Liaño:

“El vanguardismo apostó por la libertad, pero la libertad mutilada; por la ampliación del territorio artístico, pero era un territorio que a menudo consistía en la promoción del efectismo; por la espontaneidad, pero por una espontaneidad que ignoraba las causas por las que es determinada; por la purificación, pero una purificación a menudo simplificadora, intolerante. Por ello, la regeneración de las artes que se produjo contribuyó, simultáneamente, a ahondar su decadencia, decadencia en buena medida proporcional a la ampliación de lo estéticamente válido. Cuando se otorga validez estética a cualquier cosa sólo con que la cosa se presente bien orquestada, unos podrían concluir, maravillados, que todo ya es arte, pero otros, menos sensibles a los poderes de la sugestión, nos inclinaremos a pensar, con Hegel, que desde el punto y hora en que todo ya es arte el arte declara su impotencia para revelar los intereses más elevados del espíritu y, por consiguiente, pierde su verdad y su vida.”⁵²

⁵² Gómez de Liaño, *A la vuelta del siglo de las vanguardias*, Arte y Parte, nº29 Noviembre 2000, p. 64.

2.2.4 Sevilla: Diversificación y creciente interés cultural.

Los espacios expositivos se fueron multiplicando a lo largo de la década. Edificios de carácter religioso como el Monasterio de San Clemente⁵³ o el rehabilitado Convento de Santa Inés, salas del gobierno local como la Delegación Provincial de Cultura, la Diputación o las Salas del Arenal, galerías privadas,... abrían sus puertas a la plástica contemporánea.

Con la inauguración oficial del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) en 1998⁵⁴ y su traslado al conjunto monumental de la Cartuja de Sevilla, la Junta de Andalucía apostó y creó grandes expectativas respecto al futuro del arte contemporáneo en Andalucía. Los objetivos de este Centro de Arte, en palabras de su actual director José Antonio Chacón, son las siguientes: *“Los objetivos principales del CAAC son informar al público andaluz sobre lo que está pasando en el arte contemporáneo, lo que ha pasado en los últimos años en Andalucía y lo que pasa en el arte internacional. Además tratamos de establecer una relación entre el arte andaluz y el contexto internacional”*⁵⁵.

Estos objetivos se han tratado de llevar a cabo mediante un programa de exposiciones, las diversas actividades y la muestra de la colección propia. Pero lo cierto es que esta institución, que pronto cumplirá tres años desde su inauguración en esa sede, aún no ha podido arraigar con fuerza en la sociedad sevillana. Ya sea por la falta material de tiempo para concluir su proceso de afianzamiento, ya por

⁵³ En este espacio tuvo lugar una interesante exposición que, bajo el título *Pintores de Sevilla, 1952-1992*, recogía obras de los protagonistas de toda la vanguardia sevillana.

⁵⁴ Aunque el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo aparenta ser una institución nueva, ya que se inauguró oficialmente en febrero de 1998, realmente tenía ocho años de existencia. A finales de 1997 se le dotó de nuevos estatutos iniciándose la etapa que ahora vive.

⁵⁵ Entrevista realizada a José Antonio Chacón, entonces director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, por Clara Zamora en Enero de 2000.

encontrarse físicamente separada de la ciudad o por otras razones que se nos escapan, es preciso constatar que el CAAC a finales de los años noventa aún no había sido capaz de estimular a la ciudad para que fuera participe de su actividad cultural.

En cuanto a las iniciativas privadas, las galerías de arte sevillanas aumentaron en número a lo largo de la década. Con ánimo emprendedor y comprometidas con el arte de sus contemporáneos, abrieron sus puertas a lo largo de estos años las galerías *Cavecanem*, *Félix Gómez*, *Ventana Abierta* - transformada más tarde en *Birimbao*-, *Marta Moore* - más tarde, *Isabel Ignacio* -, *La Caja China*, *Pepe Cobo*, etc. Asimismo, algunas de las galerías que nacieron la década anterior como *Rafael Ortiz* o *Juana de Aizpuru*, no sólo se mantuvieron con vida, sino que alcanzaron un gran reconocimiento por su trayectoria como intermediarios entre el público y el artista. Junto a ellas, la constante labor llevada a cabo por las cajas de ahorro, cuyas exposiciones se han seguido caracterizando por su coherencia y su rigor, tanto de criterio como museográfico. Todas estas iniciativas de carácter privado contribuyeron eficazmente a crear un clima estimulante y sutilmente cómplice entre el sector creativo y el receptivo.

En consonancia con el aumento de las exposiciones llevadas a cabo en la ciudad, es preciso destacar el notable incremento en número y en calidad de los catálogos de obras y artistas. Cada vez más instructivos e interesante, estos catálogos han sido un factor fundamental para que el público sevillano conociera el contexto y los datos fundamentales para poder apreciar las obras expuestas.

Por otra parte, ha sido notoria la labor divulgativa realizada por los medios de comunicación. Desde la prensa diaria, la radio y la televisión hasta las revistas de carácter especializado de ámbito nacional e internacional, las cuales han proliferado en los últimos años de la década, el sevillano medio podía mantenerse informado acerca del acontecer artístico del momento. A todo ello hay que unir la nueva fuente de información internacional cada vez más popular: internet. La crítica de arte en la última década ha sido, en palabras del pintor Eduardo Arroyo “una crítica menos

literaria y pasional, más ordenada, menos agresiva, más silenciosa y por la tanto más perversa”.⁵⁶

En la década de los noventa, Sevilla se ha unido al carro de las ferias de arte contemporáneo. Mientras la feria internacional de Madrid, ARCO, seguía manteniendo el prestigio de años anteriores⁵⁷ en 1997 el emprendedor José Cobo ponía en marcha *Hotel y Arte*. Esta feria de arte anual, que se ha venido celebrando en el céntrico Hotel Inglaterra, ha centrado su oferta en las tendencias más innovadores del panorama artístico del momento. Mediante la selección de las galerías de arte participantes⁵⁸, su director ha pretendido acercar al público sevillano la nueva creación contemporánea dentro del íntimo escenario que supone la habitación de un hotel. Asimismo, esta feria ha contribuido a ofrecer, e incluso, a despertar el espíritu del coleccionismo en las conciencias de los sevillanos.

En 1999 se inauguró por primera vez ArteSevilla. Esta feria, que nacía con la intención de ocupar un lugar destacado entre las ferias de arte contemporáneo de nuestro país, se ubicó en el Palacio de Exposiciones y Congresos. A pesar del entusiasmo de sus organizadores, esta feria en sus primeras ediciones no ha hecho justicia al momento histórico que vivía el arte contemporáneo, pues en ellas se echaron de menos las tendencias artísticas más actuales. Sin riesgos artísticos de ningún tipo, ArteSevilla ha sido importante porque a ella, bajo el subtítulo de “la feria de Arte Contemporáneo de Sevilla”, acudieron cientos de sevillanos en busca de

⁵⁶ ABC Cultural nº408, 20-11-99, p. 32.

⁵⁷ En 1990, la feria contó con el número más elevado de galerías participantes, 217; mientras, el mayor número de visitantes se conseguía en 1992, con 154.000.

⁵⁸ Las galerías de arte contemporáneo participantes en las diferentes ediciones de *Hotel y Arte* han sido algunas de las más comprometidas con el arte de vanguardia, así como de mayor reconocimiento en el panorama nacional, contando, incluso, con algunas extranjeras.

aventuras estéticas. Este hecho es en sí mismo una medida del creciente interés del público por la creación más actual.

También en los últimos años han aparecido otras iniciativas que, aunque no han sido de un alto nivel artístico, han sido elocuentes de la afición cada vez mayor de los sevillanos por la contemplación y adquisición de obras de arte actual. El Supermercado del Arte ha sido un buen ejemplo de ello. En él no se han encontrado grandes apuestas artísticas ni sublimes calidades en la oferta de obras, pero sin duda su importancia no radica en estas cuestiones, sino en la concepción del arte que ofrecen: el arte como un producto de consumo más.

En rasgos generales, desde la situación de esplendor y boom comercial que acompañó la Exposición Universal de 1992 hasta la situación limitada que corresponde a nuestra ciudad, la reconversión del mercado artístico sevillano ha provocado una disminución apreciable en la cotización de las obras. Esta contención de los precios hasta niveles razonables, la amplia oferta provocada por el aumento del número de artistas y la regularidad del trabajo de las galerías han hecho que el mercado artístico sevillano haya conocido a lo largo de estos últimos años una época de relativo equilibrio y continuidad.

2.3 El cambio de siglo: Generación 2000

2.3.1. Breve apunte sobre sociedad y economía

La generación⁵⁹ que ha creado los productos culturales durante la década 2000-2010 se caracteriza por su osadía tecnológica, por su generalizada carencia de valores, abanderada por el “todo vale”, marcada por la hegemonía económica estadounidense, con sus iconos asumidos como iconos internacionales (Micky Mouse y su alegre sonrisa). Vivimos en una era de creciente interconexión y accesibilidad permanente. A través de los teléfonos móviles y el e-mail esperamos siempre respuestas rápidas en la comunicación con nuestros interlocutores. Todos estamos “conectados”.

La obsolescencia programada⁶⁰ de todo lo que usamos habitualmente está especialmente diseñada para crearnos la necesidad ante la caducidad de nuestros constructos. Los medios de masas sirven para esta propaganda política postcapitalista que nos controla por entero marcando las pautas de actuación en nuestras vidas y ejerciendo el máximo poder ante nosotros. Junto a esta necesidad mercantilista, somos además plenamente conscientes del abuso al que se está sometiendo a la naturaleza y por ello se temen los desastres naturales consecuencia de nuestra acción devastadora, pero una vez más parece que preferimos obviar el orden natural. Estas características globales buscan el pluralismo y la diversidad frente a la cultura hegemónica moderna colonialista. Se ponen en relieve las distintas culturas y se adora la diferencia. Este pluralismo hace que se admitan multitud de puntos de vista considerándolos a todos como válidos. La ética posmoderna se basa en un relativismo cultural, nada es totalmente malo ni bueno.

⁵⁹ El término generación refiere un grupo humano con características similares expuesto a aconteceres comunes.

⁶⁰ El potencial de la obsolescencia programada es considerable y cuantificable para beneficiar al fabricante, dado que en algún momento fallará el producto y obligará al consumidor a que adquiera otro satisfactor.

Este hecho de la verdad como perspectiva y "el gusto por el cambio" al que hacíamos alusión en la década anterior, permiten que desaparezca la admiración por figuras centrales y carismáticas, tomando relevancia los pequeños ídolos de manera transitoria y esporádica. Este relativismo respecto a la verdad hace que se cuestionen los textos históricos porque se interpretan prejuiciosos y relatados por los representantes de las culturas hegemónicas que impusieron su versión en la historia. La política y la religión que anteriormente habían ocupado el estatus paternalista del adoctrinamiento ideológico se encuentran hoy carentes de valor⁶¹. Son los medios de comunicación, sobre todo televisión e internet, los encargados de difundirnos la verdad. Pero la emisión de contenidos es tan grande que terminamos hastiados por el esfuerzo de cuestionarlo todo y buscamos el mero entretenimiento, lo que caracteriza este momento histórico "*por un abandono del esfuerzo por encontrar significado o estructura bajo el caos superficial*"⁶². Hay que sumar la pérdida de intimidad que conllevan la red y las cada vez más influyentes redes sociales, nuestra vida pasa a ser pública y el individuo disfruta de ello.

El desencanto y el pensamiento débil caracterizan a nuestra sociedad⁶³. La idea de progreso se esfuma porque solo se quiere vivir el presente. Los proyectos pierden importancia ante la satisfacción de lo inmediato. El hombre basa su existencia en el relativismo, el subjetivismo y la pluralidad de opciones. Así que se pierde el valor del esfuerzo y la ambición por la superación personal. Importa más la imagen que podemos transmitir que nuestro valor interno. Deja de importar el contenido del

⁶¹ Vives Almansa, Rosa, *Andalucía y sus símbolos*, Tesis doctoral inédita.

⁶² Gardner, Howard, *Educación Artística y Desarrollo Humano*, Madrid, Paidós Ibérica, 1994, p.424.

⁶³ Villalba Jiménez, Sergio: *Arte, ética y educación*, Sevilla, Diferencia Ediciones Universitarias y de Ciclos Superiores, 2004, p. 9.: "*Lo más grave del asunto es la amplitud que corresponde a ese logos unitario y débil, esto es, la disipación de la voluntad y la responsabilidad. Nadie es culpable de nada, y nada se puede hacer por cambiar las circunstancias*".

mensaje para revalorizar la forma en que es transmitido y el grado de convicción que ésta pueda producir.

A nivel mundial, no podemos dejar de mencionar un acontecimiento histórico que, a comienzos del nuevo milenio, hizo tambalear al mundo entero: ¿Podemos tomar el ataque terrorista a las Torres Gemelas como el fin de una época⁶⁴? Una década después, todavía resuena el “big bang” provocado por el ataque terrorista en Nueva York. Miles de víctimas inocentes y la consagración del miedo global abonaron una lectura que caracterizó al 11/9 como algo equivalente al 9/11 de 1989, cuando cayó el muro de Berlín dando fin a la guerra fría. La tragedia de las torres alcanzó un alto impacto emocional que opacó el optimismo de la década de los 90. Ideológicamente hablando, las transformaciones de la globalización fueron acotadas por un nuevo marco estratégico construido sobre una premisa: el orden internacional requería una hegemonía unipolar para acabar con la amenaza fundamentalista islámica⁶⁵. La evaporación del mundo bipolar Este/Oeste -en 1989- transformó las relaciones de poder mundial, y, aunque parece suponer una fractura de las mismas dimensiones, aún es pronto para afirmar si este tremendo atentado del 2001 puede entenderse como una fractura histórica o como el fin de época.

En España, los atentados del 11 de marzo de 2004 fueron una serie de ataques terroristas en cuatro trenes de la red de Cercanías de Madrid llevados a cabo por

⁶⁴ Los atentados del 11 de septiembre de 2001 (comúnmente denominados con el numerónimo 11-S en España y Latinoamérica; 9/11 en el mundo anglosajón) fueron una serie de atentados terroristas suicidas cometidos aquel día en los Estados Unidos por miembros de la red yihadista Al Qaeda mediante el secuestro de aviones de línea para ser impactados contra varios objetivos y que causaron la muerte a cerca de 3.000 personas y heridas a otras 6.000, así como la destrucción del entorno del World Trade Center en Nueva York y graves daños en el Pentágono, en el Estado de Virginia, siendo el episodio que precedería a la guerra de Afganistán y a la adopción por el Gobierno estadounidense y sus aliados de la política denominada de Guerra contra el terrorismo.

⁶⁵ El fundamentalismo moderno es la culminación reaccionaria de las tendencias que en la época moderna, caracterizada por la política y la economía mundiales, intentan recuperar el islamismo.

terroristas yihadistas. Se trató del mayor atentado cometido en Europa hasta la fecha, con 10 explosiones casi simultáneas en cuatro trenes a la hora punta de la mañana (entre las 07:36 y las 07:40). Más tarde, tras un intento de desactivación, la policía detonaría, de forma controlada, dos artefactos que no habían estallado, desactivando un tercero que permitiría, gracias a su contenido, iniciar las primeras pesquisas que conducirían a la identificación de los autores. Fallecieron 191 personas, y 1.858 resultaron heridas. El 14 de marzo, tres días después de los atentados, el electorado español otorgó una inesperada mayoría en el parlamento al Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

La economía española vivió entre 1994 y 2007 un periodo de crecimiento fuerte y prolongado, con una media del 3,5% anual. Los dos hechos que determinaron este crecimiento fueron en primer lugar la entrada en la Unión Monetaria que provocó una bajada de los tipos de interés y un aumento de la confianza de los inversores internacionales en la economía española. Este proceso conllevó un aumento de la demanda de crédito para la compra de bienes de inversión por las empresas y de viviendas por los particulares, que se manifestaron en un descenso del desempleo hasta el 8% y una tasa de empleo del 66%. La caída de los tipos de interés también provocó una burbuja inmobiliaria con crecimientos de los precios de más de un 30% en términos reales.

El segundo de los hechos que determinaron el período fue la entrada masiva de inmigrantes desde 2002 atraídos por el crecimiento y que sirvió para realimentar el consumo en primer lugar y después también la demanda de viviendas. Esta entrada ha representado el mayor impacto de carácter positivo para la economía de España, estimándose que entre 2000 y 2007, la aportación de los inmigrantes al PIB anual fue del 33% del total⁶⁶.

⁶⁶ De la Dehesa, Guillermo, *La primera gran crisis financiera del siglo XXI*, Alianza Editorial, 2009.

España llegó a ser la séptima economía más grande del mundo. El temor de los inversores españoles en vísperas del año 1999 a que se fijase un cambio entre peseta y euro había provocado la salida de España de muchos miles de millones de pesetas en busca de otras monedas en las que tener más protegido su dinero. Una vez fijado el cambio, un euro = 166,386 pesetas, este temor desapareció y los inversores volvieron a traer su dinero a España. Se invirtió en solares para edificar y empezó el boom inmobiliario. Este proceso cambio drásticamente en 2008.

En general, desde las posiciones críticas se afirmó que la dependencia de la economía española de la industria de la construcción, así como el endeudamiento excesivo, podía provocar a la larga una recesión económica, en especial por culpa del alza de los tipos de interés, que erosionaría el consumo interno y aumentaría la tasa de paro y de los índices de morosidad, provocando, finalmente, una devaluación de los activos inmobiliarios. No obstante, la fortaleza del sistema bancario y financiero y el crecimiento de las exportaciones, sumados a la competitividad alcanzada por las empresas españolas en el exterior especialmente pequeñas y medianas empresas, señalan un curso positivo entre las muchas dificultades⁶⁷.

Existe un contexto con pautas de comportamiento, pensamiento y sentimiento de esta generación 2000. En primer lugar el eje que marca la globalidad de buena parte del mundo es la economía. La economía moderna de producción, que dio paso a la postmoderna de consumo, es la que enmarca y condiciona gravemente las propuestas artísticas que tendrán lugar en estos años.

⁶⁷ http://economia.elpais.com/economia/2008/08/18/actualidad/1219044774_850215.html.

2.3.2. Arte digital: la animación y el Net.art

En comparación con otros medios de expresión artística, el ordenador se ha convertido en un instrumento que ha transformado nuestra sociedad y cultura como no lo ha hecho ningún otro en las últimas décadas. Define la época en la que vivimos. De él se sirven artistas innovadores y comprometidos que se adentran por nuevos caminos. Este joven movimiento artístico aún tiene que enfrentarse al escepticismo y la incompreensión de muchos.

En la época del arte digital y los nuevos sistemas de comunicación, muchas de las reglas establecidas en el mercado del arte han quedado obsoletas. Entre ellas, la idea del original. Ahora, el original de un trabajo digital está formado por una serie de ceros y unos. Muy pocas veces se presenta una obra en ese formato. Cualquier otra forma de representación, como imágenes gráficas, animación, pantallas o arte en la red de Internet, requiere de un contexto con software y hardware que estén acordes.

El arte digital es la disciplina que agrupa a todas aquellas manifestaciones artísticas llevadas a cabo con el ordenador. En contraposición a esto se encuentra el dominio de lo analógico. El arte digital combina arte, ciencia y tecnología; sus raíces se encuentran en las matemáticas y la informática. La producción digital puede definirse como arte cuando conceptualmente se utilizan las posibilidades del ordenador o de Internet con un resultado que no sería alcanzable por otros medios. Para Wolf Lieser:

”Pertenece al arte digital aquellas obras artísticas que, por un lado, tienen un lenguaje visual específicamente mediático y, por otro, muestran las metacaracterísticas del medio. Una foto escaneada no puede considerarse como arte digital, aunque sea muy buena. Pero una imagen que haya sido tomada con una cámara de internet en Nueva York y unos segundos más tarde se vea en Berlín, sí puede ser valorada como arte digital (...) en el ámbito de los medios digitales, existe una comunidad muy ágil y joven que no teme a las nuevas posibilidades técnicas y a las plataformas como YouTube o Flickr: sin miedo al contacto, se mezclan en este entorno creativo diseño, cultura de internet, películas, arte y economía, configurando una comunidad autosuficiente en la que cada miembro puede

reconocerse a sí mismo y mantenerse informado constantemente a través de los blogs. ¡Tokio, Nueva York y Berlín separados por un simple click con el ratón del ordenador!”⁶⁸.

Las primeras animaciones fueron elaboradas por científicos o bajo su supervisión directa. En los años 60 y 70 eran pocos los artistas que reconocían el potencial que tenía la máquina para llevar a cabo arte. Durante mucho fue un dato negativo y provocaba cierto desprecio que un artista dijera que sus trabajos se habían realizado con la ayuda de un ordenador. En los años ochenta se dieron a conocer los primeros artistas que trabajaron con el software 3D y el software generativo⁶⁹.

Con el cambio de milenio, el arte digital ha ido consolidando su posición progresivamente. Se han celebrado exposiciones importantes en museos de Estados Unidos, se han abierto las primeras galerías comerciales dedicadas al arte digital y se puede ver regularmente arte digital en importantes ferias de arte. La extensión y variedad que ha cobrado el arte digital en los últimos es ya evidente.

El net.art (el arte en la red) constituye una de las áreas menos convencionales en el campo del arte digital. Agrupa a todas aquellas obras de arte que se encuentran exclusivamente e Internet o que fueron concebidas y creadas para ello⁷⁰. Con el Net.art se creó una nueva forma de arte político y crítico, que refleja los temas más candentes y los cambios de nuestra época, y se concentra con especial intensidad en las transformaciones sociales y comunicativas que están teniendo lugar hoy. Dado

⁶⁸ Lieser, Wolf, *Arte digital. Nuevos caminos en el arte*, , Alemania, h.f.ullmann, 2010, p. 14.

⁶⁹ El crítico japonés Itsuo Sakane describió entusiasmado en el festival Ars Electronica, en un ensayo publicado en 1986, el desarrollo que había adquirido el arte por ordenador, especialmente en el campo de la animación.

⁷⁰ Por supuesto, no se trata de las clásicas pinturas escaneadas o digitalizadas que pueden verse en las HomePe de las galerías de arte y que utilizan Internet como canal de distribución. Sólo puede decirse que forman parte del Net.art aquellas obras que han sido creadas especialmente para este medio y que utilizan sus posibilidades más características, es decir, una rápida transferencia de archivos e imágenes, trabajo conjunto a nivel planetario e interacción en tiempo real.

que el Net.art es gratis para cualquier usuario de Internet, muchos artistas colocan además de forma habitual realizaciones de carácter más convencional, como instalaciones, impresiones u obras sobre pantalla basadas en el trabajo con software⁷¹. Dadas las especiales características de una obra de arte en la red, su adquisición por parte de un coleccionista requiere una aproximación poco ortodoxa al concepto “posesión”: adquiere un trabajo con una entidad conceptual, pero no es palpable, y que en la mayoría de los casos, está a disposición de todos los usuarios de Internet.

Se ha discutido mucho sobre la idea de que los videojuegos sean o no una forma de arte⁷². Un juego de ordenador tiene en principio una clara finalidad comercial. Ha sido diseñado por una persona o un grupo reducido de personas y se caracteriza por haber sido creado con un concepto especial, que rompe toda expectativa o que incorpora un elemento narrativo en primer plano. Todos ellos están orientados a la interacción desde el principio hasta el final. De este modo, se les abre la estética de la interactividad, sobre la que todavía no existe demasiada información, aunque ésta va en aumento.⁷³

⁷¹ Lieser, Wolf, *op. cit.* p. 110.

⁷² “Los videojuegos no pueden convertirle ni en asesino ni en ingeniero. Son un nuevo medio interactivo y se convertirán probablemente en la forma de arte más importante del siglo XXI”, Henry Jenkins, experto en ordenadores del Instituto de Tecnología de Massachusetts EE.UU., durante una entrevista con Thomas Lindemann (Welt Online, 27.03.2005).

⁷³ Aurica Harvey y Michaël Samyn fundaron en 2001, en Bélgica, la empresa *Tale of Tales* para el desarrollo de los juegos de ordenador y, desde entonces, han diseñado diversos juegos que han sido mostrados en exposiciones internacionales.

2.3.3. Aproximación a las corrientes artísticas locales

El artista ha sido en todos los tiempos el instrumento y portavoz del espíritu de la época. Su obra solo puede ser entendida parcialmente en función de su psicología personal. Consciente o inconscientemente, el artista da forma a la naturaleza y los valores de su tiempo que, a su vez, le forman a él⁷⁴. Los artistas que verdaderamente aporten algo a la Historia del Arte serán aquellos que se enfrenten “*de forma crítica con los medios y sus efectos en nuestra sociedad, que desarrollen visiones de futuro y sean capaces de interesar, despertar entusiasmo, encantar o sacudir conciencias*”⁷⁵.

Todas las tendencias artísticas gestadas desde los años sesenta en España⁷⁶, toda una herencia de líneas creativas que sumadas a las posibilidades otorgadas por las nuevas tecnologías dan paso a la acumulación y fragmentación de las tendencias artísticas en el tránsito de milenio. Los acontecimientos históricos y artísticos de los años precedentes hacen que el artista rechace la obra como objeto de transacción económica, tratando de desmaterializar el objeto artístico. El arte se vuelve más social que nunca.

Para el artista Juan Lacomba, las tendencias de hoy del Arte Andaluz son:

“El resultado es un conjunto de universo y plural en cuanto a lenguajes, medios e intenciones: nuevos tipos de colectivos y asociaciones artísticas, video, fotografía, imagen digital, infografía, instalaciones y, por supuesto, escultura y pintura. Un conjunto que en su misma diversidad intenta sintetizar una cierta actitud o generalizado común denominador,

⁷⁴ Jung, Carl Gustav (1964), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 250.

⁷⁵ Lieser, Wolf, *op. cit.* p. 250.

⁷⁶ Desde “Equipo 57” y la influencia del color, la carga social de “Estampa popular”, la abstracción, el informalismo, el arte geométrico, la proyección del paisaje, que pasa de representar el estado interior del artista a representar la psique colectiva, etc.

que en el debate crítico contemporáneo ha venido siendo designado como “arte después de la muerte del arte”... posiciones que van desde la contemplación distanciada o implicada al placer de la imagen misma. Construcciones de espacios metafóricos, simulaciones y cuestionamientos morales, reacciones a la pérdida del sujeto, ficciones futuribles, concreciones y corto-circuitos psicológicos, paradojas formales y conceptuales donde la imagen misma forma parte activa de las complejas interrelaciones visuales de la cultura mediática, la introspección personal, la experiencia individual hecha emblema o la misma necesidad de narrar historias remotas e inmediatas. Actualmente, individuo y proyección serán categorías a las que se atienen la mayoría de estas jóvenes creaciones”⁷⁷.

Es aún difícil por la falta de perspectiva, establecer unas tendencias reales y aclaratorias de la situación del panorama artístico actual. No obstante, en el caso andaluz, el crítico de arte Iván de la Torre, en el año 2006, ofreció su particular estructuración de las corrientes creativas del momento en la propuesta expositiva *La estrategia del calcetín*, conformando bloques de clasificación de las diferentes manifestaciones artísticas, las cuales son: El Elogio de la irreverencia: Impertinencia, Ironía y Canibalismo; Esplendores cotidianos: El rumor del límite I; La subvención de lo real, Escenografías y Máscaras: el velo desvelado y Paisajes distrópicos: El rumor del límite II. Para Iván de la Torre:

“Todo este grupo de creadores (...) que no comparte militancias sino concomitancias, ha despertado especial interés en la crítica por empuñar un lenguaje figurativo desacomplejado, irónico con su realidad personal y con la sociedad que lo rodea (...). Participan, también de una capacidad desmedida para desentrañar, absorber, acoger, deglutir y vomitar lo mejor y lo peor de lenguajes y manifestaciones artísticas precedentes o contemporáneas, liminares o canónicas, a la moda o periféricas, que van desde las vanguardias históricas al expresionismo, el Pop, la Postmodernidad, el kitsch más popular, la publicidad, los reality shows, el graffiti...”⁷⁸.

⁷⁷ Lacomba, Juan, *Figuraciones. Horizonte 2000*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2000, p. 15.

⁷⁸ De la Torre Amerighi, Iván, *The sock strategy/La estrategia del calcetín*, Sevilla, Fundación Biacs, 2006, p. 29.

3. Perfil biográfico

3.1. Infancia y años adolescentes

Francisco González Jiménez nació el 29 de marzo de 1960 en el sevillano hospital de la Cruz Roja, conocido como de la Ronda, para distinguirlo de su homónimo de Triana. Fue el segundo de los cuatro hijos que tuvieron Manuel González Franco y Esperanza Jiménez Angorrilla. El padre era, y es, un sevillano de carácter jovial y extrovertido, que entonces dirigía una pequeña empresa de fabricación de termos eléctricos, y la madre, natural de la Puebla de Cazalla, era hija de un artesano fabricante de zapatos. Junto a sus padres y sus tres hermanos discurrieron sus primeros años de vida en la sevillana Avenida de María Auxiliadora, en un ambiente general caracterizado por el espíritu de trabajo y la “austeridad dignificada”⁷⁹.

La verdad es que hay que hacer notar que al venir a este mundo Curro González debió traer debajo del brazo un pan extremadamente grande pues, después del duro Plan de Estabilización de 1959, la economía española comenzó a perfilar el “milagro español”. En efecto, el turismo y los planes de desarrollo permitieron poner en activo la potencialidad contenida del pueblo español, de manera que las calles se inundaron de *Seat 600*, aparecieron un sinnúmero de electrodomésticos y la televisión nacional, que había comenzado a emitir en 1956, se popularizó definitivamente. En estos años del desarrollo, la emigración, tanto interior como exterior, significó un esfuerzo más de la población española por salir de la pobreza, sobre todo del personal agrícola que se trasladó preferentemente a las zonas urbanas industrializadas.

Así pues, la infancia de nuestro protagonista coincidió con los “años del desarrollo”, en los que un optimismo compartido y una serena laboriosidad de toda la población

⁷⁹ Andrés Gallego ha destacado la valoración del trabajo como elemento dignificador y como medio de mejora de las condiciones de vida de entonces. Esto caló en las conciencias de aquellos años más que en otras épocas históricas, provocando una “*austeridad dignificada*”, según la expresión de R. Carr.

logró un crecimiento económico sin precedentes en la historia de España⁸⁰. Los empresarios, los profesionales, los becarios y los emigrantes comenzaron a salir al extranjero y a traer aires liberalizadores que inundaron y sobrepasaron, sin grandes traumas, una ideología y una situación política bastante pasiva. Aunque Sevilla se incorporó más lentamente que el resto de España a este proceso general de crecimiento de la década de los sesenta, fue entonces cuando la ciudad alcanzó el tamaño y forma que la caracterizó hasta principios de los años ochenta⁸¹.

En este ambiente amable, de bonanza económica, discurrió la primera década de vida de nuestro protagonista, entre su casa familiar y la de su abuela paterna. La figura de su padre ha sido para Curro de gran importancia. Hombre con inquietudes culturales, D. Manuel González (Sevilla, 1933), aparte de su trabajo como empresario, participaba activamente en asociaciones patronales del área del metal, y fue tesorero de la Cámara de Comercio. Gran amante de la ciudad de Sevilla, hombre sensible al arte, apoyó desde el principio el interés de su segundo hijo por la pintura. Puso a su alcance la colección de arte *El Universo de las Formas*, donde Curro tomó contacto con el arte clásico y de otras culturas, como el arte africano y de Oceanía. Las propias palabras de D. Manuel son el mejor testimonio:

⁸⁰ Los “años del desarrollo” fueron la década de 1963-1973, supusieron la puesta en marcha de los Planes de Desarrollo. Durante el decenio de 1960, el número de hogares que disponía de una lavadora subió del 19 al 52 por ciento y la proporción de los que tenían un frigorífico saltó del 4 al 66 por ciento. Cuando se inició el auge, sólo uno de cada cien españoles tenía coche; cuando terminó, la proporción era uno de cada diez. España era, junto con Japón y Canadá, el país de más rápido desarrollo del mundo.

⁸¹ Siguiendo a M. Delgado Cabeza, podemos situar el año de 1964 como inicio de un proceso de claro crecimiento económico y también de la transformación de la estructura productiva precedente. Durante la década de los 60 y hasta la crisis energética internacional de 1973, Sevilla experimentó una notable transformación en su configuración urbana y sociológica, con nuevos barrios.

“Siempre he tenido inquietudes por la pintura. Tuve muy buenos profesores de dibujo en el colegio: Rafael Cantanero y Enrique Orce. Durante mi juventud iba todos los domingos al Museo de Bellas Artes de Sevilla, era gratis la entrada, y me gustaba contemplar los colores de los cuadros, pues en esta época las reproducciones de los libros eran en Blanco y Negro y no existía la televisión. Cuando mi hijo Curro me dijo que quería estudiar pintura, le animé a ello. Lo único que le pedí fue que sacara el título y viviera honestamente de su pintura”⁸².



Manuel González Franco (abril 2011)

Curro González estudió en el colegio Calasancio Hispalense que había fundado en 1888 el escolapio catalán Francesc Clerch (1829 –1900), en el antiguo palacio que los Duques de Osuna tenían en la plaza de Ponce de León. Allí, entre hermosos patios sevillanos, grandes salones con artesonados mudéjares y otras muestras de una espléndida historia se educó nuestro artista disfrutando, según recuerda, de la amplitud y de la belleza de los espacios que tenía a su disposición. Fue un estudiante

⁸² Conversación con D. Manuel González Franco, Sevilla, 8 de abril de 2011.

bastante irregular y no poco selectivo, sus calificaciones oscilaban de acuerdo con sus preferencias y con las circunstancias. Pero su fina intuición le permitió percatarse de la diferencia y contraposición que existía entre la moral expuesta en las aulas y aquella otra que dominaba el mundo externo. Fue un enfrentamiento sistemático entre los códigos del Antiguo Régimen y los bosquejos de la sociedad de consumo que alejó a tantos alumnos de la Religión, entre ellos a nuestro protagonista. Así describió su estado de ánimo:

“La enseñanza religiosa que proclamaban tenía un ideario social de entrega que estaba cargado de contradicciones. Pretendían adoctrinar, modelar a los jóvenes con una moral que no se correspondía con la que veíamos en la práctica. Ante ese mundo de contradicciones, me desvinculé de la religión”⁸³.

Estas vivencias de su infancia marcarían inevitablemente su obra posterior. Su relación con la religión católica, el concepto de pecado y su aplicación a la realidad. Pensamientos tan presentes en su etapa escolar y que tantas veces le habían llevado a amargos remordimientos y a tener que liberarse de ellos mediante el arrepentimiento. Estas cuestiones aparecerán reflejadas en cuadros de su etapa de madurez. Al respecto el propio Curro escribiría:

“A partir de un determinado momento de mi beatífica infancia comenzó a obsesionarme la visión que se tendría de nosotros desde el cielo. Sin duda, debido a la enseñanza religiosa que recibí, castrante en muchos aspectos, pero que inducía a plantearse dilemas imposibles que resultaban estimulantes para la imaginación y te forzaban soluciones humorísticas y absurdas. Recuerdo que uno de esos dilemas que más me ocupó la mente fue el de la visión divina, el Ojo de Dios, que amenazaba con descubrirte cuando pecabas. Trataba de imaginar por aquel entonces cómo podría ser esa visión total que te vendían en la catequesis. Veía al clásico Dios Padre sentado en su sillón de nubes algodonosas, portando una lupa fabulosa en la que se reflejaban, simultáneamente, todas las posibles existencias:

⁸³ Conversación en el estudio del artista, Sevilla, abril 2011.

pasadas, presentes y futuras. Un tremendo lío espacio-tiempo, en el que nos amontonábamos distintos moradores en los mismos lugares y, como en la visión de Vélez de Guevara en “El diablo cojuelo”, las habitaciones se abrían como casas de muñecas despojándose de techos y suelos. En otras ocasiones, la cosa era más sofisticada y me figuraba bombardeado por millones de microlentes grabadoras que, como partículas diminutas e inmateriales, invadían el espacio grabando todo lo que acontecía; imaginaba a Dios sentado en una inabarcable mesa mezcladora componiendo una cinta sin final, tan tediosa que nadie vería nunca”⁸⁴.

En estos años de su infancia, con exactamente once años, realizó casi por casualidad un viaje, que el tiempo demostraría que tuvo una gran trascendencia. Nuestro artista acompañó a su padre a Madrid en una travesía de negocios. Mientras el progenitor cumplía con sus obligaciones en la capital, dejó al pequeño Curro solo en el Museo del Prado. En el ambiente irreal y denso del museo, nuestro artista se sometió a los gustos de los monarcas españoles de todos los siglos y de las dos dinastías, y pudo contemplar sin trabas el arte y la genialidad de autores españoles y extranjeros. Esta experiencia fue crucial para él, sobre todo, su encuentro con la pintura flamenca. La diversidad de pensamientos y sentimientos generados en su mente en el momento de estar frente a cuadros como *El triunfo de la muerte* (1562) de Peter Bruegel el Viejo (1525 - 1569) le desveló un mundo nuevo e inmenso, hasta entonces desconocido para él⁸⁵. En esta panorámica de la muerte, de grandes proporciones (117 cm x 162 cm), vio como todas las escenas quedaban representadas con muchísimo detalle, de tal manera que todo, el total y cada una de sus partes, resultaban plasmadas minuciosamente en una sola obra.

⁸⁴ González, Curro, *¿Llamando a las puertas del cielo?*, Arte y Parte, nº 61, 2006, pp. 52-57.

⁸⁵ La reacción ante la acumulación de belleza y la exuberancia de goce artístico es conocida como “Síndrome de Stendhal”. Causa un elevado ritmo cardíaco, vértigo, confusión e incluso puede producir alucinaciones. Se le denomina así por el famoso autor francés del siglo XIX Stendhal (seudónimo de Henri-Marie Beyle), quién dio una primera descripción detallada del fenómeno que experimentó en su visita a Florencia en 1817.

La contemplación de *El Jardín de las Delicias* (1480-1490) de Hieronymus Bosch, El Bosco, (1450 – 1516), considerada como una de las obras más fascinantes, misteriosas y atrayentes de la historia del arte universal, resultó sorprendente para el pequeño Curro. Lo mismo le ocurrió con *El descendimiento de la cruz*, obra maestra del pintor flamenco Roger van der Weyden (1399 ó 1400 - 1464). Al joven González, que ya estaba habituado a la temática religiosa por sus visitas al Museo de Bellas Artes de su Sevilla natal, le deslumbró el preciosismo de la pintura flamenca. Hasta el punto de la profunda emoción que le provocaron sus exquisitos matices, le ha acompañado el resto de su vida artística. Junto a estas obras, le resultaron también impactantes otras muchas, entre las cuales se encontraron las de Velázquez, la de Rubens y, sobre todo, las pinturas negras de Goya.

Con los años setenta, Curro González ingresó en el sevillano Instituto de San Isidoro para realizar sus estudios de bachillerato. Sus años adolescentes, complicados de por sí, coincidieron con la transición a la democracia. Los sucesivos acontecimientos, como el entierro del General Franco y la coronación de D. Juan Carlos, transmitidos por la televisión, así como aquel masivo referéndum que aprobó la Constitución Española de 1978, debieron ser hitos en aquella mente que comenzaba a reconocer y a incluirse en la sociedad donde le había tocado vivir. De todas maneras, la instauración del régimen de libertades y la participación democrática de los ciudadanos en la vida pública se produjo en unas nefastas condiciones económicas⁸⁶. En este complejo ambiente, el propio pintor nos describe el análisis que realizó a tan temprana edad y la conclusión que alcanzó, a la que ha permanecido fiel:

⁸⁶ En 1977 el estado estaba en bancarrota y la inflación alcanzó el 30 por 100 durante el mes siguiente a las elecciones. A mediados de los años setenta, la economía sevillana era una economía desarticulada y dependiente, controlada desde el exterior en gran medida y que funcionaba como periferia del capitalismo exterior. Véase bibliografía sobre el tema.

“Durante mis años de Instituto, el ambiente era de revueltas, mucha gente se señalaba y se decantaba por algún partido político o ideología. La situación era efervescente y, por ello, también muy enriquecedora, nos hacían pensar, despertaban nuestras inquietudes, maduramos y evolucionamos muy rápido. Yo veía que estaba pasando lo mismo que en el colegio con la religión, había que tomar una decisión. Me sentía ácrata, anarquista; estaba comprometido con el cambio, pero no quería encasillarme o dejarme adoctrinar por la política como con la religión. Quería ser libre, no sentirme oprimido. Tomé la decisión de mantenerme al margen y es en este momento cuando tuve claro que quería ser artista, la pintura iba a ser mi manera de ganarme la vida”⁸⁷.

La adolescencia de Curro fue una etapa cargada de interrogantes vitales como es propio de este momento vital. En esta etapa se presenta el desafío de tener un proyecto de vida, personal y comunitario, un proyecto que de sentido a la propia vida; que no la deje caer en un valor existencial, sino que le permita lograr plenamente su realización como persona. El adolescente cuestiona todo, tiene un espíritu de riesgo, de valentía y una capacidad creativa para responder a los cambios y exigencias del mundo en que vive. En estos años, Curro fue especialmente sensible a los problemas sociales y exigía autenticidad y veracidad, rechazando con rebeldía una sociedad invadida por la hipocresía y los antivalores. De nuevo, volvían sus dudas respecto a la religión, tema que de alguna manera u otra le rondará en la mente en resto de su vida, a pesar de reconocer su desvinculación de la misma. De esta etapa escribiría más adelante:

“Con la adolescencia sentí la llamada de la cerveza y mis buenas intenciones se torcieron víctimas del alcohol y la testosterona, y llegaron los demonios. En los dibujos animados solían aparecer un par de personajillos que, como dobles del personaje principal, luchaban alrededor de la cabeza de éste incitándole al bien o al mal. Supongo que ellos podrían acompañarme en un autorretrato adolescente. Finalmente debí acabar en el camino equivocado ya que poco a poco me fui olvidando del maldito Cielo.

⁸⁷ Conversación en el estudio del artista, Sevilla, abril 2011.

Una vez perdida la fe católica me resultó imposible encontrar otra. Terminé viendo en mis compañeros de instituto, que abrazaban el compromiso político y me abordaban sin descanso, en su ardor proselitista, con una parecida mezcla de credulidad y gazmoñería, la misma dinámica religiosa que yo acababa de dejar atrás. Recuerdo la anécdota que le sucedió a la tía de un amigo; la mujer, de tradición familiar “roja”, ante los insistentes acosos de unos testigos de Jehová, sentenciaba que ella no era religiosa, pero que si acaso tuviera que serlo, lo sería de la religión católica, ya que “para eso era la verdadera”. Desengañado profundamente, yo ya no me encontraba con fuerzas ni para volver al redil, ni para nuevos entusiasmos; así que mi frente comenzó a marcarse con arrugas”⁸⁸.

⁸⁸ González, Curro, *¿Llamando*, op. cit.

3.2. Su paso por la Facultad de Bellas Artes: Las posibilidades artísticas de la Sevilla del momento

Su curiosidad artística permite afirmar que en el año 1978, con 18 años, Curro González ya tenía claro que el arte iba a ser su profesión, o al menos que iba a luchar por conseguirlo. Con el apoyo familiar, habilitó en la azotea de su casa un estudio donde hizo sus primeros trabajos artísticos. Al finalizar el curso académico 1977-78 aprobó el examen de selectividad para ingresar en la Universidad de Sevilla, a la vez que preparaba el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes. En su afán por aprobar esta última prueba, asistió a la Escuela de Artes y Oficios donde conoció a los que serían después sus grandes colegas de carrera y profesión: Patricio Cabrera, Javier Buzón y Ricardo Cadenas. Con todo, no pudo superar el examen de ingreso en La Escuela de Bellas pero, afortunadamente, al constituirse la Facultad de Bellas Artes, pudo acceder directamente a través de la selectividad que tenía aprobada. Esa Facultad había sido creada por la Ley General de Educación de 1970, pero la adaptación de las enseñanzas y de la titulación del profesorado de la Escuela a las exigencias universitarias, retrasó su puesta en marcha varios años.

Siendo tan joven, Curro González no se engañaba sobre las salidas profesionales de la carrera elegida. Su apasionado afán consistía en trabajar como creador, dedicarse al arte en toda su pureza, pero también sabía que corría el riesgo de que la salida profesional que le podía corresponder fuera la docencia:

“Tenía un recuerdo de mi profesor de dibujo del colegio como un hombre triste, que me daba pena. Estaba claro que la docencia no la barajaba entre mis posibles salidas profesionales, aun así tuve libertad y opté por intentar ser artista”⁸⁹.

A pesar de la pasión demostrada por el arte, no fue un alumno destacado en la Facultad de Bellas Artes. La importancia que Curro González le da a su paso por ella

⁸⁹ Conversación con el artista en su estudio, Sevilla, abril 2011.

es relativa y escasamente excitante. Las enseñanzas iniciales le resultaron tópicas y extremadamente convencionales, hasta el punto de que creyó moverse en un ambiente decadente. Sin embargo, al continuar sus estudios recibió como una bocanada de aire fresco la llegada de nuevos profesores, de los cuales habla con especial cariño:

“Mi generación, la primera promoción que fuimos Facultad, en lugar de ir a la Escuela, tuvimos la suerte de contar con Joan Sureda⁹⁰ como profesor. Su aportación hizo que nos iniciáramos en nuevos caminos estéticos y tuvo muchísima importancia para nosotros. Con una gran metodología, nos abrió un mundo nuevo. Realizó unos seminarios de arte norteamericano, que recuerdo como una importante aportación a nuestra formación de entonces. Junto a él, también estaba el profesor Miguel Pérez Aguilera. Don Miguel era un hombre muy disciplinado, sus clases siempre eran a primera hora de la mañana y, como yo casi nunca acudía a ellas, mi relación con él fue mucho mejor a posteriori, una vez que nos pudimos relacionar ambos como artistas. Pero las personas que verdaderamente me rescataron de dejar los estudios en la Facultad fueron José Luis Mauri y Carmen Laffón. Si no hubiera sido por ellos, tengo claro que lo hubiera dejado. Me pusieron en contacto con Gerardo Delgado y la generación de abstractos y esto fue muy importante para mí”.⁹¹

En los años en que González comenzó a formarse como artista, la década de 1970, Sevilla vivía una gran agitación en el campo de la cultura. Las palabras de Antonio Bonet, quién vivió aquel momento, lo ponen de manifiesto:

“El afán incentivador alcanzó, hacia 1970, un momento de plenitud y difusión hasta entonces minoritario. Grupos cada vez más numerosos y nutridos se interesaban por el arte contemporáneo. Todo ello estaba en relación con el momento del nivel intelectual sevillano.

⁹⁰ Joan Sureda Pons es actualmente Catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Barcelona. Con anterioridad lo ha sido en las Universidades de Bilbao, Sevilla y Complutense de Madrid y director del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁹¹ Conversación con el artista en su estudio, Sevilla, 22 de marzo de 2011.

La vida cultural, hasta entonces como encerrada herméticamente en sí misma, parecía abrirse proyectándose hacia el exterior. La creación de la Escuela Superior de Arquitectura, los cine-clubs, los grupos de teatro, las nuevas librerías, la Feria del Libro, los recitales de música, las conferencias sobre los movimientos artísticos contemporáneos, las charlas de personas importantes, como el italiano Munari o los componentes del grupo de científicos y artistas que llevaban a cabo en Madrid la experiencia de arte y computadoras, etc... contribuyeron a renovar el antes semi-dormido ambiente sevillano”⁹².

De hecho, el mismo año que se iniciaba de década, se fundaron dos centros que se erigirían con el tiempo en las “cunas” donde se mimaron las vanguardias artísticas locales: creado por los poderes públicos nacía el Museo de Arte Contemporáneo y establecida por iniciativa privada abría sus puertas la galería de arte *Juana de Aizpuru*. El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla se fundó por Decreto del 24 de julio de 1970 gracias a la iniciativa del director general de Bellas Artes del gobierno de la nación, Florentino Pérez Embid. Desde sus comienzos, esta institución se decantó por un compromiso especial con las manifestaciones artísticas más actuales. A pesar de las perspectivas a largo plazo que implicaba su carácter museístico y la lentitud de la gestión de la administración pública, su primera etapa en el salón de San Hermenegildo resultó ser muy activa e interesante. Su primer director⁹³, Víctor Pérez Escolano, junto con sus asesores José Ramón Sierra y Francisco Molina, diseñaron un espacio que se entendió desde el principio como un lugar de encuentro donde debían predominar la animación y el debate. En el año 1972, la sede del Museo se trasladó al edificio de la “Cilla del Cabildo” donde, tras unos años de esplendor, su actividad entró en una fase de estancamiento de la que siempre trató de salir para recuperar su indudable protagonismo inicial. Pero la recuperación de la

⁹² Bonet Correa, A, *Sevilla: Panorama artístico del S.XX*, Madrid, Los Andaluces, 1980, p. 588.

⁹³ Los directores del Museo desde su fundación fueron: Víctor Pérez Escolano, Manuel Rodríguez Buzón, Fernando Fernández, Joana Palau, Enrique Pareja, Rosario del Casso, Luis Alfonso Fernández, José Ramón López y María Luisa López.

influencia inicial del Museo en el entorno artístico de la ciudad nunca se consiguió. La galería *Juana de Aizpuru* puede considerarse, en buena parte, heredera de la línea iniciada por la galería *La Pasarela*. Su directora supo desarrollar un notable programa de exposiciones y de actividades complementarias, siempre orientada por *Juana Mordó* y por un equipo de colaboradores muy solvente. Entre las actividades creadas por la nueva galería destacó la creación, a partir de 1976, de la beca para la formación de artistas en la madrileña *Casa de Velázquez*. Además de apoyo económico y de la posibilidad de permanecer un año en Madrid, la beca daba derecho a una exposición individual en la galería. La beca se convocó durante seis temporadas y fue decisiva para que apareciera una nueva promoción de pintores abstractos⁹⁴. Además de la labor de promoción de los artistas sevillanos, durante esta década tanto el Museo como la galería *Juana de Aizpuru* llevaron a cabo una tarea imprescindible en una ciudad tan acogedora con los extraños como ingrata con sus propios hijos: la difusión del arte contemporáneo en sus niveles local, nacional e internacional. Esto significó una contribución inestimable a la puesta al día de la ciudad en las corrientes artísticas más avanzadas.

Es preciso reconocer que esta labor pedagógica puesta en marcha por ambos divulgadores cayó en la tierra abonada de una generación de jóvenes, entre los que se encontraba Curro González, que sentían un ansia especial por la libertad. Una libertad concebida, en muchos casos, como la eliminación de las fronteras y de los prejuicios intelectuales latentes en la sociedad, más que como una independencia de pensamiento y de acción individuales que ya consideraban prácticamente conseguida. El ejemplo de los espacios anteriores y el interés que llegaron a despertar las nuevas concepciones estéticas promovieron, durante los primeros años

⁹⁴ La lista de ganadores de la beca de la galería Juana de Aizpuru es la siguiente: José María Bermejo (1976), Ignacio Tovar (1977), Manuel Díaz Morón (1978), Gonzalo Puch (1979), Pedro Simón (1980) y Juan Lacomba (1981).

de la década de los setenta, la apertura de un número considerable de nuevas salas de exposiciones. Entre ellas destacaron las siguientes galerías: *Centro M-11*, *Melchor*, *Álvaro*, *Haurie*, *Vida*, *Damas*, *Imagen Múltiple*, etc. con las que la iniciativa privada estableció la estructura básica necesaria para el desarrollo de un mercado de arte moderno, ágil y operativo en una ciudad cada vez en mejor situación económica. De entre todas las nuevas salas dedicadas al arte sobresalió la galería *Centro M-11*. Situada en la llamada *Casa de Velázquez* (c/ Padre Luis M^a Llop), abrió sus puertas en 1974⁹⁵. Con la libertad de movimientos que le daba sus estudios en el Instituto, nuestro protagonista se acercó a la galería con curiosidad, donde esperaba poder contemplar pinturas relacionadas con Velázquez. El encuentro con las obras del *Equipo Crónica* resultó impactante para él, pues se enfrentó con una pintura figurativa con un fuerte sentido crítico, que le resultó completamente desconocida. Volvió varias veces al *Centro M-11* a ver otras exposiciones, pues la actividad de esta galería fue muy intensa, en ella llegaron a exponer Luis Gordillo y Manuel Millares e, incluso impulsó la formación del grupo musical Goma, una banda de “jazz rock”, con la vocación de convertir a Sevilla en el principal centro de ventas de obras de arte de España. Para ello, promovió las exposiciones de artistas nacionales consagrados⁹⁶ a las que acompañó, superando los límites de una galería convencional, con excelentes catálogos y con debates complementarios. A pesar del tremendo esfuerzo que representó el intento del *Centro M-11* no consiguió su objetivo y terminó desapareciendo. No obstante, la labor de difusión por que representó en su entorno no fue en balde, quedando en la memoria colectiva de los

⁹⁵ D. Manuel, el padre de Curro González, comentó en familia sin especial interés que en la casa natal de Velázquez, en la calle Padre Luis María Llop, se había instalado un nuevo espacio para exposiciones de arte.

⁹⁶ En apenas un año, Sevilla pudo contemplar cómo las obras de Saura, Millares, Equipo Crónica, Gordillo y otras de jóvenes promesas desfilaban por las salas de este centro de arte contemporáneo.

sevillanos. En este ambiente de agitación cultural se desarrollaron los primeros años de estudios universitario de nuestro protagonista.⁹⁷

Curro González cursó estudios en la Facultad de Bellas Artes entre **1978 y 1983**. Pronto comprobó, que con la excepción de los profesores señalados, el interés de cuanto allí se le podía ofrecer era mínimo. Sin duda, el mayor provecho de esta etapa lo encontró en su amistad y relación artística con algunos compañeros, que, pasado el tiempo formarían una de las generaciones de artistas más amplias y dinámicas de las surgidas hasta ese momento en la ciudad. Entre ellos, los ya mencionados Alberto Marina, Ricardo Cadenas, Patricio Cabrera, Javier Buzón y Guillermo Paneque⁹⁸. Así recuerda Alberto Marina al Curro de aquellos años:

“Curro es una persona obsesiva, muy trabajadora. Estudia los temas hasta agotarlos, huyendo siempre de lo fácil, del supuesto éxito. Su primer acercamiento a la pintura fue casi terapéutico. En aquellos años universitarios tenía muchas inquietudes de modernidad, era muy radical, contestatario. Uno de sus primeros mentores fue Paco del Río, era el marido de su prima María José, ellos tuvieron mucha influencia en su primera etapa”⁹⁹.

⁹⁷ Martín Martín, Fernando, *Pintura, op. cit.*, pp. 366-367.

⁹⁸ Aunque no todos coincidieron en clase, ni tenían la misma edad, formaron un grupo con una gran empatía e inquietudes similares.

⁹⁹ Entrevista a Alberto Marina el 25 de Octubre de 2011.



Caricatura de Curro González realizada por su amigo y compañero Ricardo Cadenas.

Durante la década de los ochenta, Sevilla experimentó un gran auge en materia artística y tuvo, como ya he mencionado, un destacado incremento de acciones culturales. A esto habría que sumar, como elemento de gran relevancia, el buen olfato y el entusiasmo por romper con lo establecido hacia nuevos rumbos de una generación de jóvenes sevillanos, entre los que se encuentran muchos de los que acabo de enumerar. A su aportación al panorama artístico con su innovadora producción plástica, habría que sumar un proyecto editorial de enorme trascendencia: la revista *Figura*¹⁰⁰. Liderada por Guillermo Paneque y Rafael Agredano, fue una

¹⁰⁰ El número 0 se presentó en la primavera de 1983 y el último data de la primavera de 1987. La publicación tuvo una segunda época –*Figura Internacional*–, que aparecía como cuadernillo dentro de la revista *Sur Exprés*, fueron tres números más y finalmente en 1988 terminó desapareciendo.

revista muy controvertida y “dinamizó el panorama artístico de un modo espectacular, [...] quizás como nunca se ha hecho”¹⁰¹.

Nuestro artista colaboró con esta revista en el número 0 por petición de Paneque. Nunca participó en la redacción ni en la organización de la revista, a pesar de la estrecha amistad que le unía a los integrantes. Siguió su evolución desde fuera, aunque desde una posición muy cercana. De ella, dos décadas después de su expiración, opinaba así “*Figura resultó interesante porque no había otra revista de arte y, aunque fue un intento muy voluntarioso ya que comenzó como una revista universitaria en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes, fue útil porque animó la discusión, el debate y además porque era la única que teníamos [...] su gran virtud y quizás su mayor defecto, fue que resultó muy de su tiempo. Recogió la eclosión y el boom artístico de los ochenta*”¹⁰². El año 1984, se publicaría en sus páginas, como veremos a su debido tiempo, una reveladora e interesante entrevista a Curro sobre la evolución de su obra y el abandono definitivo de la abstracción.

¹⁰¹ Lara-Barranco, Paco, *op.cit*, p. 17.

¹⁰² *Ibid.*, p. 117. Entrevista a Curro González realizada por Paco Lara-Barranco el 13 de agosto de 1991.

3.3. Primeros viajes formativos

“En el verano de 1978, con Curro hicimos un viaje por Italia. El tren nos dejó lento y sin descanso en Pisa una tarde que aún nos gusta recordar. Durante el trayecto, Arles y la Costa Azul fueron sólo manchas oscuras y detrás el cristal.(...)”

Volvíamos de Italia con impresiones demasiado rápidas. De Tintoretto, por ejemplo, nos sorprendió lo aparentemente poco “mañoso” de algunas pinturas; poco acabadas, deshechas, lejos de la imagen aprendida en manuales y reproducciones. Cierta decepción también por algunos manieristas florentinos... Y es que psicológicamente imposible sustituir nuestro enfrentamiento directo con la obra con la obra por mediaciones mecánicas y cambios de escala. (Siempre me había imaginado el cuadro de “La tempestad” de Giorgione como de un tamaño soberbio).

De Italia trajo Curro González muchos apuntes: plazas, calles, jardines, casas y más casa de color. En la Costa Azul, no pudimos detenernos. Era necesario, también, contrastar un aprendizaje y el orden jerárquico de nuestro museo imaginario, porque Matisse estaba en la elección: intuición del color, ritmos y ética del trabajo, junto con otras opciones y miradas; hacia Kandinsky (pocos meses atrás habíamos visto en Sevilla la exposición organizada por la Fundación March), los fauves, el expresionismo...”¹⁰³.

Así relata Francisco del Río aquel viaje que realizaron juntos el verano de 1978 por Italia, desde Florencia a Venecia. Este viaje permitió a Curro conocer la pintura del Renacimiento italiano en directo. Quedó especialmente impresionado por los primitivos, por el Giotto, por Giorgione y por Tiziano. Muchas veces hace falta la perspectiva del tiempo para saber apreciar las vivencias que experimentamos y eso es lo que le pasó a Curro González con este viaje a Italia. Sus 18 años y la buena e

¹⁰³ Del Río, Francisco, Catálogo Concurso “Joven creación plástica”, Obra Cultural de la Caja de Ahorros provincial San Fernando de Sevilla, Noviembre 1982.

ilustrada compañía con la que hizo el viaje, sirvieron para que fuese una suma de aportaciones e influencias que irían saliendo poco a poco en el tiempo.

Giorgione y Tiziano nacieron el mismo año de 1477, ambos destacados exponentes del Renacimiento italiano, en concreto de la Escuela Veneciana. El primero es uno de los pintores más desconocidos de la Historia del Arte, con una enorme riqueza cromática para su época y cuya muerte prematura en 1510, hizo que Tiziano, cuyos orígenes creativos estaban directamente influenciados por él, se considerara su heredero espiritual y se encargara con toda naturalidad de terminar las obras que éste no pudo terminar. En este último, habría que destacar la íntima unión, auténticamente renacentista, entre razón y sentimiento. Tiziano revolucionó a Curro:

“Cuando finalmente tuve la oportunidad de ver la Galería de la Academia mi percepción cambió al respecto. La escala de La Tempestad era sublime: una obra que no supera el metro en ninguna de sus dimensiones, pero crece hasta envolverte y cautivarte como una joya. Y aun así, La Piedad de Tiziano, de dimensiones enormes en relación a aquella minúscula reproducción de la guía, con una puesta de pintura inverosímil por su actualidad, acabó por sobrecogerme, descubriéndome un Tiziano inesperado y terrible. Salí de allí con la mente escindida entre esos dos mundos, el de Giorgione – a partir del cual Tiziano (El Concierto Campestre es una buena muestra de lo cerca que estuvieron ambos artistas) había desarrollado su pintura hasta las obras de su periodo de esplendor, muchas de las cuales por fortuna ya había podido ver en el Prado– y el del viejo Tiziano –que, haciendo posible la obra de Tintoretto y Veronés, se despedía con sus obras “inacabadas”, así denominadas porque en su tiempo no hubieran podido ser consideradas de otro modo, o quizá porque darles un final hubiera sido sencillamente imposible–. Hay artistas que entablan un diálogo con el pasado para poder hablar al futuro. Tiziano sin duda fue uno de ellos. Reubicó el mundo que le dejaran Giovanni Bellini y Giorgione, y consiguió con su pintura hacer de la escuela veneciana –a contracorriente de sus contemporáneos, que le reprochaban un cierto desprecio del dibujo en favor del color– la de mayor influencia en la historia de la pintura occidental. Tiziano amó la vida, y por eso la pintó sin olvidar que todo se muestra en ella como un juego de contrastes. En sus cuadros son frecuentes las dualidades: cóncavo-convexo, femenino-masculino, desnudo-vestido, frente-espalda (en una carta a Felipe II, reconoce su interés por pintar el cuerpo desde ambos lados), placer-sufrimiento...

escisiones que a la postre se resuelven en la tensión fundamental entre vida y muerte. En todo caso, más allá de los temas particulares de cada obra, su trabajo trata esencialmente sobre la presencia, sobre la corporeidad que hace posible esa presencia, sobre la carne, en definitiva, por mortal y efímera que ésta sea. Probablemente, éste ha sido uno de los empeños del arte occidental, que encuentra en Tiziano uno de sus momentos de esplendor.”¹⁰⁴

En 1981, viaja a los Estados Unidos, donde conoce en vivo esa cultura que tanto le fascina y que para él se manifiesta, fundamentalmente, en las pinturas de Rothko y Pollock, los textos de Ginsberg y Kerouac, pero, sobre todo, en las canciones de Dylan y en los poemas de William Carlos Williams. Más tarde, en 1989, volvería a los Estados Unidos y conocería Las Vegas y California. Estos viajes por Estados Unidos fueron motivo de reflexión para él y desarrollaría sus conclusiones en series muy posteriores a ellos, en las que analiza la sociedad de consumo americana, la cual abanderaba una forma de vida basada en el espectáculo como “falsa cultura”.

Estos fueron los viajes más importantes en los años formativos de nuestro artista, el cual reconoce no haber sido demasiado viajero. Sí fueron numerosos, no obstante, los viajes con otros artistas a Lisboa, Colonia, París y, sobre todo, por todo el territorio nacional, con la finalidad principal de ver exposiciones y ampliar el horizonte creativo.

¹⁰⁴ González, Curro, *Tiziano: el pintor viejo*, Arte y Parte, nº 45, 2003, pp. 22-27.

3.4. Estabilidad familiar y madurez artística

En 1975, con tan sólo 15 años, conoció Curro a la que sería su compañera hasta el día de hoy: Carmen Carreño. Tras terminar él sus estudios de Bellas Artes y ella de Farmacia, se casaron civilmente en 1985. Ambos se caracterizan por una gran estabilidad emocional, que hace que esta parte de su biografía no sea muy dilatada. Como el propio artista indica “*mi biografía es insulsa, sin interés, me he pasado la vida en mi estudio, trabajando. Mi vida ha sido estable, con pocas sorpresas*”¹⁰⁵.

Las personas con una alta estabilidad emocional tienen un mayor control de sus emociones y no se ven afectadas con facilidad por los problemas o reveses de la vida. Sus emociones son más estables, tienen un enfoque realista de la vida, son pacientes, tranquilas, perseverantes y confiables. Son personas emocionalmente maduras y estables, con una buena capacidad para manejar sus emociones y planear su vida, resistir sus impulsos y funcionar de una manera flexible y a la vez controlada. Saben afrontar la realidad sin huir de ella. Esto ha ayudado a que la producción de Curro sea tan coherente e insondable.

Tras su boda en 1985, se instalan en un piso en la sevillana calle García de Vinuesa, nº 24, donde vivirán felices hasta el año 2006. En esta amplia casa tendría Curro su estudio, aquel que inspiró los trabajos de *Estudio de Noche* (2008). Reformaron la casa según sus necesidades y allí encontró Curro su refugio y su laboratorio para toda la ingente producción realizada durante dos décadas.

¹⁰⁵ Entrevista a Curro González en su estudio, abril 2011.

Poco después de instalarse allí, se mudó Pedro G. Romero¹⁰⁶ a la casa de al lado. Ambos establecieron una estrecha relación de amistad, que se ampliaría con la llegada en 1996 de Manuel Ocampo¹⁰⁷, con quién colaboraría en trabajos posteriores. Ocampo le abrió además posibilidades profesionales, pues de su mano vendrían las exposiciones que hizo Curro en Los Ángeles o Manila. Durante los años ochenta y principio de los noventa el barrio del Arenal¹⁰⁸ era un lugar muy tranquilo, dónde residían muchos artistas y había una gran agitación cultural. En él, durante estos años, también tenían su estudio Luis Claramunt, Guillermo Paneque, Patricio Cabrera, Javier Buzón, etc. Los artistas coincidían casi a diario para tomar cervezas y se generaban interesantísimos debates entre ellos. El año 1992 con la Exposición Universal cambió todo ese estilo de vida. El barrio se hizo mucho más turístico, lugar de negocios, y perdió mucho del encanto que tuvo.

¹⁰⁶ Pedro G. Romero (Aracena, Huelva, 1964) estudió Bellas Artes en Sevilla, donde vive y trabaja. Su primera exposición individual tuvo lugar en Sevilla en 1986. Desde entonces ha desarrollado una actividad incesante, utilizando una gran diversidad de soportes. El referente continuo es la indagación sobre la imagen, en sus distintas vertientes, como punto de resistencia frente al discurrir del tiempo (histórico, biológico, psicológico, verbal).

¹⁰⁷ Manuel Ocampo (Filipinas, 1965) estudió Bellas Artes en la Universidad de Filipinas, luego se trasladó a Los Ángeles, California en los años 1980, donde estudió en la Universidad Estatal de California. Después en los años 90, Ocampo se mudó a Sevilla.

¹⁰⁸ El Arenal es sin duda, uno de los barrios más tradicionales y emblemáticos de Sevilla. Fue durante el XVI y XVII una de las zonas portuarias más importantes del mundo, resultado del descubrimiento de América y el consiguiente comercio con Indias. Hoy día sigue siendo un lugar de gran actividad y punto de reunión de los sevillanos, sobre todo en torno al mundo del toreo, el teatro, la ópera y las cofradías. Paseando por este barrio, tendremos oportunidad de conocer gran parte de la historia de la ciudad, con edificios como el Hospital de la Santa Caridad o las Capilla de la Hermandad de la Carretería y del Baratillo, con el ambiente "torero" que en él se advierte. Hubo un día en que como su nombre indica, este barrio fue un gran espacio abierto comprendido entre la puerta de Triana y la Torre del Oro. Ello no era óbice para que constituyera, por sí mismo, uno de los elementos más pintorescos y activos de la ciudad, donde se desarrollaban todas las actividades portuarias, que se complementaban en la ribera trianera.

En ese momento, Curro intenta irse de Sevilla. Ciertamente, había tratado de marcharse en muchas ocasiones, pero nunca lo consiguió. Pidió con insistencia (hasta cinco veces) la beca del Comité Conjunto Hispanoamericano que permitía trabajar durante un año en Nueva York, y que compañeros como Patricio Cabrera habían conseguido, pero no tuvo suerte y nunca se la concedieron.



Curro González

La idea de ciclo vital sugiere la existencia de un orden subyacente al curso de la vida humana, desde la concepción a la vejez. Aunque en cada vida individual es singular, todas atraviesan básicamente la misma secuencia y es un hito en ellas el nacimiento de un hijo. Claudia González Carreño nació el 1 de septiembre de 1988. La relación padre/hija fue muy estrecha desde el principio: Carmen trabajaba fuera de casa por las mañanas y era el artista el que quedaba a su cuidado. Esto provocó que sus horarios para pintar cambiaran, pasó de pintar fundamentalmente por las mañanas a

pintar por las tardes, costumbre que aún mantiene. La relación de dependencia que crea un niño no hizo que su nivel de producción disminuyera, fueron años de mucho e intenso trabajo. Los lazos con su pequeña se establecieron muy íntimos desde el principio, habiendo seguido ellas los pasos creativos de su padre, pues actualmente termina su carrera en la facultad hispalense de Bellas Artes, formando parte de esa “generación Erasmus”¹⁰⁹.

En 1993, tras una década de estrecha relación personal y profesional, rompe su relación con Norberto Dotor, director de la Galería *Fúcares*. Tras una serie de conflictos económicos –deudas sin saldar–, Curro deja la galería y, a partir de ese momento, no vuelve a trabajar en exclusiva con ninguna galería de arte. Quizás la Galería Tomás March de Valencia sea con la que más relación profesional mantiene, así como *Joan Prats* en Barcelona o *Rafael Ortiz* en Sevilla, pero nunca de una manera absoluta.

El año 2006 fue un año que el artista recuerda como nefasto. Acostumbrado a vivir en calma y equilibrio, se vio sometido a tres percances relacionados con su vivienda, que le turbaron inmensamente y fueron reflejados en varios trabajos posteriores, fundamentalmente en la animación titulada “El hombre que soñó que se caía de la cama”, dónde dejó todos los demonios relacionados con estos contratiempos: por un lado, los dueños de la casa donde vivían habían vendido la casa a unos especuladores que pensaban derruirla; le llegó la notificación de desahucio, con lo que tenía que renunciar al lugar que había sido su hogar durante más de dos décadas. Sabiendo que

¹⁰⁹ El programa ERASMUS, (acrónimo del nombre oficial en idioma inglés: European Region Action Scheme for the Mobility of University Students, "Plan de Acción de la Comunidad Europea para la Movilidad de Estudiantes Universitarios") es un plan de gestión de diversas administraciones públicas por el que se apoya y facilita la movilidad académica de los estudiantes y profesores universitarios dentro de los Estados miembros de la Unión Europea así como de los tres países del Espacio Económico Europeo (Islandia, Liechtenstein y Noruega) y de Suiza y Turquía.

esto iba a suceder, Curro y Carmen compraron en la sevillana calle Bustos Tavera, nº 4 un enorme almacén. Allí pensaban construir su nuevo hogar y había espacio suficiente para incluir un amplio estudio, donde Curro podría trabajar. Con el permiso de obra y registrado oficialmente como vivienda, también se vio sometido a dos denuncias impuestas por tres vecinos del edificio. El artista se encontró en unos meses con tres desagradables pleitos, cuando nunca había tenido ningún problema judicial. Recuerda estos episodios con cierta angustia. Finalmente, la obra se llevó a cabo y ahora es el lugar dónde habita felizmente con su mujer y su hija y dónde continúa su labor artística.

La creatividad del artista, su pensamiento original, su imaginación constructiva, su característico pensamiento divergente que da origen a nuevas ideas o conceptos y a nuevas asociaciones entre ideas y conceptos conocidos, produciendo soluciones originales está todavía en un punto álgido, quedándole pues aún mucho que aportar.

4. La obra de Curro González: exposición cronológica

4.1. Los años 80

4.1.1 Influencias iniciales y primeras exposiciones

La obra incipiente de Curro González tiene una clara tradición colorista matissiana y arrastra también el influjo en la forma de disponer la materia y en la frenética técnica del pintor neerlandés Vincent Van Gogh (1853-1890). Este último, con su personalísimo estilo¹¹⁰ supuso el primer reclamo para el adolescente Curro, quien se formó obsesionado con la idea de que tenía que simultanear la representación de un paisaje o cualquier otro motivo con la expresión de un sentimiento, el cual guiaría la representación incluso más allá del propio motivo. Así, la producción de estos primeros años tiene ese componente algo agitado y expresionista que caracteriza a Van Gogh. Sus propias palabras lo explican abiertamente:

“Asumía de ese modo un principio expresionista, por el cual tenía que proyectarme yo mismo en todo lo que hiciera, ya que esa proyección era el verdadero objetivo del trabajo, el tema de la obra. Esta implicación emotiva venía provocada por alguna experiencia que se ponía en relación con el tema representado, algo que tenía que suceder de un modo que podría definir como epifanía”¹¹¹.

En Henri Matisse (1869-1954) veía Curro *“alguien capaz de generar belleza, la relación que establece entre los colores es magistral. Él fue el que más me influyó entonces”¹¹²*. Una obra llena de energía positiva. A través de la inmensa producción del pintor francés pudo aprender el joven Curro el lenguaje expresivo del color y del

¹¹⁰ Octavi Mirbeau, historiador de arte, uno de los primeros en admirar a Van Gogh, para ofrecerle homenaje en el Salón de los Independientes en la exposición realizada en 1891 dejó escrito: *“Aquí me encuentro en presencia de alguien grande, gran maestro, una persona que me perturba, me emociona, llama mi atención [...] Van Gogh poseía, de una manera poco frecuente, algo que diferencia un hombre de otro: estilo [...] es decir, afirmación de la personalidad”*.

¹¹¹ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p.26.

¹¹² Entrevista en su estudio el 8 de mayo de 2012.

dibujo. También le atraía la manera en que esta figura clave en la historia de la pintura mundial entendía la concepción del arte y como Matisse soñaba, en sus propias palabras: “*Con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que les descansen de fatigas físicas*”¹¹³.

El Post-impresionismo francés, centrado en la figura de Van Gogh primero, luego el empleo del color y del espacio de Matisse y su mundo perfecto, para quien “su trabajo es su vida y su trabajo es inventar un mundo para huir del real o, dicho de otro modo, construir un pequeño mundo real que solape al otro. El arte de Matisse es un buen sillón con orejeras”¹¹⁴ fueron los primeros referentes para Curro González. Hay que mencionar también el Expresionismo Alemán, especialmente el grupo fundado por Wassily Kandinsky y Franz Marc en Múnich en 1911, *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul). Después, el artista miró hacia otro frente: la pintura abstracta americana supuso la siguiente guía para continuar su senda creativa. Fundamentalmente fue a través de la versión española de esta trascendente tendencia norteamericana, así fueron José Guerrero¹¹⁵ y, más tarde Gerardo Delgado¹¹⁶, los que más influyeron a Curro en estos años de los primeros ochenta. No hay que olvidar

¹¹³ En *La Grande Revue* de 25 de diciembre de 1908, Notas de un pintor.

¹¹⁴ González, Curro, *El sueño de Matisse*, en *Vanitas*, Octubre 2003.

¹¹⁵ José Guerrero (1914-1991) en 1950 se fue a Nueva York, nacionalizándose estadounidense en 1953. Comenzó allí a realizar pintura abstracta, formando parte de la Escuela de Nueva York. Destaca sobre todo por su cromatismo, el uso que hace de las masas de color. A partir de 1965, aunque seguía viviendo en Estados Unidos, viajó en varias ocasiones a España, y fue uno de los intervinientes en la creación del Museo de Cuenca. En Granada existe un Centro de Arte que lleva su nombre, Centro José Guerrero, inaugurado en el año 2000, con la donación realizada por la viuda del artista a la Diputación de Granada.

¹¹⁶ Gerardo Delgado (1942-) es uno de los pioneros de la pintura contemporánea sevillana que ha llegado a alcanzar proyección nacional y cuya obra ocupa un lugar muy destacado en el campo de la abstracción.

que hasta el año 1979 no tuvimos la oportunidad de ver en España una muestra como la presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, que recogía una selección de la obra del MOMA de Nueva York. No obstante, la información ya estaba previamente en el escenario artístico español. En Sevilla, el citado Gerardo Delgado formó junto con José Ramón Sierra y Juan Suárez el núcleo inicial de la vanguardia sevillana de la década de los setenta.

El joven Curro, en 1984 con la poca perspectiva de unos años veía en estos términos aquella influencia inicial: *“en aquel momento, para los pintores jóvenes de Sevilla, la abstracción era un paso, en cierto modo, lógico en mí. Tuvo, además, una intención de aprendizaje del lenguaje pictórico, que pienso, ha sido muy útil a la hora de enfrentarme a otras cosas. Estaba además en relación con mi obra anterior. Creo que la pintura hoy, no tiene tantos traumas para diferenciar lo abstracto de lo figurativo, pienso que ambos “extremos” son perfectamente relacionables, mira si no, la obra de Baselitz”*¹¹⁷. En cuanto al proceso de creación, ante las premisas propias del expresionismo abstracto, -como la improvisación, una gran gestualidad, etc-, le preguntaba su colega Guillermo Paneque en la revista *Figura* qué importancia tomaban esos postulados frente a su propia forma de construir las obras, que habitualmente era sobre un esquema prefijado. La respuesta que aquel año de 1984 dio nuestro artista fue clara: *“he intentado utilizar ambas cosas al mismo tiempo. Salvo un corto período, en el que se puede decir que carecía de esquemas compositivos previos en los cuadros. El resto siempre ha tenido un diseño o una estructura que en algunos cuadros era bastante evidente. Actualmente lo utilizo en algunas obras y en otras no, lo cual me permite dar lugar a sorpresas para no aburrirme trabajando”*. Curro investigó en la obra de entonces los problemas planteados por el expresionismo abstracto: la concepción de la superficie de la pintura como *all over* (cobertura de la superficie), para significar un campo abierto

¹¹⁷ Paneque, Guillermo, *Entrevista a Curro González*, Revista *Figura*, Otoño 1984.

sin límites en la superficie del cuadro, el espacio pictórico tratado con frontalidad y sin jerarquía entre las distintas partes de la tela, ritmos, gestos, masas, etc.

En 1981, con tan sólo 21 años, Curro González realizó sus primeras exposiciones y, desde entonces comenzó a mostrar su obra de forma regular en galerías y espacios institucionales. Participó en la exposición *Nueva Generación en homenaje a Picasso*, que organizó el museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y, al año siguiente, realizó su primera exposición individual en la Galería Imagen Múltiple de Sevilla y después en la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla. Con motivo de esta última, el crítico Francisco del Río le escribió su primera reseña, en ella, además de dejar testimonio de la fraternal unión que había entre ambos a través del viaje que hicieron juntos a Italia el verano del 78, escribía el recientemente fallecido crítico de arte y responsable expositivo de Cajasol lo siguiente:

*“Recuerdo que entre los libros de la pequeña biblioteca del estudio de Curro González, la mayor parte estaban dedicados al impresionismo, y sus láminas casi todas manchadas de óleo. Era el primer punto de arranque de la nueva pintura (...) Y lo primero que salta a la vista es que la figuración ha desaparecido. Lo segundo, que nos podemos situar en el recurso estilístico vago de la influencia de la pintura americana, en la línea de lo que se viene practicando en Sevilla durante los últimos años”*¹¹⁸.

En 1982 formó parte de la exposición *Pintores de Andalucía* que el crítico y comisario Francisco Rivas organizó para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y realizó dos exposiciones individuales en Sevilla: en la galería Imagen Múltiple y en la caja de Ahorros San Fernando como seleccionado del Certamen de Joven Creación, que finalmente ganará. Al año siguiente, en 1983, Curro González obtuvo una beca de ayuda a la creación del Ministerio de Cultura y comenzó a ser representado en exclusividad por la Galería *Fúcares*, una relación que se mantendría durante los diez años siguientes.

¹¹⁸ Del Río, Francisco, *op. cit.*

La inclusión de Curro González en algunas de las más prestigiosas exposiciones colectivas de este año de 1985 supuso un importante impulso en la carrera y el ánimo del joven Curro González. Dichas exposiciones fueron principalmente dos: la primera en un ámbito local, *Ciudad Invadida*, organizada por Ignacio Tovar durante los meses de mayo y junio de 1985 en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y, sobre todo a nivel nacional, *Cota Cero sobre el nivel del mar*¹¹⁹ con cuyo comisario Kevin Power mantendría una estrecha relación profesional a partir de entonces. Las palabras de Power definiendo el propósito que tenía esta muestra testimonian la relevancia de la misma:

*“Los objetivos de esta exposición son bastante simples: reflejar la variedad de la pintura española contemporánea, dejar en el aire la cuestión de quién la representa mejor en el momento actual, y llevar a cabo una contribución adicional al proceso de selección crítica que se inició con exposiciones como “Madrid D.F.”, “Nuevas Figuraciones”, “Veintiséis Pintores y Trece Críticos” y “En el Centro”. La ambición fundamental compartida por todas estas exposiciones es el deseo de bosquejar una lista de nombres cuya comparación con patrones internacionales no sólo sea posible sino necesaria”*¹²⁰.

En esta exposición, Curro participó con un paisaje, que *“ofrece innegablemente una visión cuyos colores son más ricos y más vigorosos, su talante más elemental, pero lleno de tensiones que molestan y sorprenden. El paisaje declara el modo en que los*

¹¹⁹ *Cota Cero sobre el nivel del mar* tuvo lugar primero en Alicante, en la Sala de Exposiciones del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia en enero de 1985, itinerando después al Pabellón Villanueva de Madrid, durante la primavera de este mismo años. Los artistas participantes fueron: José María Báez, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Luis Claramunt, Gerardo delgado, Díaz Padilla, Dis Berlín, Ferrán García Sevilla, María Gómez, Curro González, Juan Lacomba, Diego Lara, Carlos León, Molinero Ayala, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, José María Sicilia, Juan Suárez, Juan Uslé, Xesus Vázquez y Rafael Zapatero.

¹²⁰ AA.VV., *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones (1980-95)*, Madrid, Akal, 2000, p. 71.

ojos se encuentran con el mundo y descubren los ritmos para vivir en su interior, El “yo” es espectador, el mundo canción”¹²¹.

En las obras que Curro González mostró en la exposición *Cota Cero*, ya se puede apreciar una evolución desde sus primeras obras, comenzando a perder aquella amabilidad que caracterizaba a sus primeros trabajos. En ellas, es evidente como el artista va evolucionando desde las superficies más limpias y los colores más brillantes hacia otras con más texturas, formadas por la acumulación de manchas de color. Eran obras más turbias, más sombrías y opacas. Con el planteamiento de estos trabajos, daba paso a nuevas soluciones hasta entonces nunca experimentadas.

Este mismo año, realizó dos exposiciones individuales en la *Galería Val i 30* de Valencia y *La Máquina Española* de Sevilla, así como media docena más de colectivas, además de las ya mencionadas como más relevantes. Entre ellas, destacaré *Un palacio dentro de otro* en el Museo Municipal de Santander, la muestra de la *Galería Cómicos* en Lisboa y la que se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en aquel otoño *Primer Certamen de Pintura Fundación Luis Cernuda*, cuyo comisario Kevin Power escribía sobre la intención de la misma:

*“Los ocho pintores seleccionados para la exposición –Lacomba, Zapatero, González, Cadenas, Puch, Moreno, Paneque, Isidro- comparten bastante poco terreno común y, por eso mismo, constituyen una representación adecuada del momento pluralista. Las actitudes y emociones que laten en sus obras son muy distintas y hasta antagónicas”*¹²².

¹²¹ AA.VV., *Los manifiestos*, op. cit., p. 80.

¹²² Power, Kevin, *Adonde nadie sabe nada de nadie*, Sevilla, Catálogo Primer Certamen de Pintura Fundación Luis Cernuda, Museo de Arte Contemporáneo, del 17 de Septiembre al 6 de Octubre de 1985, p. 7.

En esta colectiva, Curro participó con dos lienzos, en los que se aprecia aquella influencia primigenia en su obra de la visión *fauve*, nos hacen pensar en Bonnard¹²³ y en Matisse. Como Bonnard utiliza figuras recortadas con la finalidad de que no se impongan como protagonistas, acertando como aquel en la representación del terreno. Curro representa las cosas sin perfilar, en bruto, dejando patente los signos de experimentación que caracterizan esta época. Los protagonistas de estos cuadros son pintura, color, espacio y luz a través de un estilo intencionadamente tosco y lleno de energía. Kevin Power reprodujo en el catálogo de esta exposición las palabras de nuestro artista como “*resumen muy válido de su postura estética*”¹²⁴:



Sin título, 1985

Óleo sobre tela

¹²³ Pierre Bonnard (1867 -1947) pintor, ilustrador y litógrafo francés, se le suele considerar líder del movimiento de los Nabis, grupo de artistas franceses de finales del siglo XIX, caracterizado por su preocupación por el color.

¹²⁴ Power, Kevin, *Adonde, op. cit.*, p 20.

“Me inclino hacia una pintura de carácter decorativo, y en la que salen a la luz todas las manías personales que la educación y el entono en que vivo me proporcionaron. Así hay un deliberado complejo barroco, y son obras más acumulativas y complicadas. Todo esto, en relación con un interés nuevo por la obra de Matisse, y sobre todo el Picasso último.

Creo, sin embargo, que trabajaba lastrado por el peso de mi trabajo abstracto anterior; y no pude reprimir el deseo de hacer una obra absolutamente figurativa. Una pintura que me permitiera una relación más fluida con lo que me rodea. Que no me permitiese pensar, sólo reflejar lo que tengo delante. Una actitud de absoluta contemplación, que me relajara, que me liberara de todo el trabajo anterior, mucho más tenso.

Así, con una concepción casi fotográfica de los encuadres, intento reflejar el momento, un instante cualquiera que me motivase, como un flash, a pintar algo que no es importante aparentemente, pero que te obliga a interpretarlo, pasados ya unos meses. Simplemente la diversión de recrear una situación, como un ejercicio de memoria.

Los protagonistas de estas obras, suelen ser las figuras, algunas de ellas retratos. En estos trabajos recojo influencias muy diversas, entre otras las de Constable, Renoir y especialmente Bonnard.

Me interesa resaltar que el uso de la materia de estos cuadros responde a un deseo de utilizar generosamente la pintura, y que carece de toda intención simbólica o de simple referencia al objeto pintado. La densidad de la pintura forma un tapiz extendido por toda la superficie de la tela, y termina relacionando el motivo con la estructura más simple del cuadro, en muchos casos cuadrado. De modo que ésta se impone sobre la posibilidad dialéctica del fondo y la figura. Creo que el problema fundamental de algunas de estas obras ha sido la falta de claridad, debida a una excesiva coherencia de la superficie pictórica, que salvo excepciones era muy uniforme.

El colorido sufre también una transformación, debida a su dispersión en pequeños fragmentos, en una invitación dirigida más al tacto que a la vista. Estos cuadros fueron pintados desde muy cerca.

Simultáneamente realizo bastantes dibujos y algunas telas, con presupuestos distintos a estas obras, aunque en relación con ellas. Creo que han sido estos trabajos los que me han permitido la salida de esta situación.

*Hay en estos trabajos una relación misteriosa, que surge a través de elementos que distorsionan la coherencia de la obra. Imágenes que se superponen y al mismo tiempo se integran en el cuadro. Un choque que se produce por las diferencias formales, pero que a su vez guarda relación con la lógica de lo que vemos. Elementos emotivos, que inexplicablemente surgen cuando contemplamos un paisaje o unos objetos, unas personas... El azar se incorpora así a lo subjetivo”.*¹²⁵.

Las obras de mediados de esta década muestran cómo Curro González se apoya en la fuerza del color en sus cuadros, en su caso, es consciente que una gama limitada puede aportar precisión y definir mejor la intención expresiva del artista. El artista, muy acorde con la línea predominante en estos años del postmodernismo, disfruta pintando y se recrea en este gozo creativo: “Disfruto mucho del cuadro cuando me acerco, cada pequeña parte del cuadro está trabajada y esto, que quizás pueda parecer atormentado, es para mí un placer”¹²⁶. Presenta una pintura matérica y muestra su creciente interés por la pintura europea del momento, especialmente por la alemana y austríaca (Kiefer, Tannert, Baselitz, Koberling y Schmalix); pero también se interesó por la italiana (Chía, Clemente y Cucchi), americana (Schnabel), inglesa (Morley y Bruce McLean) y española (N. Baldeweg, J.A. Aguirre, Gordillo, R. Llimos, Barceló, etc.)¹²⁷.

Fueron años de experimentación, de búsqueda de una identidad propia. A mediados de los 80 se produce la eclosión definitiva de una joven generación de artistas sevillanos, vinculados a la mencionada revista *Figura*. En la entrevista mencionada del número de otoño de 1984 de dicha revista -con la que Curro ya había colaborado en el primer número-, se testimonia su abandono de la abstracción y su progresivo

¹²⁵ Power, Kevin, *Adonde*, op. cit., p. 20.

¹²⁶ Paneque, Guillermo, *Entrevista*, op. cit. p. 36.

¹²⁷ Entrevista *Figura* 1984, p. 36.

interés por un cierto enfoque narrativo y por cuestiones relacionadas con la problemática de la percepción visual, como veremos a su debido tiempo.

En estos años desarrolla en su trabajo un proceso de reflexión que lo lleva a afirmarse en el empleo de un lenguaje pictórico independiente de un estilo artístico, y en el que se hace cada vez más patente el papel que el dibujo va cobrando en su obra; una obra que irá adquiriendo un carácter más íntimo y cercano al mundo de la poesía y que abunda en la adopción de un sistema de trabajo en series al objeto de dar cabida a las tensiones narrativas y a las problemáticas de lenguaje que pretende abordar en esos años. Lo que se materializará en trabajos como *Atlas* y *La Herida* (1987), y en series como *Hacia el Final de la Jornada* (1988) y *El Descenso* (1990). La temática abordada en estos trabajos (nacimiento y muerte) sitúan su obra en un punto crítico que le hace sentir la necesidad de establecer alguna distancia con la obra; el sentido del humor y el filtro de la ironía se convertirán, desde entonces, en instrumentos imprescindibles para el desarrollo y comprensión de su trabajo, como veremos más adelante.

4.1.2. La importancia del dibujo en estos años

El dibujo es una forma de expresión gráfica, una delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que permite plasmar imágenes sobre un espacio plano. Se trata de una abstracción de nuestra mente que permite fijar la apariencia de la forma, puesto que el ojo sólo percibe masas coloreadas de diversa intensidad. Los dibujos artísticos suelen ser representaciones de objetos o escenas donde el artista ve, recuerda o imagina. Es un medio en el que se suele aceptar un grado mayor de ambigüedad, lo cual resulta práctico para asociar ideas y jugar con ellas con más naturalidad que con la pintura.

El proceso de dibujar difiere del de pintar, aunque en ocasiones aquel es una parte de este, ya que entendemos que el dibujo forma parte del trabajo pictórico, siendo pues difícil establecer una frontera entre dibujo y pintura¹²⁸. El dibujo como medio tiene la ventaja de la inmediatez, la intimidad táctil, la escala y quizás un cierto asiento sobre lo emotivo y psicológico. Para Curro González, las ventajas que le acercaron estos años a desarrollar esta técnica fueron, sobre todo, los atributos que la caracterizan como la rapidez, la economía de medios y las cualidades gráficas que le acercan a la escritura.

Así pues, en este procedimiento del dibujo, encontró Curro González un medio idóneo con el que expresarse en los primeros años ochenta. Dibujando se obtiene una obra más espontánea, más inmediata, y es esto precisamente lo que atrae a nuestro artista, que vio en estos años cómo a través de esta técnica conseguía expresarse plenamente, pues para él:

“Todo es tan solo un problema de tiempo. Cuando intento escribir, mi cabeza va a un ritmo y las palabras tienen la velocidad de cuando hablo, sin embargo la mano no puede correr tanto y algo falla. Tengo que volver atrás y esto me produce

¹²⁸ Antigua discusión que contrapone los valores del dibujo a los del color, o los de la línea a los de la mancha.

*angustia. Tan sólo cuando dibujo he conseguido acompañar el ritmo de ambas cosas: quizás sea éste uno de los motivos por que lo hago*¹²⁹.

Los dibujos de estos años eran “*nerviosos, obstinados y simples (...), dibujos de silencio y sombra, de negro y blanco, de simplicidad, inmediatez y riesgo*”¹³⁰. Son dibujos espontáneos, que demuestran a su vez una gran reflexión por parte del artista. Representaciones de paisajes que revelan una interiorización previa de los mismos, el medio idóneo para construir una imagen de sí mismo y ubicar la forma de sus emociones. El ojo ve y la mente aprehende y concibe. Dibujar es para Curro una vuelta atrás, una manera de estructurar las sensaciones vividas. La imagen debe ser reducida a su esencia y lo omitido tiene la misma importancia que lo explícito, todo ello con una fuerte carga de tensión llena de ritmos visuales y una simplicidad en la que se fundamenta la trama general de este juego de asociaciones. Estos dibujos son pura recepción sensorial. Se caracterizan por su elocuencia, su naturalidad, su expresividad y aparente facilidad de ejecución, como hechos sin esfuerzo

Los dibujos que mostró Curro González en 1985 en la Galería *La Máquina Española* y que se recogen en el catálogo que editó la Galería *Fúcares* un año después, eran dibujos al carboncillo realizados en Cazalla. Son unos dibujos sin título, con un estilo algo agitado y expresionista, según las influencias que hemos visto que predominaban en él estos años, es decir, Van Gogh, Bonnard e, incluso, podíamos rastrear en ellos la influencia de Ensor¹³¹. Estos dibujos tenían una fuerte implicación emotiva, por la que el artista sentía que debía proyectarse en ellos, lo que le creaba

¹²⁹ Power, Kevin, *Curro González: ver es seleccionar-seleccionar lo que se siente*, Almagro (Ciudad Real), Catálogo Exposición Curro González. 1985. Dibujos Galería Fúcares, 1986.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ James Ensor (1860-1949) pintor belga que participó en los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX, influyendo de manera importante en el expresionismo y surrealismo, destacando por la originalidad de su obra.

una tensión adicional, ya que el éxito o fracaso de la ejecución dependía en buena medida de ese específico estado emocional. La técnica empleada en ellos, el carboncillo, una técnica ágil y rápida. En palabras del artista *“el polvo del carbón es muy volátil y admite muchos matices, lo que permite elaboraciones muy sofisticadas, así como adaptarse a tratamientos más gráficos. El tratamiento desmañado y lleno de imperfecciones resalta el valor atribuido al gesto y ayuda a que el protagonismo recaiga en ese impulso a atrapar el “momento”. Impulsos que se suceden como en una especie de tanteo, de interrogatorio, de la forma frente a la sensación que se quiere plasmar”*¹³². Los dibujos fueron realizados tras una estancia en Cazalla llena de paseos por el campo, lugares que conoció de niños y que le evocan muchos sentimientos; los dibujos tratan de reflejar el “sueño” de esos días, lo que puede permanecer en la memoria. De esta manera, vemos ya la semilla de la que será una de las máximas en sus obras de madurez: la preocupación por la memoria y sus mecanismos¹³³. En ellos, se ven colinas entrelazadas, carreteras zigzagueantes, caseríos, árboles que nacen en las orillas, los muros de un edificio. También hay acuarelas. Ante ellas, el espectador debe construir una visión propia del paisaje, el artista la ha sugerido con estas obras de movimientos rápidos entre el consciente y el inconsciente, entre lo imaginario y lo palpable. Valgan de nuevo sus palabras para explicar estos dibujos de Cazalla de 1985:

“Conozco ese paisaje desde que era muy pequeño pero no había vuelto allí en más de diez años. No se trata solo del paisaje sino de la sensación que sentimos por las cosas. Volver a ver las cosas que vimos con otros ojos, sentir las que sentimos de otra manera. Para mí una valla, una acequia, un manantial, un árbol, una mina, una cantera, un pequeño vagón de la mina, un montón de tierra... todo tiene un sentido. Es algo que intento encontrar aquí encerrado en el estudio, que va más lejos que un simple interés paisajístico o anecdótico.

¹³² Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 27.

¹³³ Viene aquí a colación la definición que hiciera el poeta Ezra Pound (1885-1972) de la imagen como “complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo”.

*Son cosas que tienen relación directa con mi vida y que finalmente me dan sentido. Se vuelven para decirme que estoy vivo porque las he visto y de algún modo he podido sentir que están ahí. Cuando tengo éxito y logro lo que me propongo es cuando siento que me he pintado yo en las cosas, en los paisajes cuando fracaso pienso que solo pinto un paisaje”.*¹³⁴

La iglesia comienza siendo un edificio solitario y único y va cambiando hasta convertirse en un edificio visto desde distintas perspectivas para crear una imagen múltiple. El artista enfoca distintos elementos constructivos, como la puerta, y la dibuja a distintas distancias. Estos dibujos se agrupan en series, que plantean una lectura ordenada, como viñetas que se suceden en una especie de guión. Para configurar esa secuencia, se suceden diferentes dibujos. En el caso de la iglesia o ermita, el edificio va apareciendo en posiciones diferentes hasta multiplicarse. A su vez, se va modificando “*de manera que podemos llegar a asimilarla con la vista de la iglesia de Auver-sur-Oise que pintara Van Gogh. Sería como ponerse en la situación de ver con los ojos de otro o, más bien, de expresar ese ver con los ojos de otro. Un comportamiento obsesivo. Cuando tengo delante un motivo, soy consciente de que mi interpretación resultará incompleta y me afano en lo visible con la codicia de atrapar esa otra parte no visible, por mucho que el final de este proceso resulte frustrante. Sólo llegamos a aproximarnos a la forma como nos aproximamos al sentimiento*”¹³⁵.

¹³⁴ Power, Kevin, *Curro González, op. cit.*

¹³⁵ Power, Kevin, *desde babel, op. cit.*, p. 29.



Sin título (detalle), 1985

Carboncillo/papel 12 piezas de 24 x 13 cm.

En estos años, Curro aún carecía de la conciencia de colocar un filtro con el que mantener alguna distancia con la obra y así poder analizar de forma eficaz tanto sus sentimientos como el resultado de su trabajo. Ese filtro, que como veremos va apareciendo en su producción posterior, le sirve al artista para evitar una situación que él mismo equipara a la ceguera. “*No puedes ver con claridad lo que tienes delante de tus narices*”¹³⁶

¹³⁶ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 24.

No quiero dejar de mencionar en este apartado un dibujo que realizó unos años más tarde. *Canción* es una obra que realizó en 1988 y que apareció como portada de una revista titulada *Arena*, revista que se editó en los años 80 en Sevilla. Este dibujo pretendía versionar una obra anterior titulada *Escalera*, un óleo de 1985, obra que a través de una perspectiva vertiginosa de una escalera creaba una fuerte tensión psicológica. La escalera terminaba en una espiral rectangular, al final de la cuál aparecía la silueta de un personaje. La intención de esta composición era la exploración de un viaje hacia el interior, como un laberinto sin acceso.

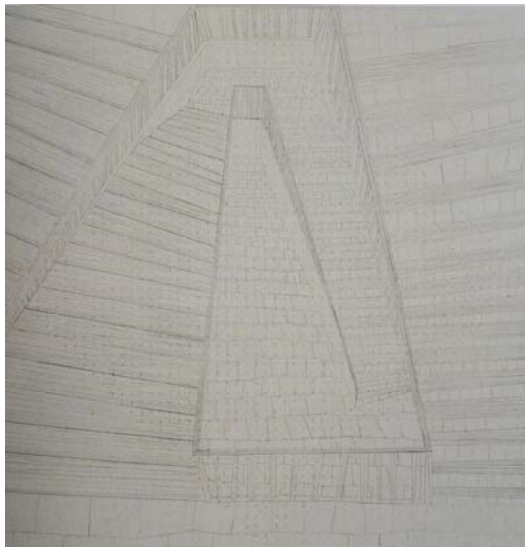


Escalera, 1985

Óleo/tela 292 x 195 cm.

En *Canción*, la versión que hizo tres años más tarde, la idea se desarrolla más con un tratamiento más agudo: se mantiene la escalera, pero ahora el formato es cuadrado, reforzando la idea de espiral. Básicamente las cuestiones que Curro plantea en ambas obras son las siguientes: la idea de crear un espacio autónomo, el juego de perspectiva y la ilusión óptica y en el dibujo de 1988 incluye, además, letras

esparcidas por la espiral, en las que podemos encontrar una posible relación con el esoterismo¹³⁷. Comparando ambas obras, podemos apreciar la evolución del artista en la segunda mitad de los 80. En el dibujo de 1988, también se plantea un problema perceptivo, destinado a ralentizar la lectura de la obra. El artista manifiesta¹³⁸ la inclusión del verso de Juan Ramón Jiménez “yo sólo vivo dentro de la primavera” tratado como un laberinto de letras de manera que, para poder leer la frase al completo, hace falta encontrar la letra central que permite la lectura en cuatro direcciones. Este laberinto, según indica el propio artista, se basa en una ilustración de los Beatos.



Canción, 1988

Técnica mixta/tela 195 x 115 cm.

Portada de la revista *Arena*.

¹³⁷ La palabra esoterismo procede etimológicamente del griego «dentro, desde dentro, interior, íntimo», unido al sufijo «-ismo». Es un término genérico usado para referirse al conjunto de conocimientos, doctrinas, enseñanzas, prácticas, ritos, técnicas o tradiciones de una corriente filosófica o religiosa, que son secretos, incomprensibles o de difícil acceso y que se transmiten únicamente a una minoría selecta denominada iniciados.

¹³⁸ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 15.

Canción es una obra misteriosa, que debajo de su apariencia neutral, tiene profundos significados apenas apuntados por algunas referencias y que invitan al espectador a realizar un ejercicio intelectual a través del cual deberá ensamblar las partes de este atractivo y fragmentado rompecabezas que el artista nos propone. Paulatinamente, el artista se dirige hacia la síntesis de las formas y aprovecha las cualidades del dibujo para evocar y dirigir nuestras sensaciones. "La idea del paisaje urbano, la mirada hacia un interior sospechado o la búsqueda de la intimidad son cuestiones a las que remite en todo momento, pero que intenta disimular mediante la construcción de un nuevo espacio ilusorio"¹³⁹. *Escalera y Canción* se expusieron en 1987 en la exposición individual que el artista hizo en la sala madrileña de la Galería *Fúcares*.

Esta manera espontánea que caracterizan los dibujos de la primera mitad de la década de los ochenta, debemos interpretarlos dentro de la postura hedonista típica de aquellos años de la postmodernidad, un arte sin intención de permanencia ni trascendencia, sin una comunicación efectiva más allá de lo puramente estético. Curro, consciente de que se había formado como artista en esta vorágine algo superficial, llegó un punto en que no sentía ninguna satisfacción más allá de la inercia del trabajo, -"como tras una fiesta, a la mañana siguiente, el vapor del tabaco y el alcohol se hacen molestos"¹⁴⁰ -, viendo claro en ese momento que era el momento de hacer algo distinto con su obra. Sentía la necesidad de hacer un trabajo más reflexivo. Es pues, a partir de 1986, cuando los límites pintura-dibujo se diluyen y comienza una etapa más cavilosa para el artista.

¹³⁹ Curro González: *entre la imagen y el concepto*, El Punto de las Artes, 24.02 - 02.03.1989.

¹⁴⁰ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 17.

4.1.3. Aparición de la figura humana e incorporación de la narrativa

Hacia mediados de la década de los ochenta, comienza a tener de manera progresiva un mayor protagonismo la figura humana en las obras de Curro González. Ésta, que terminará asumiendo el papel protagonista en muchas de sus producciones posteriores, es ahora hacia 1984-1985 cuando comienza de manera prudente a perfilarse.

Esta irrupción coincide con un momento en el que el artista corta amarras y rompe con sus inicios, suponiendo un cambio concluyente en su manera de afrontar el trabajo. Él mismo lo constata con sus palabras: *“Abandonar la “joie de vivre” para acercarme al lado oscuro de la noche. Algo como saltar del comfortable sillón de orejas de Matisse al incómodo catre de Bacon¹⁴¹. Había tenido el monstruo atado por un buen rato y tenía que sacarlo de paseo”¹⁴².*

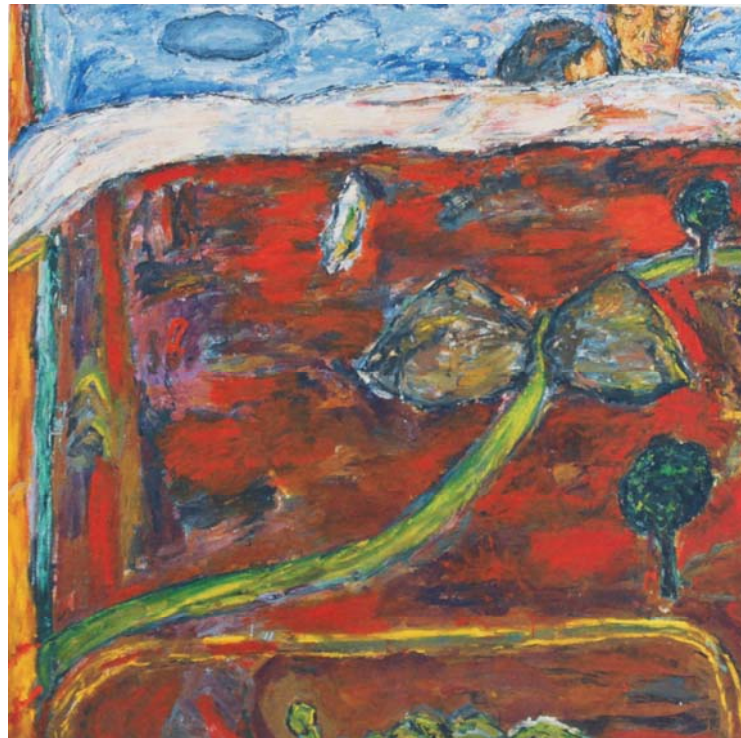
Las primeras figuras de estos años aparecen sumidas en un esquema geométrico muy plano, la introducción de la imagen de la figura humana de manera explícita fue un proceso lento. Hacia 1983 sólo eran sugeridas de una manera muy leve, un año más tarde ya se podían identificar perfectamente en sus dibujos; así como los paisajes, que ya eran explícitamente eso, escenas de campos, horizontes.

De 1985 data el siguiente cuadro sin título, que reúne una gran importancia por varios motivos, siendo el principal la aparición del primer autorretrato del artista, tema que será clave en su obra en la siguiente década. Este óleo, del que existen varios dibujos previos, está protagonizado por Curro y por su mujer, Carmen. Ambos aparecen dentro de la cama, la cuál ocupa todo el lienzo casi desbordándolo. De proporciones cuadradas, el edredón que los cubre, tiene un fuerte componente

¹⁴¹ Francis Bacon (1909 - 1992) pintor anglo-irlandés, de estilo muy personal que puede definirse como figuración expresionista.

¹⁴² Power, Kevin, *desde babel, op. cit.*, p. 40.

ornamental. Carmen reposa sobre Curro en el margen superior derecho de la pintura. Una sugerente imagen, que evoca muy diferentes sensaciones, no en vano, la cama “es un lugar donde suceden tantas cosas, que se presta a juegos simbólicos muy diversos. Es un lugar para el amor y los sueños, y también para la enfermedad y la muerte”¹⁴³. Hay varios ejemplos en la Historia del Arte que tratan este tema, pero Curro se fijó principalmente en *El Lecho*, una pintura de Toulouse-Lautrec de 1893 (París, Musé d'Orsay), obra que sin duda le sirvió de inspiración para su ejecución. De ella, lo que más le sedujo fue cómo a través de la única parte humana visible en la pintura, los rostros, la imaginación del espectador se activa sugiriendo muy diversas sensaciones.



Sin título, 1985

Óleo/tela 195 x 195 cm

¹⁴³ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p 43.

En estos momentos, Curro también realizó unos dibujos en carboncillo, en los que se aprecian figuras desnudas, tema que no volvió a representar en su obra posterior. Habría que entenderlos como ejercicios de indagación y tanteo. En concreto, son unas series sin título de 12 piezas cada una, en las que aparecen figuras humanas en muchas de ellas. Son dibujos íntimamente relacionados con momentos específicos de su propia vida, con una fuerte carga autobiográfica, pero sin intención por parte del artista de crear un diario de sentimientos.



Sin título, 1985

Carboncillo/papel 12 piezas de 24 x 12 cm.

En estos años que venimos analizando, incorpora Curro a su obra la narrativa. Comienza el proceso que irá desarrollando progresivamente por el que pasará de ser

un creador de imágenes a ser un escritor de historias, a su manera, contando cosas en un orden concreto, resaltando algunas, omitiendo otras. En este sentido, comienza a crear a mediados de esta década series de imágenes con una relación fluida entre una imagen y otra. Una relación poco precisa, insinuada más bien *“como si fuera un viaje en tren, en el que juegas al azar con las imágenes que se ven desde la ventanilla o las que surgen de la lectura de una novela”*. Se trata de una especie de narración no-lineal, ya que al artista le resulta difícil mantener esa linealidad. El artista plantea estos trabajos iniciales, en los que tantea esa narrativa, como la secuencia de una lectura con las divagaciones e interrupciones que pueden producirse durante la lectura de un texto.

“A modo de guión interrumpido y fragmentario, que se acerca a una sensación que supongo algunos espectadores también han experimentado o que espero, al menos, puedan imaginarse (...) No siempre logro concentrarme en lo que estoy leyendo. De manera involuntaria, mi mente comienza a divagar, aunque continúe leyendo. La lectura entonces parece desarrollarse en un nivel inconsciente. Curiosamente, esto me ocurre con más frecuencia al leer textos narrativos, lo que me provoca angustia, ya que tengo la sensación de que finalmente este tipo de lectura me resulta estéril. Al abordar esta serie, pensé que podía hacer algo con esta situación que me provocaba la lectura, con la pretensión de que ésta no resultase del todo improductiva”.¹⁴⁴

La inclusión del elemento narrativo en su obra la enriquecería considerablemente. Desaparecidos los prejuicios de los primeros ochenta, por los que Curro creía firmemente que la pintura no debía tener relación con la literatura, hacia mediados de la década, el artista reconoce que había comprobado que *“se puede pintar bastante bien haciendo cosas literarias, lo que realmente me preocupa es que la pintura sea realmente interesante y que su lenguaje pictórico sea nuevo y diferente”*¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 39.

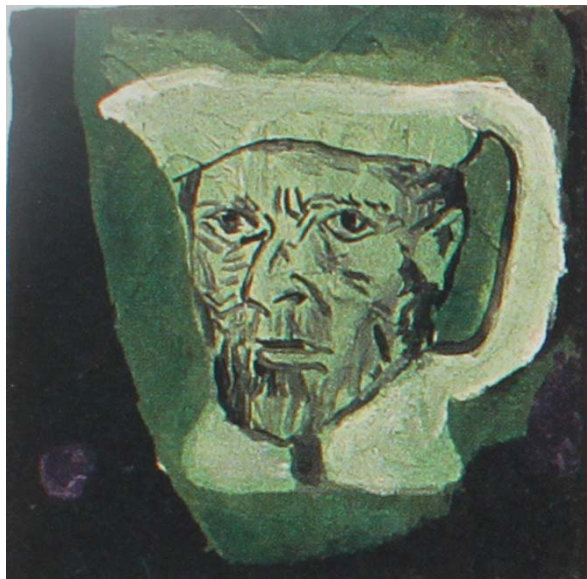
¹⁴⁵ Paneque, Guillermo, *Entrevista*, op. cit., p. 35.

Las fuentes que argumentaban la producción de Curro González tanto en estos años iniciales, como en los siguientes, proceden de naturaleza muy distinta. En ocasiones se trata de fuentes literarias, otras autobiográficas, llevando detrás en muchas ocasiones el impulso narrativo al que acabo de aludir. Las ideas que subyacen detrás de cada trabajo pueden tener un origen muy diferente y se van relacionando hasta tener entidad suficiente como para hacer que de ella nazca la obra. Todo es un trabajo de relaciones, de conexiones mentales, algunas ideas saltan, rebotan de un lado a otro, dando lugar a asociaciones de ideas, que a su vez se van madurando y conducen al artista a nuevos trabajos, nuevas series. Este proceso de relacionar y construir argumentos se lleva a cabo muchas veces en estado semiconsciente, es un tipo de comportamiento mental, que sucede de forma natural por la propia dinámica del pensamiento.

Las obras de la primera mitad de los ochenta carecen todas de título, en la segunda parte de la década el artista comienza a darles nombre a las series y ésta será la tónica para el resto de su producción en adelante. El título de la obra irá tomando, además, cada vez más relevancia, pues en él se guardarían muchas de las claves para su comprensión.

4.1.4. Primeras series

En 1987, Curro González realiza *La Herida*, una serie formada por 36 piezas de pequeño formato (12x12 cm). En esta serie utiliza la idea de secuencia que ya hemos comentado que comenzó a utilizar en estos años, sobre todo en los dibujos. Así como estas obras tienen una intención narrativa, a modo de secuencias de una película. La serie empieza y termina con la imagen de un *toby jug* una de esas jarras de cerveza que muestran un rostro distorsionado y burlón y que luego, en 1992, le servirán de inspiración para las *Jarras-retrato*. Las pequeñas obras que conforman la serie alternan imágenes oscuras con otras llenas de luz, tinieblas y rayos de sol.



La Herida (detalle), 1987

Técnica mixta/tela 36 piezas de 12 x 12 cm.

En el largo recorrido que nos propone el artista nos encontramos con toda una secuencia de imágenes, en las que se representan desde objetos concretos como una pipa, unos zapatos o un puente a otras escenas cargadas con connotaciones algo más ambiguas como paisajes, una ventana sobre el mundo, una habitación, etc. Como

espectadores debemos unirlos a través de nuestra propia estructura narrativa, aunque a *priori* no presentan ninguna coherencia explícita. Esta obra podría ser un ejemplo de ese proceso, tan atractivo para Curro González, por el cual un trabajo puede ir reuniendo, a lo largo del tiempo, distintos elementos que se terminan enlazando. Cuando esas piezas se organizan y terminan encontrando una relación en la mente, siendo la consecuencia de un proceso en ocasiones muy largo, aunque aparentemente pueda parecer casual, como si se colocaran las cosas unas junto a otras casi por azar. La herida es resultado de una asimilación de conceptos a lo largo del tiempo. Las imágenes parecen plantear distintas preocupaciones pictóricas¹⁴⁶.

El título viene de una de las cartas que escribió Van Gogh a su hermano Theo, cartas que funcionan como metáforas, resultando determinantes para articular la obra de este artista.¹⁴⁷ La frase, escrita a Theo en una carta tras el dramático episodio de la amputación de la oreja, dice así: *“Físicamente estoy bien; la herida se cierra muy bien y la gran pérdida de sangre se equilibra”*. En estos términos explicó su intención al realizar esta serie Curro González:

“Cuando imaginaba una obra que pudiera transmitir ese sentimiento de paz tras un acontecimiento terrible, pensaba en cómo en ocasiones tenemos la sensación de ver la vida como metida entre paréntesis, lapsos de tiempo separados por acontecimientos catárticos que funcionasen como signos de puntuación. En la obra, las escenas se suceden como un tránsito de un estado a otro, de la sombra a la luz, saltando del orden al caos alternativamente y, en estos saltos, surgen las imágenes, como heridas, heridas necesarias

¹⁴⁶ En el año 2004, el artista volvió a abordar el tema de “la Herida”, como veremos en su momento.

¹⁴⁷ Las cartas escritas por Van Gogh abarcan infinidad de temas como el amor, la pobreza y la humildad, sus pasiones, el arte y los artistas, la religión,... que siempre desembocan en lo mismo, en su filosofía de vida que afecta a todo lo demás. Estas cartas, escritas entre el año 1873 hasta 1890, pueden considerarse como un desahogo para el artista, incomprendido por muchos, que tenía la necesidad de expresar a su hermano sus angustias y preocupaciones. El libro se estructura por etapas de la vida de Van Gogh en las que aparecen las cartas escritas durante esos períodos de tiempo y de una manera cronológicamente ordenada.

*para entender la vida. Porque, como apunta Michaux, la inteligencia, para comprender, es preciso que haya sido herida*¹⁴⁸.

En este mismo año de 1987, nuestro artista realizó otra serie titulada **10 días de agosto**. Está formada por 20 piezas de 33x33cm y continúa esa intención narrativa que hemos destacado. Ya he comentado en el capítulo de la biografía, la estrecha relación que tuvo Curro con su abuela paterna, pues bien esta serie nace de las sensaciones que me dejaron unas conversaciones mantenidas unos días de agosto con ella, que ya era bastante mayor y padecía demencia senil. En la obra, se oponen dos líneas de cuadros de diez piezas cada uno que deben colocarse a ambos lados del espacio, para que resulte imposible verlos simultáneamente. La línea clara como un espejo se enfrenta a la oscura, como el día y la noche. Las imágenes cargadas de tensión y ambigüedad, surgían de los recuerdos confundidos y reinterpretados por mi abuela y las huellas que el artista tenía en su recuerdo. La obra puede resultar algo hermética, pero es algo intencionado, pues el artista optó por mantener un plano distante, como de espectador a aquellas entrañables conversaciones familiares.

¹⁴⁸ Power, Kevin, *desde babel, op. cit.*, p 18.



10 días de agosto, 1987

Mixta/tela 20 piezas de 33 x 33 cm.

En 1988 realizó otra serie llamada *Atlas*. Se trata de unos dibujos realizados con polvo de grafito y óleo sobre un papel antiguo. En ellos, esta técnica está perfectamente justificada, a pesar de no ser el grafito un medio utilizado de forma habitual por Curro González, fue el elegido para la ejecución de estos trabajos “porque produce un tipo de gris muy especial con matizaciones brillantes que varían según el ángulo de visión”¹⁴⁹. Para conseguir el efecto deseado, lo mezcló con aceite, lo que le permitía utilizarlo con pincel, como un color al óleo cualquiera. El papel también cobra importancia para acentuar el mensaje implícito en estas obras.

¹⁴⁹ Power, Kevin, *desde babel, op. cit.*, p. 81.

Se trata de un tipo de papel ya viejo, que guardaba desde hacía tiempo y que recordaba a la tonalidad de las hojas desgastadas de un atlas.

En estas obras se produce un deslizamiento continuo entre un espacio figurativo y otro abstracto, lo que da paso a una fusión en la que la imaginación cobra protagonismo. Ambas formas de concebir el espacio crean cierta tensión entre una imagen anclada en la realidad y otra de carácter más abstracta, comenzando a fluir diversas imágenes que dan lugar a una ambigüedad en el significado de las obras. Estas obras podrían ser consideradas como una tentativa por parte del artista de cartografiar la imaginación a través de las imágenes vividas. Las obras no parecen tener una necesidad de verosimilitud, con lo que su presencia se hace más poderosa. Esta tensión se muestra en las obras.

Leyendo las palabras de Curro sobre su concepción de un Atlas nos adentramos en esta serie con mayor conocimiento de la intencionalidad del artista al realizarla y, además comprobamos como, de nuevo, aparecen subyaciendo sus preocupaciones permanentes como la debilidad de la memoria, la asociación de ideas a lo largo de las experiencias vitales y cómo se ponen todas ellas en relación de una forma casi mecánica.

“Un atlas es un conjunto de mapas, pero también un compendio de imágenes que funcionan como un fichero, como un almacén. Algunos de estos atlas en los que estudiamos de pequeños fijan en nuestra memoria lugares que probablemente no visitaremos jamás, pero que tienen vida en nuestra mente, fijados en una sola imagen descolorida. Paradójicamente, los lugares en los que hemos vivido aparecen en nuestra memoria de un modo más confuso, al superponer distintos niveles de sensación y múltiples ángulos. Por ello, suele ser efectivo describirlos en términos más ambiguos, que nada tienen que ver con la dura precisión de las estampas del atlas. (...)El diseño de un mapa es resultado de una abstracción. La cartografía sólo es posible al admitir que unas cuantas convenciones pueden representar un espacio de dimensiones inabarcables por el ojo humano. Al menos así era hasta que la visión aérea y orbital permitió una visión desde el cielo.(...) La ciencia, más modesta y pragmática, funciona con presupuestos domésticos y se contenta con visiones más cercanas y limitadas. La imaginación no puede ser cartografiada, pero está escondida tras cada

*punto del mapa, como tras cada estrella en el cielo; Van Gogh le decía algo semejante a su hermano, comentando cómo los puntos negros del mapa le hacían soñar tan simplemente como lo hacían las estrellas. Hay algo contradictorio en pensar que la imaginación es cartografiable, como un oxímoron, como la visión divina que me ocupaba en las bancas de primaria.*¹⁵⁰

En 1988, realizó en la Galería *Ciento* de Barcelona una exposición compuesta por varias obras con camas vacías como protagonistas, éstas bien valían como punto de referencia para hacer metáforas sobre las noches y los días, lo vivido y lo soñado, lo real y lo fantástico, lo natural y lo simbólico. No en balde, Curro González es consciente que de una cama se sirvió también Platón como ejemplo para ilustrar, en uno de sus diálogos, su creencia de que el arte es siempre una mala copia de una copia de las esencias ideales. Consciente de que no existen significados universalmente compartidos, el artista siente la necesidad de “*definir un terreno particular, privado y sólo accesible a espectadores bien dispuestos a ver*”¹⁵¹, y vierte esta necesidad en las obras de este período. En ellas, presenta sus argumentaciones haciendo su propio recorrido intelectual a través de objetos seleccionados que aparecen como únicos protagonistas “*en un paisaje frío y cerrado, hermético porque faltan citas a lo vital, pero expansivo porque pueden dar paso a la inventiva interpretativa, y que a pesar de su desolación, de ser esperpéntico y hasta cruel por lo desnudo, resulta reconocible por lo cercano*”¹⁵².

En 1989 realiza la serie **Piso Ideal**, una serie de 12 dibujos realizados con tinta y también, como viene siendo habitual en estos años, de reducido formato (27x21 cm). En ellos es posible apreciar cierta intencionalidad crítica, pudiendo decir que estos

¹⁵⁰ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p.78.

¹⁵¹ P.-Lomana, Miguel Angel, *A propósito de la naturaleza mental del arte*, catálogo *Curro González 1989*, Madrid, Galería Fúcares, 1989.

¹⁵² *Curro González, la naturaleza y la ficción*, El punto de las Artes, 8-14.04.1988.

trabajos son quizás los primeros que realiza el artista con esa pretensión explícita, a pesar de que, dado su carácter, ésta habría podido permanecer latente en otros trabajos previos. La importancia de esta sería es que supuso un avance de algunas ideas que el artista desarrollaría posteriormente.



Piso ideal, 1989

Tinta sobre papel 12 piezas de 27 x 21 cm.

En estos dibujos aparecen edificios que el artista denomina como *arquitectura basura*. Piso Ideal pretendía hacer una especie de broma arquitectónica, de burla de las formas funcionales, empobrecidas por la especulación inmobiliaria. Curro González los realizó invadido por el sentimiento, un tanto melancólico, que le evocaban algunas edificaciones de extrarradio, edificios que él representa en sus dibujos como una algarabía algo absurda.

“Al igual que las formas puras del racionalismo arquitectónico quedan prostituidas en esta nueva forma de ciudad que se nos impone. Ahora, aquellos edificios construidos durante la expansión de ciudad de los 60 y 70 pueden hasta resultar amables, si los comparamos con el pastiche que se nos cae encima (...) Me crié en una calle situada entre el casco antiguo de la ciudad y el extrarradio. Mis recuerdos comparten, pues, imágenes de ambas zonas urbanas, que en el caso de Sevilla tienen características muy diferenciadas. La mayoría de esos barrios se construyeron como barrios obreros, con edificaciones pobres que, cuando realicé estas obras, estaban ya bastante deterioradas. La ciudad había ido perdiendo su

carácter rural, aunque entonces era aún posible encontrar una vaquería o una huerta entre bloques de pisos.”¹⁵³

En un formato mayor (150x156 cm) realiza animado por esta misma idea tres dípticos sobre tela. Bajo el título **Babel (I, II, III)**, en ellos se complica el desarrollo de la idea, aumenta el repertorio iconográfico con la aparición de transeúntes y de vehículos en una atmósfera lúgubre y mugrienta, que parece que quisiera transmitir un sentimiento de inmoralidad, apareciendo así ese aspecto de denuncia que tanto caracterizará al artista en su obra posterior. El mismo título de la serie alude a la confusión y la dispersión que transmiten estas imágenes, como si se tratara de un griterío o parloteo bullicioso y confuso de gente que grita o habla a la vez mezclándose con el ruido y el humo de los coches en un escenario caótico.



Babel I, 1989

Mixta/tela díptico 150 x 156 cm.

¹⁵³ Power, Kevin, *desde babel*, *op. cit.*, p 82.

En ese contexto, se realizaron también obras como las de la serie **Hacia el final de la Jornada** (1989), una serie de diez cuadros de un formato mayor (110x110 cm), realizados con técnica mixta sobre tela, que se expusieron en Galería *Fúcares* (Madrid) este mismo año. Curro González adoptó el título de la serie de una obra de Joan Miró. Al realizarlos se imaginaba la visión fugaz de los edificios al pasar el autobús y continuar el trayecto hasta la siguiente parada. *“Pensaba en que esa sensación podía funcionar como un pequeño pañuelo encastrado en el corazón de la ciudad hasta hacer que ésta desapareciese”*¹⁵⁴. En ellos, aparece un pequeño recuadro insertado en el desastroso paisaje urbano que constituye el límite de nuestras grandes ciudades, y que tanto afecta a las vidas de los que viven en él. Está presenta el tema de la ventana, del paisaje interior, transformándose en un pretexto para plantear la relación dentro-fuera y los equívocos mentales de la visión. Estas obras *“son contundentes desde el punto de vista plástico. El paisaje es interior y los tintes líricos más objetivamente fríos y más subjetivamente simbólicos. Unas veces en forma de edificios de protección oficial cuyas siluetas afloran difusas como clichés fotográficos a medio revelar. Otras, en forma de diagramas que traducen episodios y recuerdos. A veces la ausencia de calor se describe como ausencia de color”*.¹⁵⁵

Si comparamos las obras de Curro González de los primeros años de esta década de los 80 podemos apreciar un proceso de depuración. De esta forma, se vuelve patente cómo la exuberancia del color, el tono barroco, la espesura de empaste de aquellos primeros paisajes se torna ahora en esquemas simples, con ausencias de color. Valga como ejemplo esta serie de *“Al final de la Jornada”*, cuyas obras están protagonizadas por un simple recuadro de tela teñida superpuesta al fondo de cada cuadro.

¹⁵⁴ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p 86.

¹⁵⁵ P.-Lomana, Miguel Angel, op. cit.

Es importante la aparición en estos años de los títulos. Estos indican los ya explícitos propósitos narrativos, que refuerzan intenciones sugeridas y que apuntan a historias concretas. En palabras del crítico José Ramón Danvila¹⁵⁶: “Muy a menudo va engendrándose (...) una especie de apocalipsis de la idea, apocalipsis objetual y de las formas, hasta que el discurso original de la obra se vuelve hacia una minimización de la trascendencia o, por el contrario, en una santificación de la cotidianeidad (...) la atmósfera irreal en la que enmascara cada argumento, viene a significarnos un camino nuevo hacia un mundo de ficciones”.

¹⁵⁶ Danvila, José Ramón, *La transformación de las imágenes: Curro González*, El Punto de las Artes, 20-26.03.1987.

“Cuando abordo algún tema que inicialmente podría ser considerado como “no autobiográfico”, el resultado suele llegar tras hacer un análisis introspectivo, en el que se implican sentimientos que no permiten mantener la misma distancia que cuando me siento capaz de interponer la mencionada máscara. Debo colocarme tras ella y, a partir de ahí, todo es más fácil”

Curro González

“El simulacro nunca es aquello que oculta la verdad-es la verdad lo que oculta que no hay verdad alguna.El simulacro es cierto”.

Eclesiastés

4.2. Los años 90: Comienza su madurez como artista

4.2.1. Introducción

Durante los años 90, Curro González realiza algunos de los cuadros más representativos de toda su producción pictórica. A lo largo de estos años, aparecen nuevos instrumentos interpretativos., mientras continúa desarrollando algunos que ya había tanteado en los últimos años de la década anterior, como el sentido del humor y el filtro de la ironía. Esta es la década en la que comienzan los autorretratos. Éstos hay que entenderlos como alegorías,¹⁵⁷ un vehículo más para dibujar lo abstracto, hacer visible lo que solo es conceptual, obedeciendo así a una intención didáctica. El artista suele esforzarse por explicar estas alegorías para que el espectador pueda comprenderlas, para lo cual introduce cada vez más elementos a modo de claves, provocando un mayor barroquismo en la obra. Con este mecanismo se inclina hacia

¹⁵⁷ Alegoría procede del griego allegorein «hablar figuradamente» y es una figura literaria o tema artístico que pretende representar una idea valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos. La alegoría pretende dar una imagen a lo que no tiene imagen para que pueda ser mejor entendido por la generalidad.

un lenguaje artístico paralelo y comienza a parodiar los temas que antes concebía como trascendentes.

“...contra la desafortunada confusión entre símbolo y alegoría. La alegoría es una representación más o menos artificial de generalidades y abstracciones perfectamente cognoscibles y expresables por otras vías. El símbolo es la única expresión posible de lo simbolizado, es decir, del significado con aquello que simboliza. Nunca se descifra por completo. La percepción simbólica opera una transmutación de los datos inmediatos (sensible, literales), los vuelve transparentes. Sin esta transparencia resulta imposible pasar de un plano al otro. Recíprocamente sin una pluralidad de sentidos escalonados en perspectiva ascendente, la exégesis simbólica desaparece, carente de función y de sentido”.¹⁵⁸

Asimismo, es en estos años cuando comienza a adoptar modos cercanos a las artes ornamentales con la intención de transmitir mensajes de contenido crítico, recogiendo incluso tradiciones *kitsch*. El *kitsch*¹⁵⁹ no sólo representa una degeneración del gusto, sino es la ejecución de la parodia de todos los estilos y géneros artísticos, generalmente en materiales innobles (por ejemplo, el plástico). Gran parte de la cultura popular de los mass media lo expande para generar una suerte de goce distraído y diseminado. Parecería, entonces, que el arte al estrechar vínculos con la vida cotidiana, se nivela, pierde su referencia a lo otro y se hunde atado a los valores más bajos. Se trata de la seducción del mal gusto, Curro denuncia esta condición de la cultura y la sociedad de estos años, en los que él ve un autoengaño colectivo. En palabras de la escritora Margarita Rivière *“el kitsch es una huida a través de la ilusión. Es la ilusión por la basura. La propaganda política sería un instrumento claramente kitsch. Pero también otras muchas cosas*

¹⁵⁸ Corbin, Henry, *El imán oculto*, Madrid, Losada, 2005.

¹⁵⁹ *Kitsch* es una palabra que proviene del alemán kitschen y que significa literalmente recoger las inmundicias de la calle; lo *kitsch* viene a significar la ilusión por la basura artística.

cotidianas: el turista que vive una pseudoaventura y colecciona souvenirs y fotografías, verdaderos fetiches del recuerdo, no intenta otra cosa que familiarizarse con el inalcanzable paraíso en una irrepetible experiencia kistch".¹⁶⁰ Dentro de esta estética de lo *kitsch* habría que ubicar el conjunto de jarras-retrato de amigos y compañeros de su generación que realizó para la exposición *El Artista y la Ciudad* (1992).

En justa relación con lo expuesto, se hará cada vez más manifiesta en sus obras de este período la tradición barroca. Curro González nació, creció, se formó y ha vivido siempre en Sevilla, una ciudad barroca, pues fue durante la época del Barroco (siglos XVII – XVIII) cuando la ciudad vive su etapa de mayor esplendor gracias al comercio con América, por lo que gran parte del patrimonio de Sevilla tienen su origen en ese momento. Más aún, las características propias del Barroco: dramatismo, exuberancia, apasionamiento o gusto por los contrastes, definen en gran parte la esencia del alma sevillana. Esta tradición barroca se manifestará en la obra de Curro en esta década en su preocupación por temas cercanos a las vanitas, pero ahora enfocada desde una particular visión laica no exenta de cierta comicidad.

En 1995, presentó en las salas que tiene la Diputación de Sevilla en el barrio del Arenal (la desaparecida Sala Maestranza) un importante conjunto de trabajos que, bajo el título *Doble Dirección*, dejan en evidencia todos sus análisis y averiguaciones sobre los mecanismos lingüísticos que ofrece la pintura con una evidente intención crítica. Se editó un catálogo bastante completo con textos de Francisco del Río, Mar Villaespesa, Kevin Power y una selección de citas de diferentes lecturas que había hecho Curro González entre los años 1988-1994 y en las que se dan pistas para entender su pintura. La idea central que argumentó esta exposición es el repaso al tipo de sensación que el artista experimenta al enfrentarse ante cuestiones de tipo autobiográfico y otras que no lo son. El propio González reconoce que le resulta más

¹⁶⁰ Rivière, Margarita, *op. cit.*

difícil mantener la distancia con algunos asuntos externos que le irritan, que con respecto a él mismo. Para afrontarlos, el artista debe situarse tras una máscara que le permita mantener una distancia imprescindible.

A estas alturas de la década, Curro González había realizado más de quince exposiciones colectivas y más de una decena de exposiciones individuales, siendo algunas de éstas internacionales¹⁶¹ y su reconocimiento como artista consolidado en el panorama nacional ya era evidente: *“Curro González es uno de los artistas más válidos de nuestra última generación. Ha expuesto en 24 ocasiones en Sevilla –lugar donde reside y trabaja-, Palma de Mallorca, Barcelona, Valencia, Madrid, Almagro, Málaga, Santander, Lisboa, Zaragoza”*¹⁶².

A partir de 1996 y hasta finales de la década introduce en las obras sus estudios sobre la fragilidad de la memoria, tema del que hablo extensamente en el apartado de las claves. La figura de Giordano Bruno -y su filosofía hermética- se erige como protagonista. Los trabajos de la segunda mitad de los noventa abordan cuestiones lingüísticas, se constata la dispersión de la identidad, el orden perdido en una sociedad caótica sin referentes. En estos años, Curro González investiga sin parar.

“Renovarse o morir, entrar en la dinámica de la vida y aceptar el destino, someterse a los dictados del azar, negociar la experiencia de lo cotidiano pero manteniéndose alerta y dispuesto a habitar la diferencia. Esto o morir doblegado al rasero de la mediocridad, eso sí, ganarse el beneplácito de los anestesiados a fuerza de comulgar con todas las ruedas de molino que se le ofrezcan”.¹⁶³

¹⁶¹ En 1990 expuso de forma individual en la Galería Sophia Ungers de Colonia y en 1993 en la Galería Alda Cortez de Lisboa.

¹⁶² Arroyo, María Dolores, *Curro González: “el descenso”*. Diario de Miengo (Cantabria), Septiembre 1994.

¹⁶³ Pérez Villén, Ángel Luis, *Revista Lápiz*, nº161, marzo 2000.

Las obras de estos años ya tienen siempre título. El artista anuncia con una palabra o frase las obras, dándonos así pistas y ayudando con él a su comprensión. Estos títulos hay que entenderlos como parte del discurso narrativo que comienza a plantear en sus obras a finales de la década anterior, como vimos, y que se va complicando a lo largo de ésta. La técnica que emplea se va asentando en un empleo del color más matizado y de acabado mate, que le permite un campo más amplio de registros y la hace idónea para la realización de grandes formatos.

Las últimas obras realizadas en esta década, recogidas en las exposiciones *Baile-Maratón* (Galería *Manuel Ojeda*, Las Palmas de Gran Canaria, 1999) y *The Gaslighter Nightmare* (Galería *Tomás March*, Valencia, 1999) muestran la propuesta que nos hace Curro González para que reflexionemos sobre la sociedad de consumo y su “nuevos ídolos”. El cambio de década acentuará esta preocupación a través de la crítica a una sociedad que entiende la cultura como un espectáculo, así como a los nuevos artificios de diversión popular (parques temáticos).

4.2.2. Utilización de la fotografía y el ordenador como parte del proceso creativo

“Usé la fotografía por una razón de peso: tengo poca memoria visual y en esos cuadros quería que la imagen final fuera clara y tuviera peso y concreción. La foto me ayuda a pensar y a definir la imagen, y permite ahorrar tiempo a la hora de pasarla al lienzo. Hay muchas cosas que aparecen en nuestros ojos y que no vemos, la memoria visual tiene límites. Por su parte, el ordenador permite generar un puzzle de imágenes perfectamente acopladas entre sí. Al fin y cabo son sólo instrumentos, como resultado final no me interesan”.

Curro González

Los usos de la fotografía son actualmente tan diversos como sólo lo permite la fotografía misma, al menos cuando se despliega en términos reflexivos y en un contexto en donde todo convive con todo. El empleo de la fotografía en el proceso de la pintura hay que remontarlo al impresionismo, antes de que se cuestionase el papel que la pintura tenía que desarrollar, precisamente, tras la aparición de la fotografía, ya que supuestamente había ocupado parte de su terreno tradicional. La fotografía, que lejos de acabar con la Pintura y procurar un sin fin de nuevas posibilidades, vino sobre todo a significar la liberación de un medio cuyo máximo valor hasta entonces, había estado centrado en la aptitud del artista para captar objetivamente la realidad visible. La inmediatez del nuevo procedimiento unido a la "verosimilitud" de sus resultados, lo convertirán en inseparable herramienta de trabajo, en fuente de información y en auténtico motivo de inspiración¹⁶⁴

“Pintura o Fotografía, Pintura y Fotografía: el problema no está en clasificar las imágenes según su especie o en utilizar una u otra conjunción para relacionarlas entre sí, sino en entender cómo funcionan las imágenes dentro de un determinado paradigma. La historia de

¹⁶⁴ González García, Antonio. *La visión fotográfica en la Pintura IMPRESIONISMO y FOTOGRAFÍA*, Sevilla, octubre 2000.

las ideas y de los objetos culturales es siempre un sistema de vasos comunicantes. El problema al que nos enfrentamos con una imagen no es el de clasificarla como pintura o fotografía, sino entender cómo esta diferencia técnica impacta en el funcionamiento de la imagen dentro de categorías culturales como el Arte, la Ciencia y la Tecnología. Es justamente en la asociación a tales paradigmas cuando puede comprenderse si, efectivamente, importa la diferencia técnica de los medios y, en caso positivo, en qué radica. Según el modo de pensar convencional, la Fotografía y la Pintura no sólo son diferentes medios, sino también opuestos. Funcionan en la disyunción: o son una, o la otra. La Fotografía se identifica con lo mecánico y documental mientras que la Pintura lo hace con lo humano y expresivo. Esta dualidad no deja de ser reduccionista, porque a veces las cosas son un poco o muy iguales y también un poco o muy diferentes. Aunque nuestra tendencia natural es a eludir el problema reduciéndolo a la disyunción del sí o no, hay otros modos de pensar que permiten abordar la complejidad de los conceptos sin temor a la indefinición absoluta”¹⁶⁵.

El proceso de servirse de la fotografía para articular cuadros y dibujos es, pues, algo habitual. La tecnología está dispuesta, pero ¿cómo usarla? encontrar los caminos más efectivos para incorporar los medios tecnológicos a la creatividad más tradicional ya había sido parte del interés de Curro González en la década anterior, como demostró en series como *Babel* o *Al Final de la Jornada*, aunque es en esta década cuando este uso de la fotografía se hace de una manera más generalizada. El artista utiliza la proyección para trasladar la imagen del boceto a una superficie mayor. Este proceso resulta muy útil cuando se trata de imágenes complejas, ya que supone una simplificación del trabajo, sobre todo en las obras de gran formato que crea en estos años noventa. En ellas, a Curro le interesaba que el aspecto de los objetos representados mantuviera una relación próxima a su aspecto real. Es entonces cuando cobran sentido las fuentes fotográficas y documentos diversos, para poder elaborar a partir de ellos las pinturas y dibujos. Para conseguir la intención perseguida, el artista

¹⁶⁵ González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

precisa necesariamente de la fotografía para poder contar con un resultado aceptable, de modo que aquélla se convierte en una herramienta más para el trabajo y entra a formar parte del proceso de elaboración de la obra.



Fotografías tomadas para la realización de la obra *La cocina del rico, la cocina del pobre*.

El momento de la proyección supone un paso realmente breve en la realización de los cuadros, siendo tan útil como ágil y permitiendo hacer ampliaciones de las imágenes. La utilidad que proporciona la utilización de la fotografía para conseguir una mayor precisión o las posibilidades que otorga el ordenador para manipular la imagen, así como para producir una distorsión exacta y controlar la intención del artista son evidentes.

“Hay quienes no son partidarios de su uso porque, como dicen, condiciona el resultado, viciándolo. Bueno, son opiniones que me recuerdan las máximas académicas más rancias. De seguir un discurso así, cualquier herramienta, un pincel mismo, podría ser considerado un inconveniente, porque condiciona el resultado. Ahora bien, en este tipo de polémicas se suscita también un cuestionamiento del concepto de la obra misma, de la idea de la pintura como mimesis, que ha sido considerada durante buena parte del siglo XX como una pervivencia intempestiva de la tradición. Así, todo aquel que se mantuviese en las proximidades de esa idea era considerado por esa nueva academia de la modernidad como

un dinosaurio. Durante mis inicios como artista, también yo consideré que era importante mantener una actitud de rechazo hacia todo lo relacionado con la representación del espacio tradicional, como, por ejemplo, las reglas de la perspectiva. Más tarde, como parte de mi preocupación por todo lo que afecta a la percepción visual, fui cambiando de actitud y descubrí un mundo fascinante en las deformaciones y las lecturas aberrantes que estaban contenidas en la proyección visual que la técnica de la perspectiva ya había analizado.”¹⁶⁶

Durante estos años, Curro González considera interesante el empleo de la anamorfosis en algunas de sus obras para lo que se valió también de estos instrumentos técnicos. Una anamorfosis o anamorfismo es una deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico (como por ejemplo utilizando un espejo curvo), o a través de un procedimiento matemático. Es un efecto perspectivo utilizado en arte para forzar al observador a un determinado punto de vista preestablecido o privilegiado¹⁶⁷. El interés que nuestro artista ve en la anamorfosis es su contribución a la hora de crear ambigüedad en la obra y una cierta tensión entre abstracción y figuración que provocaba ralentizaba la lectura de la misma. La mayoría de las imágenes que utiliza en sus cuadros han sufrido algún tipo de deformación, transformación que está condicionada por el tipo de resultado que quiere que la obra muestre. A Curro González le interesa la aberración que ciertas lentes proporcionan, porque producen una sensación de espacio paradójico, a un tiempo irreal y bastante veraz, siendo su intención acentuar el carácter onírico y semiconsciente de ciertas imágenes, como las que quedan grabadas la mente.

El proceso buscado por el artista, por el que dirige la mirada del espectador, sólo podía conseguirlo a través de la manipulación de imágenes que permite el ordenador.

¹⁶⁶ Power, Kevin, *desde babel*. p. 51.

¹⁶⁷ Esta técnica ha sido utilizada ampliamente en el cine, con ejemplos como el Cinemascope, en el que mediante lentes anamórficas se registran imágenes comprimidas que producen una pantalla ancha al ser descomprimidas durante la proyección.)

La experimentación con el material y la comprensión de los procesos creativos adquieren así un nuevo significado como principio artístico. Actualmente, artistas y diseñadores consideran las renovadas técnicas de artesanía como un método para la producción de objetos barrocos, en los que se valora especialmente el detalle¹⁶⁸. El ordenador permite a Curro González mezclar perfectamente las imágenes. Este proceso también se podría hacer de forma manual, dibujando las siluetas, pero cuando se empiezan a encajar, hay que variar sus proporciones si se quiere que haya un acople perfecto. El ordenador hace todo esto por sí solo (cambia siluetas, las acopla, las vuelve), etc. Para ello utilizó un programa de dibujo vectorial, por el que distribuía las siluetas para un perfecto ajuste entre ellas y conseguir así las más simples combinaciones de las superficies.¹⁶⁹



Proceso de creación de la obra *El pez grande se come al pequeño*.

¹⁶⁸ Lieser, Wolf, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁹ *Procesos*, catálogo, Sevilla, Fundación Aparejadores, 2007, p. 20.

4.2.3. Análisis cronológico de las principales obras

El Banquete (1990)

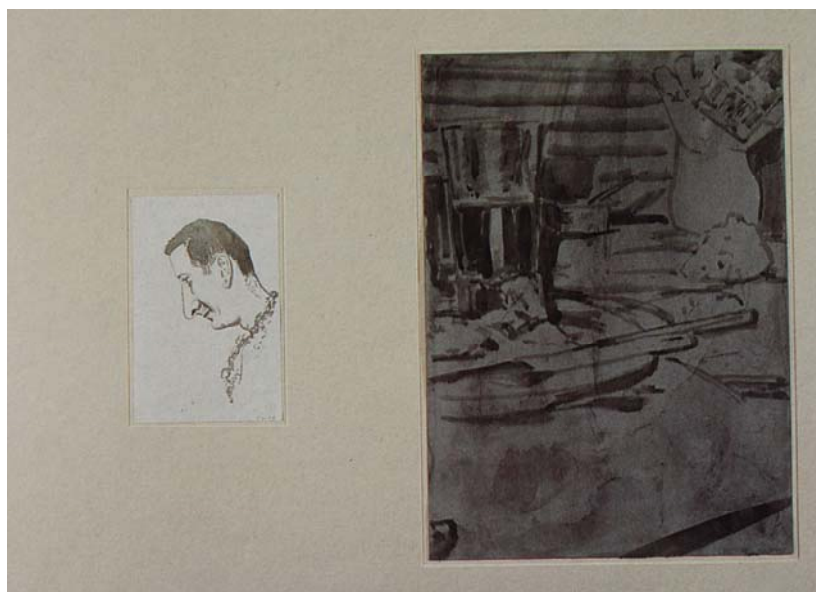
“Cómo ha transcurrido una velada con invitados es algo que, quien se quede hasta el final, podrá apreciar de una ojeada por la posición de los platos y tazas, de las copas y las fuentes”

Walter Benjamin

Es la primera serie que presenta una de las preocupaciones centrales de Curro González, el cuestionamiento obsesivo de su propia identidad. Toma el título de la obra de Platón del mismo nombre¹⁷⁰. La serie está formada por seis papeles dibujados con aguatinata. Cada uno de ellos consta de dos elementos yuxtapuestos, dos partes claramente diferenciadas. La primera de ellas es un estudio caricaturesco¹⁷¹ del propio artista bastante grotesco y el segundo muestra una imagen de partes de una mesa durante o tras una comida, los restos del banquete o los desechos de los diálogos. Esta última parte de la obra, llena de imágenes de platos con restos de comida, cubiertos utilizados dejados al azar sobre éstos, copas de vino, vasos con agua, trozos de manteles, etc. apenas insinuados y casi irreconocibles desconciertan al espectador, al cual le cuesta identificar esa escena cotidiana y bucólica con esas imágenes sin color y tomadas con una perspectiva inusual.

¹⁷⁰ El banquete es un diálogo platónico compuesto hacia 380 a. C. que versa sobre el amor, de ella deriva la idea de amor platónico.

¹⁷¹ Para Rudolf Arnheim “*Uno de los principales recursos de la dinámica visual es precisamente la desviación. Cuando una forma se percibe como una desviación de una norma, posee unas fuerzas que la alejan de dicha norma o que tratan de someterla de nueva a ella... La caricatura es un modo espectacular de expresarse mediante la desviación*”, Arnheim, Rudolf, *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Cátedra, 1992.



El Banquete, 1990

Aguatinta/papel 6 piezas de 60 por 80 cm.

En *El Banquete*, Curro González recuerda las escenas de la mesa como en un sueño, son imágenes oscuras de conversaciones ya desaparecidas y grabadas, de alguna manera, en los cubiertos, los restos de comida, los manteles. Olores, sabores, combinación de fantasía y realidad, como un estado seminconsciente. La mesa es para el artista como una mesa de operaciones, Los restos de comida, los platos, las copas constituyen un mapa y es difícil delimitar los territorios propios y ajenos. Estas obras representan la digestión de las ideas (Mente como cerebro-estómago)¹⁷².

“Estas imágenes del final de un banquete parecen estar llamando la atención hacia una oleada casi beckettiana de vacío e incomunicación que se forma y asienta entre las sobras de la comida y los posos de vino. Estos fragmentos ampliados, desprovistos de presencia humana, también nos hacen preguntarnos qué máscara del yo se estaba presentando a otro igualmente enmascarado. La ausencia se infiltra incluso en los rituales más íntimos (...) Curro González parece estar pensando sobre su vida con ironía y a la vez con dolor, un día

¹⁷² González, Curro, *Doble Dirección 1988-1994*, en catálogo *Doble Dirección*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla, 1994, p. 65.

*de tedio tras otro dentro de un espacio más privado, en el que se ve absorbido por su postura y por el proceso que sigue su pensamiento*¹⁷³.

El clima de estas obras es de incertidumbre. Son discursos binarios, cuyas partes no se encuentran, sino que más bien se enfrentan en una cuidadosa estratagema de la frustración. Nos presenta una parodia del yo y las ruinas borrosas y parciales del recuerdo. Crítica y memoria a través del autorretrato y la naturaleza muerta entremezcla lo consagrado con la cotidianidad. Nacen de una intención narrativa por parte del artista y *“la imagen se transforma en iconografía de un discurso entre la plástica y la retórica”*¹⁷⁴. A fin de cuentas, Curro González presenta con esta serie una sátira sobre el comportamiento humano. Un banquete imaginario que parodia el banquete de Platón.

Collideorscape (1990)

Esta serie, realizada también en 1990, es precursora de muchas otras y supone un punto crucial en el desarrollo del artista. El título juega con los términos *collide* (palabra inglesa que significa atropellar, chocar) y el término *calidoscopio*. La importancia de esta serie radica en que supone el experimento inicial por el que el artista explota las yuxtaposiciones de diferentes imágenes, una especie de juego conceptual que desarrollará en muchas de sus obras posteriores. La intención que subyace en ellas es la búsqueda de soluciones que permitieran relacionar distintos aspectos de forma simultánea en el mismo espacio físico. Para ello, el artista se vale de la superposición y yuxtaposición de diferentes elementos figurativos escogidos previamente. El resultado dio origen a la deseada secuencia, que formada por una amalgama de formas podía ser interpretada en conjunto. Asimismo, esta imagen final

¹⁷³ Power, Kevin, *El Banquete de Curro González: en busca de una identidad, ibid.*, p. 54.

¹⁷⁴ *Dibujo de crónica, diseño de crítica*, El Punto de las Artes, 05-11.10 1990.

podía desenrollarse y dividirse en pequeñas lecturas, cada una con un significado nuevo. Se puede apreciar en ellas un paralelismo con los manuscritos chinos¹⁷⁵ con esa forma alargada como los rollos, esas largas láminas, generalmente de papiro o pergamino enrolladas sobre sí misma, en que se escribía antes del desarrollo de los códices. Así pues, la influencia de la pintura de los rollos chinos es apreciable tanto en el formato como en la técnica empleada en estas obras.



Collideorscape, 7 1990

Tinta/papel 40,5 x 121 cm.

Curro González abre con estas obras una suerte de ventanas e invita a mirar al espectador a través de ellas, enseñándole la agitación callejera. Analiza en ellas, comportamientos humanos: la prisa, el desafío y el consumo. Todo ello en una perfecta conjugación de abstracción y figuración que nos lleva a un terreno muy ambiguo cargado con un fuerte contenido crítico. González hace en esta serie una crónica de la sociedad, un análisis de lo cotidiano con un viso próximo al *pop* y además con la conciencia de la vida y el mundo que se sostiene entre la inconsciencia de la costumbre y la sabiduría de la meditación. La economía de medios empleada en la ejecución es, para el artista, una parte importante de su atractivo.

Estos dibujos de la serie *Collideorscape* supusieron una especie de “bocetos” para un cuadro que realizaría en 1997 y que supondría, como veremos en su momento, su culminación: *Babel*.

¹⁷⁵ Power, Kevin, *desde babel*, *op. cit.*, p. 98.

Jarras- retrato (1992)

Realizadas en cerámica, tienen claras reminiscencias al mundo de la artesanía. En concreto, tienen una relación directa con la cerámica inglesa, los *Toby Jug*, que representan un personaje. Son las primeras piezas escultóricas de Curro González y suponen un avance de los bustos que realizará en 2008 para la exposición *Estudio de Noche*. Representan rostros de amigos¹⁷⁶ –artistas, teóricos y críticos principalmente–, en las que tienen la misma importancia las señas de identidad que los atributos. El conjunto es como un retrato de grupo y tiene un alto contenido de ironía, su tono crítico aprovecha todo lo circunstancial para integrarlo en cada pieza. Estas jarras-retrato tienen mucho de la estética *kitsch*, que tanto denuncia Curro González, esa que trata de facilitar las maravillas, la concesión a la forma de comunicación más sencilla, familiar y directa a través del énfasis puesto en el mal gusto común. Una crítica a la falsificación y manipulación de los sentimientos del pueblo mediante obras de arte, monumentos, etc., pero también a través de *souvenirs* y otros objetos de la vida cotidiana, esto es, el reinado de la mentalidad pequeño-burguesa y su pretensión dramática de construir paraísos artificiales a su medida y por su propia mano.

De todas las jarras de cerámica (20 x 20 x 20 cm), Curro González hizo también un dibujo a lápiz (34 X 33 cm) y una acuarela de la jarra (39,5 X 39,5 cm).

¹⁷⁶ Los personajes representados en estas Jarras-retratos de cerámica son: ALBERTO MARINA, FEDE GUZMAN, VIKI GIL, PATRICIO CABRERA, RICARDO CADENAS, PEDRO G. ROMERO, ABRAHAM LACALLE, LUIS NAVARRO, CHEMA COBO, MAR VILLAESPESA, KEVIN POWER, GUILLERMO PANEQUE, JAVIER BUZON, ANTONIO SOSA, RAFAEL AGREDANO, NORBERTO DOTOR, IGNACIO TOVAR.

Autorretrato-roleo (1992)

“Pienso en la posibilidad de comprender el mundo a través del dibujo. La mirada penetrante que reconoce, porque tiene que recorrer las líneas de cada tallo y cada nervio de las hojas que forman el árbol. Como en el techo del palacio Sforza, en ese increíble arabesco que nos conduce al infinito. Toda la estructura convergiendo hacia el centro. Así el dibujo conforma el conocimiento “

Curro González



Autorretrato-Roleo, 1992

Óleo/lienzo 300 x 300

Autorretrato-Roleo es una pintura de grandes proporciones (3x3m) realizada en 1992 que, junto con los pequeños bocetos sobre papel, se expuso en la desaparecida Sala Maestranza del Arenal sevillano en 1994 en la Exposición *Doble Dirección*.

Previamente se había expuesto en la Galería *Fúcares* en Madrid en el techo de la sala. Se trata de una categoría particular de bodegón, de alto valor simbólico. El mensaje que pretende transmitir es la realidad inapelable del paso del tiempo y la certeza de la muerte a través de las edades del hombre. Una bonita *vanitas* de carácter laico. Vemos cierta ironía en algunas plantas, en las que el fruto es más grande de lo que el tallo puede resistir, doblando a éste y desafiando las leyes de la gravedad. Una manera de quebrantar la dirección lógica de la evolución.

La obra está formada por 56 plantas: 28 de ellas tienen fruto, representado en autorretratos del artista a modo de flores, y las restantes hacen de puente entre las primeras, creando así conexiones. ¿Por qué el número 28? Es un número perfecto¹⁷⁷, 28 días supone el ciclo menstrual femenino, el ciclo lunar con sus 28 días con 28 noches. Para Curro González la planta es un símbolo de la renovación de la vida a lo largo de un ciclo natural y constante, símbolo que se ve transformando con el tiempo: nace y muere. En esta descripción de las edades del hombre, el artista hace alusión al *Full Circle*, el proceso por el que se cierra el círculo.

El artista ha distribuido las plantas por todo el espacio de la obra. El dibujo es descriptivo, minucioso, de forma semejante a los álbumes botánicos. El color de las plantas es verde oscuro, suave y de acabado mate, en ocasiones con un ligero matiz pardo. González tuvo presente durante su ejecución el cuadro de Piero della Francesca *Natividad*, que se conserva en La National Gallery de Londres. En él sobresale la instalación en perspectiva y el amoroso cuidado por los detalles. A Curro le llamó la atención la descripción de cada rostro, haciendo su analogía en la representación de las plantas.

¹⁷⁷ Un número perfecto es un número natural que es igual a la suma de sus divisores propios positivos, sin incluirse él mismo. Dicho de otra forma, un número perfecto es aquel que es amigo de sí mismo. Así, 6 es un número perfecto, porque sus divisores propios son 1, 2 y 3; y $6 = 1 + 2 + 3$. Los siguientes números perfectos son 28, 496 y 8128.



Boceto para Autorretrato-Roleo, 1992

Óleo/papel 37,5 x 38,5 cm.

Frisos (1993)

Es una serie de retratos de tipos populares basados en imágenes que el artista había tomado a extranjeros durante la Expo'92. La inspiración para realizar esta obra hay que buscarla en los frisos del arte persa o asirio. La disposición de este conjunto de obras, que llegó a estar compuesta por sesenta piezas, era simétricamente a los dos lados de una puerta flanqueando esta y asemejándose así a los frisos que adornaban las puertas de estas culturas asiáticas. Esta procesión de los frisos laterales componía un magnífico conjunto de retratos de persona anónimas y que representan la cultura popular. Estos protagonistas sin identidad procesionan en dos filas con el mismo orden y disciplina que en los templos clásicos. Se combinan distintas edades, actitudes, a modo de altorrelieves con medio y bajoalrelieves, que contribuyen a crear sensación de movimiento, realismo y sobriedad. Retratos de una factura intachable.



Friso, 1993

Óleo/madera 82,5 x 50,5 cm.

El año de 1994 fue un año muy productivo para Curro González. Realizó una serie de cuadros de gran formato muy representativos de su obra. Éstos se expusieron por primera vez al año siguiente en la Exposición *Doble Dirección* en las Salas del Arenal de la Diputación de Sevilla. Son obras muy influenciadas por Brueghel, como veremos a continuación y, en ellas, es importante el proceso de realización, hasta tal punto que en 1994 se realizó otra exposición en la sevillana Fundación Aparejadores¹⁷⁸, en la que se mostraban claramente los pasos de elaboración de estas obras técnicamente complicadas y laboriosas. En las obras realizadas en este año, Curro González hace evidente su interés recurrente por un tipo de construcción pictórica y por conjuntos de imágenes complejas y heterogéneas que se podrían asociar con los retablos barrocos o incluso con la misma fachada ornamentada del Ayuntamiento de Sevilla, que el artista venía contemplando desde niño. En estas obras también están presentes las dos cuestiones que de forma permanente han preocupado a este artista, los aspectos relacionados con la percepción visual que atañen a la esencia misma de la pintura, y a cómo ésta se ve determinada por los límites de la superficie propia del soporte. González siente la necesidad de crear tensión en esa superficie pictórica mediante un impulso acumulativo motivado o relacionado por algo cercano a la pintura *all over* de Jackson Pollock o bien el *horror vacui* típico del final del barroco.

Curro González inició la serie con **El pez grande se come al pequeño I y II** (1993, 1994). Durante su ejecución, el artista vio que el camino emprendido tenía un gran interés y fueron apareciendo las claves para los trabajos posteriores. Estos dos cuadros suponen el origen de esta etapa y le llevan a seguir trabajando en esa dirección. El artista se centra en el problema de la relación fondo-figura, algo que

¹⁷⁸ Dentro de la serie *Procesos*, la Fundación Aparejadores ha mostrado las vías de elaboración artísticas de distintos autores, con el doble propósito de mostrar cómo el arte parte de la vida cotidiana y cómo interviene en la creatividad. En esta serie, esta Fundación posibilitó que presentaran las formas de sus trabajos autores como Manuel Barbadillo, Ricardo Cadenas, Manolo Quejido o Guillermo Pérez Villalta.

remite a los trabajos del artista holandés M.C. Escher (1898-1972), cuya obra experimenta con diversos métodos de representar (en dibujos de 2 ó 3 dimensiones) espacios paradójicos que desafían a los modos habituales de representación. La intención de González era articular el efecto de alternancia fondo-figura de manera que la relación se estableciera fuera de los patrones de regularidad utilizados por el holandés y que pueden resultar válidos para un número ilimitado de figuras. Quería hacer un cuadro que no tuviera dirección, que se pudiera contemplar en cualquier posición, y que pudiera ser ampliado sin limitaciones.



El pez grande se come al pequeño, I, 1994

Óleo/madera 244 x 244 cm.

Para su ejecución el artista eligió una serie de figuras, tomadas de libros de historia natural y de enciclopedias. Eran fundamentalmente siluetas de animales, aunque también introdujo algún objeto. Curro consideró que las figuras de los animales eran muy apropiadas para hacer esta especie de experimento inicial, ya que al deformarlas para su acople, continuaban identificándose perfectamente. Luego las reunió en cuadrículas de modo que la obra se proyecta sin orden previo entre ellas; en principio, podrían colocarse en cualquier sentido o dirección y prolongarse cuanto se quisiera. El resultado es una obra compleja, densa, llena de simbolismos y significados, que reta al espectador a resolver el reto de su comprensión. Satisfecho y entusiasmado con el resultado y al ver que el desenlace del largo proceso empleado funcionaba, González pensó en hacer otros trabajos parecidos.

La cocina del pobre y la cocina del rico (1994) contrapone lo escaso y lo abundante con una clara intención de aleccionamiento moral. Para su creación, le sirvieron de inspiración dos grabados de Brueghel, ambos de 1563, *La cocina pobre* y *La cocina rica*. El artista comenzó a trabajar sobre estas dos obras, fusionándolas en un solo cuadro, consiguiendo así agudizar los mensajes implícitos en ambas piezas.

En este caso aparece un nuevo ingrediente que se erige como protagonista de la obra: la carne. Para llegar a esta solución de introducir la carne muerta de animales como centro de la obra, el artista tiene en mente obras como el *Buey Desollado* de Rembrandt y la interpretación que hace Francis Bacon de esta obra, así como algunas imágenes de origen literario.

“Compraba carne. La estudiaba y fotografiaba. Después la aprovechaba para hacer algo con ella en la cocina. Un día compré un cordero entero, lo despiecé y lo dispuse para el cuadro. Había un tema cromático de mucho interés y que daba una gran unidad al cuadro. Esto diferenciaba a este trabajo de los anteriores. (...) La carne como tema es algo consustancial a la pintura desde hace siglos. Algo que alimentó la reflexión de numerosos pintores que trataron de llegar hasta el punto en que la carne representada tuviera cualidad táctil, es decir, que hablara tanto al tacto como al ojo. La calidad de la carne, los fluidos, los humores están presentes en mucho de lo que uno hace con la pintura, especialmente desde la aparición de la pintura al óleo. El brillo húmedo, la unión entre transparencia y

opacidad, la firmeza y fragilidad de las capas que remiten a la piel, sólo se consiguen expresar satisfactoriamente tras la aparición del óleo. Ningún otro material lo produce de ese modo. Pensaba en eso al llenar toda la superficie como si fuese un gran cajón repleto de carne que amenazara con caerse encima del espectador.¹⁷⁹



La cocina del pobre, la cocina del rico, 1994

Óleo y cartón/madera 183 x 284 cm.

Con una técnica similar a la utilizada *El pez grande se come al pequeño*, donde la acumulación de formas en primer plano establecía una ambivalencia en la relación

¹⁷⁹ *Procesos*, op. cit., p. 17.

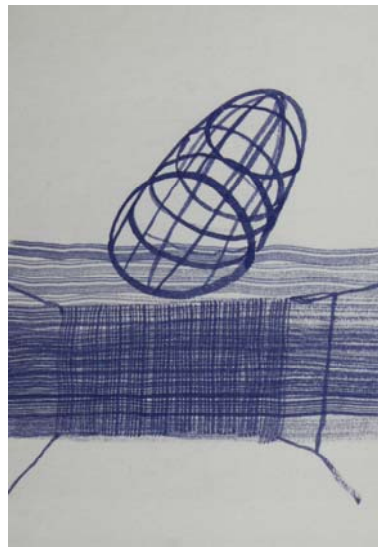
entre el fondo y la figura, las imágenes de estos despojos de carne parten de las fotografías tomadas por el propio artista, que, al igual que hizo con la anterior obra, luego compone un abigarrado puzzle mediante el ordenador. El resultado es un inmenso bodegón que, a través del abigarramiento de imágenes, subraya la idea de abundancia. La parte superior ofrece este excesivo banquete de imágenes, trozos de carne perfectamente seleccionados; mientras en la parte inferior, el artista juega a la distorsión de esa idea al contraponer un nuevo elemento repetido. Esta imagen que se repite está tomada del grabado original de Brueghel *La cocina del pobre*, representada en contraposición al color carnal de arriba en blanco y negro, y representa a un niño que trata de apurar el interior de una olla vacía. Este contraste entre estas dos partes le va dinamismo al conjunto de la obra y “*subraya la denuncia a la que el propio título no deja lugar a dudas: la náusea de la obsesión consumista, la avaricia del deseo por encima de la necesidad que la contemporaneidad ha convertido en el mayor instrumento de control del comportamiento social*”¹⁸⁰.

En **El País de la Cucaña** (1994) Curro González incorporó objetos de consumo que tomó de revistas comerciales y folletos publicitarios. También aquí había novedad: unos solapamientos entre los diversos objetos que creaban tensiones de profundidad.

Finalmente, en **Cada uno**, obra que parte del grabado de igual título de Brueghel y que es propiedad del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, el nuevo elemento consistía en que los objetos aparecen en desorden, lo que conduce ya a obras recientes como *El enjambre I* o *La selva lo devorará todo* del año 2005.

¹⁸⁰ Martín Martínez, José, *La donación Martínez Guericabeitia: catálogo razonado*, Universitat de Valencia, 2002, p. 212.

El mundo cabeza abajo (1995) es una serie formada por 12 obras de reducido formato (33x24.5 cm) y unos dibujos realizados con tinta azul, que conforman el cuaderno “El mundo cabeza abajo”. En 1996, se expusieron en la muestra del mismo nombre en la Galería Fernando Latorre de Zaragoza. Es una serie irónica, que se burla de la ácida amargura de un mundo cuyos órdenes y prioridades están al revés. Esta serie forma parte de las muchas obras basadas en Bruegel que el artista realizó a mediados de los 90. Pretendía en ellas transmitir algo de la manera de ver el mundo que transmiten las obras de Bruegel. La serie se basa en los doce proverbios flamencos que se encuentran en Amberes, proverbios que también aparecen, junto a otros, en otra obra titulada “El mundo al revés”. Los dibujos fueron realizados basándose González en esta segunda obra, que resulta más compleja y contiene más elementos.



Dibujos del cuaderno *El mundo cabeza abajo*, 1995

Tinta azul/papel 15,7 x 22,7 cm.

Se llevaron a cabo con la idea de que, al ser reproducidos, mantuvieran un juego de transparencias entre ellos. Los cuadros siguen los doce proverbios¹⁸¹, que además dan título a cada uno de los trabajos. Los proverbios flamencos o El mundo del revés (o La Capa Azul), obra que Pieter Brueghel realizó en 1559 fue la primera pintura a gran escala sobre el tema.

¹⁸¹ Los doce proverbios flamencos, que sirven de fuente directa para esta serie de Curro González, son los siguientes: 1) Embriagarse y jugar llevando a la pobreza y dañando el renombre: Beber sin medida, aun siendo un borracho, lleva a la pobreza, deshonra el nombre y precipita a la ruina. 2) Volver la cara al viento: Soy oportunista: siempre vuelvo el manto hacia donde sopla el viento. 3) Llevar en una mano el fuego y en la otra el agua: Llevo el fuego en una mano, y el agua en la otra y paso el tiempo en chismes y mujercillas. Es decir: las brujas siembran discordias. 4) Sentarse entre dos sillas: En la juerga nadie me igualaba; ahora, caído en la miseria, permanezco entre dos sillas sentado en la ceniza, en la fila intermedia. 5) Cerrar la cuadra cuando los caballos están fuera: El ternero me mira con ojo extraviado: ¿de qué sirve cerrar el pozo cuando ya está anegado? Es decir: el remordimiento tardío en nada ayuda. 6) Echar rosas de comer a los cerdos: si a alguien le gusta trabajar inútilmente, echa rosas a los puercos. Es decir: deben hacerse las buenas acciones para quien las merece. 7) Ponerle el cascabel al gato: La armadura hace de mí un ufano guerrero y pongo el cascabel al gato. Es decir: el uniforme militar da valor hasta los miedosos. 8) Ser como el perro del hortelano: La suerte del prójimo me destroza el corazón, no soporto que el sol se refleje en el agua. Es decir: la envidia impide la felicidad. 9) Golpearse la cabeza contra el muro: Soy belicoso, fiero e iracundo; por ello me doy con la cabeza en el muro. Es decir, el colérico es causa de sus propios males. 10) Llegar demasiado tarde: siempre me toca la cecina; la carne suculenta, a los demás; y siempre pesco fuera de la red. Es decir: el incapaz se las ingenia en vano. 11) Ocultarse bajo una capa azul: me cubro con una capa celeste; pero cuanto más me escondo tanto más me reconocen. Es decir: la infidelidad de la mujer hace famoso al marido, mal que le pese. 12) Mear a la luna: Cualquiera cosa que me mire nunca consigo obtenerla: orino siempre contra la luna. Es decir: no deben tenerse aspiraciones demasiado altas.



El mundo al revés, Pieter Bruegel, 1559

Óleo/tabla 117 x 163 cm.

En algunas de las doce piezas que conforman la serie tanto de dibujos como de pinturas el tema se trata de manera más evidente que en otro. Son juegos simbólicos, cargados de retórica, que configuran un sistema de reglas y recursos que actúan en distintos niveles en la construcción de este discurso. Tales elementos están estrechamente relacionados entre sí y todos ellos repercuten en los distintos ámbitos discursivos, siendo algunos más reconocibles que otros. Estas sentencias o refranes de origen popular cargados de enseñanza moral originarios del S. XVI tienen en estas obras de Curro González una versión contemporánea no exenta de cierta ironía. El artista deja manifiesto en ellas como siente el mundo como un espacio incómodo, un lugar a medio camino entre el Paraíso y el Infierno, llenándolas de símbolos y perspectivas que crean inquietud e, incluso, cierto vértigo.



Serie *El mundo cabeza abajo*, 1995

Óleo/madera 12 obras de 33 x 24,5 cm.

La Exposición “El mundo cabeza abajo” también estuvo compuesta por otras obras realizada igualmente este año de 1995 tituladas **Pequeña Babel** y **Paradoja: Lujo, calma y voluptuosidad**. Estas obras las menciono en el capítulo de las claves, concretamente el que alude a la cultura popular contemporánea, ya que en ellas, el artista trata el tema de la exposición de objetos en el contexto de los museos, así como muestra una visión irónica de la apreciación actual del mundo del arte.



Lujo, calma y voluptuosidad, 1996

Óleo/tela 140 x 140 cm.

Pesadilla Rorschach (1996) es una serie compuesta por cuatro obras realizada mediante la técnica del *collage* con la imagen encastrada de unas manos gesticulando. Esta serie además está compuesta por unos dibujos. El tema que aborda Curro González en estas obras es la figura de Rorschach a través de su aportación al mundo de la percepción visual.¹⁸² Éste descubrió un campo especialmente atractivo, que superó el ámbito de la diagnosis, es decir, el conocimiento diferencial de una enfermedad a través de los signos y síntomas que la caracterizan. A nuestro artista le interesó abordar este tema, pues le parecía realmente sorprendente que las láminas que él estableció continuasen aún en uso, aunque, evidentemente los sistemas de evaluación son actualmente mucho más elaborados. En términos psicológicos, la asimilación sería el proceso por el cual el sujeto interpreta la información que proviene del medio, en función de sus esquemas o estructuras conceptuales disponibles. Así frente a la famosa lámina V de Rorschach, muchos verán un murciélago o tal vez una mariposa. Es decir, que frente a un estímulo de significado ambiguo éste es asimilado a los conceptos disponibles en la mente del observador, aunque no es tan simple, pues si el conocimiento se basara tan solo en la asimilación, viviríamos en un mundo de fantasías y fabulaciones en el cual las cosas no serían lo que son sino lo que nosotros pretendiéramos.

¹⁸² El Test de Rorschach es una técnica y método proyectivo de psicodiagnóstico creado por Hermann Rorschach (1884-1922). Se utiliza principalmente para evaluar la personalidad.



Rorschach, 1996

Mixta/papel 70 x 80 cm.

“El test de Rorschach es casi un jeroglífico para la mente y todo parte de una ocurrencia muy simple. Cuando me interesé por el tema, leí con atención su libro Psicodiagnosis, en el que además de fundamentarse el mecanismo del test, se exponen otras derivaciones y estudios realizados en su aplicación.(...) Lo que más me interesó fueron sus afirmaciones en torno a las diferencias entre percepción e interpretación, que él consideraba como individuales, rechazando la posibilidad de que las hubiera de carácter general. De este modo, la interpretación pasaba a ser considerada directamente como un tipo de percepción. Esto es de gran importancia en la articulación de un lenguaje que, como el visual, se basa en percepciones que no pueden eludir la interpretación del que las ve. Algo que me conducía de nuevo al asunto de Babel”¹⁸³.

¹⁸³ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p.142.

Rorschach es otra figura fascinante y extraña. Murió prematuramente y postuló un número determinado de categorías formales organizadas según un esquema tridimensional (dejando de lado el tema del contenido) que permiten un análisis psicológico de las reacciones a las láminas. Rorschach, además, estuvo muy interesado en indagar en las respuestas que provocaba en los artistas. Consideraba que éste además era un buen sistema para la medición de la capacidad creativa de las personas.

Siete lámparas (1997) es una serie que explota las posibilidades de una técnica como el *collage*. Aparecen representadas varias lámparas de araña como luces ornamentales, que aparecen como fondo dibujado, algo neutro, para los elementos superpuestos, que incluyen recortes con algunos elementos reconocibles como ojos, trozos de muebles, personas invertidas sin cabeza, etc. La serie está formada por siete *collage*, en los que las lámparas simbolizan los días de la semana y, a su vez, éstos hacen referencia a la mitología, una herencia romana cristianizada. Estas complicadas lámparas invertidas recuerdan a unas flores. En esa posición, ganan en ambigüedad, lo que aprovecha el artista para incluir otros elementos que están relacionados con la simbología relativa al día que en cada caso se representa.

El uso de la técnica del *collage* añade posibilidades simbólicas a la obra, dependiendo de cómo se utilicen. “Diría que gran parte de mi trabajo se articula como un *collage*”¹⁸⁴. En esta serie se pone de manifiesto como un medio tan simple puede terminar situándonos ante un complicado juego de conceptos, hasta convertir la imagen en una “*suerte de juego babélico, un idioma que sabe que ya no será*

¹⁸⁴ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 91.

universal, por lo que nos arroja su intraducibilidad, olvidándose de la maldición bíblica, como si Pentecostés hubiese sucedido”¹⁸⁵.



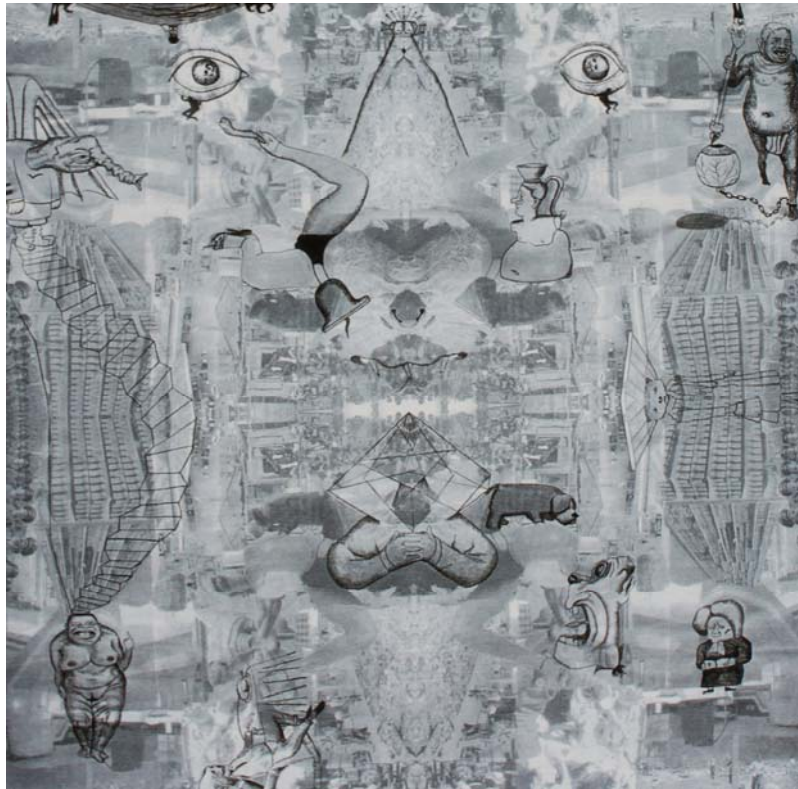
Serie *Siete lámparas*, 1997

Mixta/papel 7 piezas 45,5 x 33,5 cm.

Las Tentaciones de San Antonio (1998) es una serie compuesta por seis dibujos realizados sobre papel vegetal y con formato cuadrado (100cmx100cm). Surgieron como dibujos preparatorios para una colección de grabados. Se trata de una serie de dibujos trazados sobre imágenes tomadas de la prensa y manipuladas en el ordenador. El artista, como hemos visto, ya había trabajado con el ordenador anteriormente, sobre todo para realizar bocetos de algunas obras y también ya había incorporado imágenes impresas manipuladas en ordenador. Estas obras hay que relacionarlas con los trabajos que se mostraron en la exposición *Soñando Babel*, que tuvo lugar un año antes, en los cuáles ya había empleado imágenes sacadas de la prensa, incluso en las de la serie *Rorschach* se incorporaban recortes de prensa en un

¹⁸⁵ *Ibid.*

juego de simetría especular que da origen a los *collages* fotográficos que vemos como fondo en esta serie de *Las Tentaciones de San Antonio*.



Las Tentaciones, 1998

Mixta/papel 6 piezas de 100 x 100 cm.

La intención del artista al realizarlas era crear un patrón de regularidades, que funcionara como catalizador y sugiriera nuevas formas. De esta manera, las primeras imágenes que inicialmente constituían el entramado del *collage* se disgregan, "hasta hacer que nuestro ojo proyecte nuevas imágenes para intentar encontrar algún tipo de significado o de lógica a lo que vemos. En este fenómeno perceptivo se basa en

*parte el test de Rorschach que utilicé como punto de arranque en estos trabajos, en buena medida porque me servían para ilustrar la preocupación por la influencia de lo caótico en el proceso de creación”.*¹⁸⁶

Este es uno de los temas favoritos del Bosco: Antonio Abad fue el primer ermitaño que tuvo que resistir durísimos ataques del demonio, según describía la *Vita S. Antonii de Atanasio* y la *Leyenda Áurea de Jacobo de la Vorágine*. Los cuadros del Bosco¹⁸⁷ que tratan este contenido llamaron la atención de Curro González, así como otros que habían tratado el tema. Pero realmente la serie surge tras la lectura del libro de Flaubert del mismo título. En este caso, como en el de Bruno, la relación se establece en función de la capacidad generadora de imágenes. Los monstruos, los seres deformes tienen que ver con una manía infantil por transformar en otra cosa imágenes de los libros escolares y de la prensa.

Plasmación de vicios e interpretaciones anecdóticas o simbólicas de las expresiones oníricas y atávicas. Este fue el modo en que el hombre exorcizó todo un submundo demoníaco. Estos dibujos son imágenes sugestivas que también nos remiten a la literatura medieval y renacentista, pues estas apariciones o tentaciones aparecen en tradiciones muy diferentes. Tienen que ver también con la pintura oriental, en la que unos seres fabulosos visitan a un personaje que medita y, en un radio más cercano, con las figuras ornamentales de la fachada renacentista del Ayuntamiento de Sevilla.

¹⁸⁶ Power, Kevin, *desde babel, op. cit.*, p. 138

¹⁸⁷ *Las Tentaciones de San Antonio* es un cuadro del pintor flamenco El Bosco, ejecutado al óleo sobre tabla y que mide 70 centímetros de alto por 51 cm. de ancho. Se encuentra en el Museo del Prado. Además de esta tabla, existe un tríptico realizado por el pintor flamenco sobre el mismo tema, actualmente en el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa. Este cuadro de Madrid es más sereno frente a la agitación que reina en el tríptico lisboeta.

El amargo triunfo de la pintura es una significativa obra realizada en 1998, que hace una referencia explícita e irónica a la llamada *muerte de la pintura* como un medio inapropiado para una sociedad de alta tecnología. El contexto en el que es realizada esta obra es el final de una década en la que, como queda recogido en el capítulo de la contextualización, la crítica y el reconocimiento oficial se habían trasladado hacia la instalación y los medios tecnológicos. Esta obra se aprovecha de los efectos de *trompe d'oeil*, y vuelve a poner de manifiesto la predilección por la complejidad visual del artista.



El amargo triunfo de la pintura, 1998

Oleo Tela 170 x 250 cm.

Para Curro González *“El medio que más poderosamente ha cambiado el panorama del arte del siglo XX ha sido el cine... el cine es hoy parte de la poderosa industria del espectáculo y la publicidad. Desgraciadamente, el modelo quiere ser imitado por el mundo del arte, lo que hace cada vez más insoportable el contacto con la oficialidad de la corriente principal de este mundo.” La muerte de la pintura” es*

uno de esos tópicos recurrentes empleado por esta oficialidad, porque sirve para dar paso a medios en los que se puede ejercer un control mayor, como las nuevas tecnologías, el vídeo, la fotografía artística, las instalaciones... La pintura ha gozado de un período muy prolongado de protagonismo y forma parte de la concepción cultural de Occidente de manera indiscutible. Es un medio efectivo para la comunicación y, en buena medida, permite una independencia que otros medios no favorecen. Si ahora está fuera de foco, quizá resulte positivo”¹⁸⁸.

Es significativa la aparición de la obra *El pintor y el aficionado*, dibujo de **Peter Bruegel** (1525-1569), dibujado hacia 1565, y que parece pegado con papel celo encima de la pintura. Este autorretrato de Brueghel, cuyas pinturas tratan los temas de lo absurdo, las debilidades y las locuras humanas, es una parodia de un aficionado al arte, que a través de sus gafas de miope intenta ver algo en la obra que el artista ha creado, mientras saca del bolsillo el dinero para comprarla. La ignorancia del pueblo en cuestiones culturales, la aceptación de lo que viene impuesto desde el poder sin cuestionamientos y el debate artístico contemporáneo son los temas que subyacen aquí.



Autorretrato de Pieter Brueghel

¹⁸⁸ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 55.

Pabellones y Fábricas (1998) son una serie de obras que se podrían relacionar con las de la serie *Piso Ideal*, realizadas en 1989. Igual que aquellas se trata también de construcciones imposibles con un fondo de ironía, que profundizan en la idea que aquellos trabajos apuntaban. En este caso, los edificios son edificios representativos que parodian construcciones como las que se realizan para eventos culturales y fiestas mediáticas del tipo de ferias universales.

La técnica que emplea Curro González en esta serie es el *collage*. Este uso es muy oportuno, ya que parte del aprovechamiento de un elemento extraño que se transforma en otra cosa, pero que aporta una lectura simbólica que en el fondo lo que busca es parodiar ese tipo de construcción. “*Los títulos sugieren una pretensión ampulosa, acorde con la vanidad que el ego de algunos arquitectos despliega para tortura de los pobres ciudadanos. Afortunadamente, estos edificios son imposibles y sólo existen en el papel*”¹⁸⁹. Los títulos de estas obras delatan la intención burlesca que persigue el artista con esta serie.¹⁹⁰

La serie **Contradanza** (1999) está compuesta por unos dibujos, en los que podemos ver cierta relación con la serie realizada un año antes *Las Tentaciones de San Antonio*. Realizadas en tinta y pluma, estas obras se concibieron como colofón a una exposición titulada “Baile-Maratón”, que tuvo lugar en la Galería Manuel Ojeda de Las Palmas de Gran Canaria. El artista los realizó como una especie de contrapunto final a los otros trabajos, llenos de color y bastante explosivos. Frente a éstos, los dibujos de *Contradanza* suponían un punto de recogimiento e intimidad.

Por “contradanza” se entiende un baile de parejas, generalmente elegante, si lo asimilamos a la *contredanse* francesa, y quizás algo menos, si llegamos a su

¹⁸⁹ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 88.

¹⁹⁰ Los títulos de esta serie son: Factoría de los ríos inexistentes, Factoría de la tierra, Factoría de las mareas, Factoría de la posibilidad del caos, Pabellón del trópico, Pabellón del arte combinatoria, Pabellón de la razón natural, Pabellón doméstico, Pabellón de la sorpresa y Factoría virtual.

auténtico origen, la *country-dance* inglesa, un baile campesino. Ciertamente y como apunta el propio González, el término en español parece encerrar algo contradictorio, un elemento opuesto a la danza, que ejerce contra ésta. Los títulos de los dibujos, ayudan a su comprensión.¹⁹¹



La herida

Serie *Contradanza*, 1999

Mixat/papel 39,5 x 39,5 cm.

Las fuentes de estas imágenes son muy diversas. Algunas tienen que ver con objetos de la colección de figuras *kitsch* del artista; otras, con imágenes procedentes de revistas científicas; algunas, como el caso de la familia ojo, proceden de unos personajes que su hija dibujó a los ocho años. En esta mezcla de elementos, de formas que se superponen en las distintas capas de papel, se adivina también la condición de “*laboratorio de los sentidos*, de maquinaria codificadora de

¹⁹¹ Los títulos de esta serie son: Los secretos, La herida, La bailadora dormida, Para vencer al miedo, Danza social y Los problemas de la familia Ojo.

lenguajes”¹⁹². Esta serie actuó como arranque para otra exposición titulada Strange Fruit, aportando el lado luminoso y lleno de claridad a una temática algo sombría.

The Gaslighter’s Nightmare I y II (1999) o *La pesadilla del encendedor de farolas de gas I y II* explicadas por el propio artista:

“Son dos obras sobre el mismo tema. Una página de una revista de actualidades en la que se ven personajes –“celebrities”- del mundo de la moda y el espectáculo, no importa quienes, donde se combinan muchas imágenes tomadas al azar, con flash la mayoría, en las que se los ve posando frente a la cámara. El “top ten” de los famosos del papel “couché”. Sobre estas imágenes que parecen diluirse surgen bombillas eléctricas que amenazan la existencia del encendedor de farolas. En una obra se ve al personaje del grabado soñando, en la otra mi propia imagen durmiendo, como escondido detrás de la tela. En la versión más borrosa un gran perro estrábico, como de peluche, va lamiendo los rostros mientras su baba cae y forma pompas de jabón (...) La idea de hacer algo con esto se me ocurrió gracias a un grabado titulado The Gaslighter’s Nightmare. En éste, se representa el agitado sueño de un encendedor de farolas de gas al que acosan en su pesadilla los descubridores e inventores de la energía eléctrica. Este pobre hombre ve cómo pronto su trabajo no tendrá sentido. Tal como yo lo veo, la sociedad hacia la que tendemos se está convirtiendo en algo parecido a una pesadilla, una pesadilla algo distinta a la de éste pobre farolero, ya que la amenaza en este caso no resulta el progreso de la ciencia, sino el control desmesurado ejercido por la prensa, ese monstruo mediático publicitario”¹⁹³.

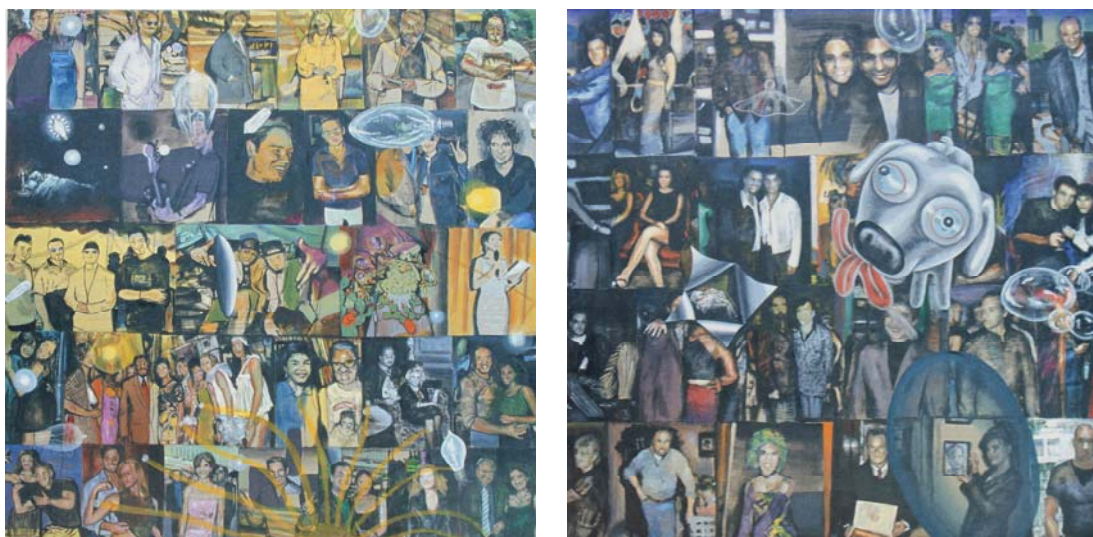
Así pues, como explica el artista, el origen de estas obras lo encontró en un grabado que encontró en una revista de principios del XIX, en el que se puede ver a un hombre soñando al final de su vida. Estas obras tratan de reflejar el sentimiento que

¹⁹² Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 160.

¹⁹³ Power, Kevin, *Curro González: Otra noche en vela*, en Catálogo *The Gaslighter’s Nightmare*, Galería Tomás March, Noviembre 1999.

el hombre experimenta ante la ausencia de salida. La pesadilla, ese sueño desagradable que produce miedo o angustia, como preocupación grave y continua por un asunto importante o por el temor a un peligro o adversidad refleja perfectamente el sentimiento que quiere reflejar el artista en estas obras. Pero debe estar acompañada de la duermevela, un sueño ligero e intranquilo que se lleva a cabo semiconsciente y por el que fluyen pensamientos y asociaciones de ideas que van de la luz a la oscuridad. *“No sabría si llamarlo salud o enfermedad, pero en la noche, al despertar de una pesadilla en la oscuridad, cuando la desorientación te sobrecoge, las luces más pequeñas son suficientes; entonces la conciencia viene a comportarse como un bálsamo, y la felicidad de sentirse consciente nunca es tan grande”*¹⁹⁴. En el caso concreto de estas obras, Curro no concilia el sueño, retóricamente hablando, por culpa de la pérdida de centro ético y orígenes que caracteriza a la banalidad de la “sociedad del espectáculo” del fin del siglo XX. El desfile narcisista de los protagonistas del papel *couché* y la obsesión consumista de la sociedad finisecular.

¹⁹⁴ Clemente, José Luis, *Abriendo los ojos al margen de Curro González*, en Catálogo *Curro González. Parada Melancólica*, Galería Tomas March, Valencia, Fundación Chirivella Soriano, Nov-Dic 2002.



The Gaslighter's Nightmare, I y II, 1999

Mixta/tela 195 x 195 cm.

De manera general, se trata de una crítica mordaz dirigida contra el falso glamour de la sociedad contemporánea: ya sea el mundo del arte, la industria de la moda, o los llamados “famosos” que aparecen en las páginas de revistas como *Hola* y rellenan horas y horas vacías de programas de televisión basura. El tema que subyace en estas obras es la desilusión por la mediocridad general de una cultura que se fabrica hoy día. Curro aborrece el “*estruendo del arte contemporáneo, en especial el de su propia cultura con tantos autoproclamados y aclamados genios, tanto oropel barato y tanta ética triste. (...) Eleva los conflictos entre la razón y lo absurdo, entre lo positivo y lo negativo, al nivel de una tensión que es palpable en su obra*”¹⁹⁵.

Curro González se vuelve a autorretratar en una escena padeciendo la pesadilla. Superpuestos se ven luces, globos e incluso un espectáculo de fuegos artificiales como metáfora de todo este globo publicitario que supone el mundo de las *celebrities*. La idea de esta obra funciona también como un *collage*, de algún modo

¹⁹⁵ Power, Kevin, *Curro González: Otra noche*, op. cit.

eso es lo que apreciamos en esas páginas de las revistas de moda en las que aparecen los personajes que determinan la escena.

Estas obras se expusieron en Noviembre de 1999 en la Galería Tomás March de Valencia, dándole nombre a la misma. La muestra estuvo compuesta por algunas obras. A continuación, mencionaré las principales. *Paisaje con Diógenes I y II*, obras que hacen también una referencia a los personajes que forman parte del círculo que rodea a un artista. Suponen también una crítica al mundo de la televisión y toda la cultura visual electrónica, ya que éstas provocan un empobrecimiento creciente de la imaginación a través de un estado pasivo de recepción. Frente a ellos, Curro González defiende la lectura de textos como fuente que activa la imaginación, esa facultad de la mente para idear o proyectar cosas nuevas. Aparece aquí de nuevo lo *kitsch* (una pesadilla salida de una tienda “todo a cien”).

“Hay una obra de Poussin, una pequeña escena es un paisaje delicioso. Diógenes abandona su cuenco ante una joven que bebe agua con las manos, como reconociendo que se trata de algo superfluo. La naturaleza amable pero grandiosa enmarca a estos personajes sin aplastarlos. Mis Diógenes no son ya identificables con el personaje histórico; ahora son unos perros de porcelana que se encuentran abandonados entre las chumberas, del tipo de las que vallan los campos aquí en Andalucía. Una naturaleza hostil pero sensual; los cactus son plantas extrañas que atraen y repelen al tiempo. En una obra se produce una tensión, como diálogo, entre le perro y un cactus antropomorfo. En la otra un leñador con traje de esquimal –otra incongruencia más- se ríe, mientras más abajo el perro de porcelana se encuentra atrapado entre las chumberas y las pitas”¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Power, Kevin, Curro González: *Otra noche en vela*, op. cit.

Milkwood es un homenaje a la obra de teatro *Under Milk Wood* del poeta galés Dylan Thomas. En esta obra, que traducida significa *Bajo el bosque lácteo* data de 1954, un narrador omnisciente invita al público a escuchar los sueños y los pensamientos más íntimos de los habitantes de un pequeño pueblo galés de ficción, Llareggub. Tras este inicio onírico, el pueblo despierta y cada personaje se sumerge en sus quehaceres cotidianos. Dado su origen radiofónico, el texto está compuesto únicamente por diálogo, con escasas anotaciones sobre los efectos de sonido o el modo de leer el texto. Dos voces ("voz primera" y "voz segunda") hacen las veces de narradores. *Bajo el bosque lácteo*, como el resto de la producción de Dylan Thomas, se caracteriza por un lenguaje rítmico y surrealista, y un cierto trágico sentido del humor.

Esta obra, la de mayores dimensiones de todas las que conformaron esta exposición, parece una especie de pergamino chino pintado en negro, casi como si fuera un dibujo, con sólo unos toques de color (6x2 metros), es un paisaje familiar visto como de reojo. En el bosque, apenas se pueden reconocer, como si de un sueño se tratara, los rostros de algunas de las figuras claves en la trayectoria de este artista: Brueghel, Williams, etc y de algunas otras que quizás han tenido menos peso en la generalidad de su producción, pero que tienen relación con el contenido de esta pieza: Freud, Marx, Homero... También aparecen unos niños que se acercan a un arroyo para jugar con el agua. “*Es el sueño de la inocencia perdida, un retazo de recuerdos, una epifanía momentánea*”¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Power, Kevin, *Curro González: Otra noche en vela, op. cit.*

4.3. 2000-2010

4.3.1. Análisis cronológico de las principales obras

“Curro González es un hombre de “blues” que con su pesimismo no deja de rumiar sus obsesiones y neurosis personales”

Kevin Power

Greguerías de La Habana (2000)

El título de esta serie de obras es, según Kevin Power, suculento y sugerente¹⁹⁸. Greguería es un género creado por Ramón Gómez de la Serna y definido por él como “*metáfora más humor*”; definición ésta bastante simple pues también aúnan lo poético, el humor, el pensamiento y los juegos de palabras de forma magistral. En este grupo de dibujos las imágenes aparecen de forma ambigua sobre un fondo abstracto o junto con elementos indefinidos en el mismo espacio. Es una especie de cuaderno de viaje resultado de la estancia del artista en La Habana con motivo de la exposición *98, cien años después*. Curro González se quedó con muchas impresiones inacabadas de aquel viaje, como si hubiera algo erróneo en todas ellas que debía completar de algún modo.

“No creo haber tenido nunca una sensación parecida. Todo me pareció bastante predecible, como algo que has visto en un sueño, un sueño pesado, como una almohada en verano y que se convirtió en algo más o menos real, como un decorado. Recuerdo que algunas de estas impresiones se agolpaban en mi mente y surgieron en forma de imágenes que se sucedían mientras el coche nos llevaba camino del aeropuerto. En esos momentos el tiempo parece detenerse o marchar de un modo distinto y, mientras iba mirando pasar las avenidas y las

¹⁹⁸ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 153.

calles por la ventanilla, tuve la necesidad de encontrar respuestas, respuestas a preguntas inexistentes”¹⁹⁹.



El jardín en el tejado

Serie *Greguerías de La Habana*, 2000

Oléo/tela, 61 x 50 cm

Uno de los subtítulos de la serie *El siglo XX en el balcón*, podría valer para ilustrar esta idea, ya que surge del nombre de un pequeño bar cutre que vio desde el coche al pasar por alguna calle. El artista recuerda con exactitud la silueta de La Habana desde el castillo del Morro-Cabaña, como un inmenso buque varado en el muelle a la espera del desguace. Para él es algo así como enfrentarse al fin de la historia. Finalmente, de todas aquellas sensaciones surgieron estas obras que no podían tener

¹⁹⁹ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 153.

un funcionamiento distinto al de manifestar esa condición de sinsentido, y de ahí que el artista utilizara el término “greguería”, de Ramón Gómez de la Serna, para titularlas.

La combinación con la abstracción tiene que ver con una condición parecida a la que le llevó a realizar la serie *Atlas* de los años 80. Hay una especie de cruce en la memoria de las imágenes recordadas con imágenes que provienen de fotografías. Para el artista, éstas conviven mejor en ese espacio ambiguo de la abstracción. De manera, que sin separarlas de la realidad, en su condición de sinsentido, funcionan mejor en ese espacio absurdo. Estas obras están hechas a través de la memoria y no con las impresiones inmediatas. Son imágenes de cosas, personas, situaciones que le habían impactado, y que van desde el ámbito de lo personal, hasta lo cultural e incluso algunas imágenes que parecen concesiones o guiños a la industria del turismo. Una motocicleta amarilla que sirve de taxi, una mulata, una calle mojada en Centro Habana, los turistas sacando fotos frente a la estatua de Che, etc., son algunas de las escenas que completan esta serie.

Strange Fruit (2001)

El título de estas obras, que fueron expuestas en la Galería *Joan Prats* de Barcelona el año 2001, propone una relación episódica con la canción de Billie Holiday del mismo nombre. Esta canción data de finales de los años treinta y está profundamente comprometida. Va dirigida en contra de los linchamientos que solían suceder en el Sur de Estados Unidos, esto es, una canción de protesta negra, que habla sobre un hecho horrible, el linchamiento de un negro. Esta canción, que se convirtió en una de las canciones emblemáticas de la lucha contra el racismo en Estados Unidos, está compuesta por unos versos, que van saltando de imágenes ambiguas a otras descarnadas, una mezcla sorprendente.

“El sentimiento que transmite Billie Holiday es terriblemente hermoso, contradictoriamente hermoso y, sobrecogido, pienso en una cantante que sale ante su público para hacer su

trabajo. La interpretación tiene mucho de fingimiento. He sostenido en diversas ocasiones que el arte es posible porque se puede mentir. Las obras de Strange Fruit giraban sobre la idea de identidad y sobre como ésta puede ser fingida. En esta exposición, quise conseguir un clima, en el límite de la sombra, a la hora del crepúsculo, cuando todo y todos se pueden convertir en cualquier cosa. El árbol del ahorcado es como un cuerpo inmenso que nos reclama, podría ser la muerte, pero, recuerda, nada es lo que parece”²⁰⁰.

Curro González subraya esta relación con la canción de Billie Holiday a través de los títulos de algunas obras, como *El cantante de Blues* ó *Crepúsculo*. Las obras están protagonizadas por un ambiente de bosques y de oscuridad que se corresponde con el sentimiento triste que imprime la canción. En una de las obras que conforman esta serie aparece un árbol muy sobrecogedor y enigmático, de formas casi humanas, cuyas ramas son como “*raíces amputadas que se abren en un aire opaco, denso como la tierra*”. Poniendo así de manifiesto el valor dudable de las apariencias, el artista quiere dejar claro también en esta serie que nada es lo que parece. Pues si nos detenemos un poco en estas obras hay un fondo de humor tras la evidente tristeza que se desprenden de estas obras. “*Intento recrear ese momento tragicómico de la calavera que al dejar al descubierto los dientes parece reír abiertamente*”²⁰¹.

²⁰⁰ Power, Kevin, *desde babel, op. cit.*, p 162.

²⁰¹ *Un fruto extrañado. Conversación entre Curro González y Delbert Woodman. Catálogo Strange Fruit, Galería Joan Prats, Barcelona, 2001.*



El cantante de Blues

Serie *Strange Fruit*, 2001

Mixta/tela, 140x150cm

Los pecados capitales (2001)

En 2001, Kevin Power organizó en Valencia una muestra relacionada con la dificultad y a la vez la necesidad de hablar sobre la ética, un término complejo, puesto que *“hay poco consenso en cuanto a su significado y acerca de su traslación al comportamiento social. Sin embargo no hay duda de que sin ética el tejido social se rompe y caemos en reacciones primarias. (...)Hablar de ética ahora resulta difícil, pero me temo que siempre ha sido así. En otros tiempos, la imposición de una disciplina ética se basaba en un principio de autoridad religiosa o política... más allá de algunas discusiones estériles, hay un consenso sobre ciertas cosas que son necesarias para la convivencia... esto tiene implicaciones culturales... pero por encima de ellas habría que dejar actuar a la razón... la clásica dicotomía entre el bien y el mal... punto de equilibrio racional. Los pecados capitales quisiera que fuesen vistos como parte de ese esfuerzo, de la idea de que hay que extraer necesariamente matices de un mundo que se nos quiere presentar en blanco y negro”*.²⁰² Para la ocasión, Curro González presentó una serie de siete dibujos basada en los siete pecados capitales, llena de guiños irónicos.²⁰³

²⁰² Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 164.

²⁰³ Los siete pecados capitales son: Lujuria, Gula, Avaricia, Pereza, Ira, Envidia y Soberbia.



La envidia y La pereza

Serie *Los pecados capitales*, 2001

Tinta/papel, 150x82cm.

Parada melancólica (2002)

Por la claridad de la exposición, reproduzco íntegramente el texto que José Luis Clemente, crítico, comisario y profesor de la Universidad de Valencia, escribió en el catálogo que se editó con motivo de la exposición que se realizó con estas obras en el otoño de 2002 en la Galería *Tomás March* de Valencia:

“(...) su extraordinaria producción pictórica de difícil acomodo en los tiempos que corren, constituye, sin embargo, desde finales de los ochenta una de las formas más agudas de mirar el mundo y entender la práctica artística en el vasto, y a menudo árido, territorio artístico español (...) Curro González es un pintor incómodo... todo aquello que en la superficie de su obra se muestra reconocible y familiar para el espectador, en el fondo no es más que una trampa para el ojo y un tormento para la mente. Conocedor de los trucos ópticos, a la manera de los pintores antiguos, y experto en las dolencias oftalmológicas (...)”²⁰⁴.

Con sus últimas obras Curro González vuelve a arrojar una luz renovada sobre nuestro entorno, que no es otro que el llamado a ser parada. Bajo el título *Parada melancólica* da cabida a un movido desfile de grandes lienzos y papeles²⁰⁵, en los que se dejan ver actores y espectadores, como parte de una misma cosa. De este modo, en una obra extraordinaria como *Parada Ciega* (2002) una colorista muchedumbre, cuidadosamente individualizada, protagoniza su cegada e impasible condición de voyeur. Proyectado en vista panorámica, en ese lienzo cada personaje se presenta en actitud de espera, sin temor a ser visto. No hay noticias del acontecimiento a ver y, sin embargo, algo sucede, y eso es lo que todos esperamos,

²⁰⁴ Clemente, José Luis, *Abriendo, op. cit.*

²⁰⁵ Las obras que conformaron esta exposición fueron: El intérprete, El melancólico, Equilibrio, Armados, Del terror al miedo, El dulce progreso, Happy thanksgiving, Parada Emporio, El mundo con pelos, Fundamentos íntegros, Resucítame, La farsa, El aro de fuego, Más difícil, Portavoz, Equilibrista, Parada del último minuto y Parada ciega.

presas de nuestra ceguera, como apuntaría Sabato quien, como Curro González, a través del túnel puso luz a las tinieblas.



Parada ciega 2002

Mixta Tela 167 X 560

Abundando en este tema, en la obra *Parada del último minuto* (2002), Curro González da salida a una abigarrada marcha en la que cobra vida la variopinta tribu de los objetos y juguetes que pueblan el imaginario colectivo, y que ya se dieron cita en obras anteriores; un episodio más de disparates borgianos que acaban desfilando en una parada en la que todos somos arte y parte. Ficción y realidad, al más puro estilo hollywoodiense se dan la mano para retratar nuestra realidad más inmediata. Entre el absurdo y la realidad, diversas figuras de personajes y objetos, en animados lienzos, andan armados con toda suerte de recursos y ataviados con sus mejores galas

para emprender acciones de dudosa índole. Otros, a modo de personajes circenses, a modo de cadáveres exquisitos, abundan en algunos de los temas recurrentes en la obra de Curro González como el juego, el sexo, la religión, el poder y la muerte.

En el espectacular lienzo *El melancólico* (2002), Curro González regresa a las ciudades para arrojar luz en las sombras que se alargan delante de nuestros ojos. Alejado de las evidencias, se vale de encandilamientos para dar cobijo, en noche cerrada, al apocalíptico ir y venir de los recuerdos, poniendo de nuevo a prueba nuestra memoria y la definición de nuestra identidad. Valiéndose de poderes sobrenaturales, cual demiurgo, el artista, de espaldas al espectador, deja ver “*la nueva luz del imperio*” y organiza el mundo de los visible con ilusiones que se saca de la manga; algo que no deja de ser sorprendente, ante tanto arte de renunciadas y dolorosas penitencias corporales, pues como apunta el pintor “*siendo las clases de visión tan diferentes –una simple, otra compuesta, una recta, otra oblicua- tanto más segura es la visión en el acto de la imaginación o fantasía, cuanto más simple la intuición de la cosa que ha de ser aprehendida, y eso parece ser el arte... o la vida*”.²⁰⁶

²⁰⁶ Clemente, José Luis, *Abriendo, op. cit.*



El melancólico, 2002

Mixta/tela 280 X 501

En estos trabajos, Curro González conjuga un mundo extraño compuesto por una gama amplia de imágenes que van desde imágenes del circo hasta las de objetos y figuras enigmáticas y algo fantasmagóricas. El artista presenta un mundo obsesivo que suele subyacer en mucha de tu obra y que, en este caso, tiene que ver con la capacidad de imaginar que nos brindan algunos objetos inútiles, como juguetes, souvenirs. Es una intervención que se centra en lo pequeño y que podría entenderse como una forma de exorcisismo; otros, simplemente, son el punto de partida de una narración que, en muchos casos, queda abierta.

Están realizados sobre papel secante, lo que permite un particular efecto de desenfoque, al permanecer el fondo sin forma definida. Hay un grupo de imágenes que se ocupan de temas relacionados con el circo. El mundo circense resulta hoy una forma arcaica de espectáculo, con unas connotaciones de decadencia muy apropiadas para complementar la exposición en la que fueron mostrados, *Parada melancólica*. Así, la interpretación de la sociedad actual como un parque temático se ve apostillada con la inclusión de estos elementos cutres y pasados de moda.

El sueño del patriota (2003)

En esta serie titulada El sueño del patriota, Curro González utiliza la imagen de un personaje, el soldado Schwejk, sacado de la novela de Hasek del mismo título. Es una novela que nos habla de lo absurdo de la guerra y las igualmente absurdas estrategias de supervivencia del soldado “héroe”. En estos dibujos, aparece esa figura en varias ocasiones. *“Curiosamente, antes de conocer la novela, ya me había llamado la atención la figura de este personaje, que conocí a través de la marioneta. La impresión que me causó la cara de bueno tonto, de alguien irritantemente simple, me llevó, aun antes de conocer la novela, a incorporarlo entre la muchedumbre de Perdido en Usa Main Street”*²⁰⁷.



El patriota

Serie *El sueño del patriota*, 2003

Mixta/papel, 41 x 29 cm.

²⁰⁷ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 183.

El bueno de Schwejk aporta un punto de ternura, como un alegato a la guerra, y encaja también con el despropósito de un mundo convertido en parque temático. Un mundo espectacular, en el que la realidad se reduce a algo terriblemente simple. Con todas las consecuencias, Schwejk terminó en *La última salchicha americana* como una parodia del dios Marte de Velázquez, meditando sobre lo absurdo de la guerra. Esta obra puso punto final a todos los trabajos relacionados con este tema.



La última salchicha americana, 2004

Serie *El sueño del patriota*, 2003

Mixta/tela, 200x500cm

Deja que el futuro pase de largo (2003)

En muestras como *Party Final* (2002) o esta que vamos a analizar *Deja que el Futuro Pase de Largo* (2003), el autor propone una reflexión sobre la sociedad de consumo, su consecuente manifestación de la cultura entendida como espectáculo y la artificial y estereotipada alegría de los nuevos rituales de diversión popular (cuya más genuina manifestación serían esos engendros, comúnmente denominados “parques temáticos”, contruidos frecuentemente a imagen y semejanza del modelo original de Disneylandia), evidenciando la relación que todo ello guarda con la

influencia o contaminación que ejerce la civilización estadounidense sobre la visión contemporánea del mundo, en tanto que principal impulsora y promotora de los ideales y las formas que ofician en esta liturgia del capitalismo triunfante.

Esta es una serie cómica, irónica y casi paródica sobre el tema de los Parques Temáticos. En ella, el artista construye las obras²⁰⁸ también a través de la acumulación de capas de imágenes, ancladas en la experiencia personal.

En el año 1979, Curro González viajó a Estados Unidos por primera vez y tuvo ocasión de visitar Disney World, lo que, a pesar de su recelo inicial, resultó una experiencia sorprendente. Una de las atracciones centrales de todo mundo Disney es la parada que se desarrolla en la llamada USA Main Street. *“Yo conocía esto gracias a unas diapositivas que mi padre había realizado unos años antes y que son la base de alguna de estas obras. Luego, al visitar una página web llamada Yesterland, puede comprobar las diferencias entre los distintos desfiles a lo largo de los años, y así me fui percatando de la evolución formal del mensaje político-cultural implícito en estos desfiles. Estas obras ironizan sobre estos arquetipos.”*²⁰⁹

Para realizar estos trabajos, el artista estuvo recopilando imágenes y relacionando experiencias que pudieran ofrecer algunas ideas sobre este asunto. En esta colección, aparecieron muchos elementos que se relacionaban con el desfile, dando lugar a una manifestación que se prestaba a la expresión irónica que el artista quería mostrar en estas obras. La mayoría de imágenes provenían del contexto de Disney, porque, además de ser el parque temático por excelencia, reunía la condición de propaganda imperial, difusora cultural del entretenimiento. Existen varios trabajos realizados

²⁰⁸ Las obras que formaron parte de esta exposición fueron: La entrada del demócrata en la jungla, Deja que el futuro pase de largo, Donald Top, Un mundo pequeño, Pacific Park, El fin de Alicia, El palacio de César, Mientras Ícaro cae.

²⁰⁹ Power, Kevin, *desde babel, op. cit.*, p 178.

sobre tela sobre este mismo tema, que se expusieron en Parada melancólica, exposición ya mencionada llevaba a cabo en 2002, y un par de telas grandes, que acompañaron la obra *Perdido en Usa Main Street*, junto a otro grupo realizado sobre papel. Los tratamientos son semejantes, con las obvias diferencias de soporte, pero la idea que argumentan las obras es común.

Con motivo de esta Exposición *Deja que el Futuro pase de largo*, que tuvo lugar en la Galería Alfredo Viñas de Málaga, se editó un pequeño catálogo en el que artista, compañero y amigo de Curro González, Chema Cobo, escribe sobre él a través de sus conversaciones y elucubraciones personales. A continuación, reproduzco partes que me han parecido especialmente relevantes para la comprensión de sus obras:

“(...) afán perfeccionista (...) cuando habla de cine, habla de encuadres concretos y los recuerda con mucha precisión, (...) pudiera ser un magnífico director de fotografía (...) el ojo es la mejor herramienta de un pintor(...)esta distancia con la que Curro gusta de observar el mundo y plasmarlo en sus lienzos, le convierte en un continuador contemporáneo de la mirada de Bruegel (...) ayer Curro me habla de El diablo cojuelo de Vélez de Guevara... en él, el diablo vienen a “este infierno” y subido a una torre, escudriña y cotillea, viendo a través de los tejados, el comportamiento de los habitantes de este mundo. Curro retoma del autor barroco esa posición, esta distancia, que no es terrenal ni angelical (...) nada es lo que parece (...)”²¹⁰.

²¹⁰ Cobo, Chema, *Curro González. Deja que el futuro pase de largo*, Galería Alfredo Viñas, Málaga, 2003.



Donald Top

Óleo/Tela 150 x 150 cm.



La entrada del demócrata en la jungla, 2003

Óleo/Tela 150 x 150 cm.

El intruso (2003)

Bajo el título genérico *El intruso*, Curro González expuso unas telas y dibujos que mostraban, desde su óptica personal, el tema del testigo ocular y la mirada en la Historia del Arte. Esta serie de obras se expusieron en la Galería *Rafael Ortiz* de Sevilla en 2003. La inspiración vino directamente de obras que tuvieron gran influencia en la posición que mantiene González con respecto al arte y, especialmente, a la pintura; esto es, la fascinación por la mirada, el origen pasional de la misma y la articulación del cuadro como consecuencia de su existencia. Con estas obras, se podía permitir hacer un homenaje a algunas escenas de que le habían impactado desde joven, obras como *Susana y los viejos*, de Tintoretto, o grabados como *La Mujer de Putifar*, de Rembrandt, encuentran su eco en las obras de la exposición²¹¹.

²¹¹ Curro González describe así esta conocida obra de Tintoretto y que siempre le había cautivado: “*La mirada inadvertida de Susana, su ensimismamiento como una invitación a observarla. El juego cruzado de sutiles penetraciones, como la que insinúa el paño que se desliza caprichosamente por el muslo. La postura imposible de los viejos, especialmente el que está en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, desencajados por la comprensible lascivia. Ese extraño plano, como un telón florecido, lo incomprensible del hecho de que la mirada de los viejos no parezca centrarse en el luminoso cuerpo de Susana; estos viejos tienen aspecto de avergonzados y parecen retirar la mirada al ser descubiertos, en este caso, no por Susana, que no parece advertirlos, sino por la mirada de un testigo ocular, el pintor-espectador, que participa como un voyeur privilegiado de la escena.*”.



Nueva Susana, 2003

Serie El Intruso

Mixta/tela, 60x80 cm

Están realizadas con aguatintas y pasteles y son unas obras muy seductoras basadas en temas eróticos o de *voyeur*. Kevin Power relaciona estas obras con un poema de Wallace Stevens también vinculado al tema de Susana. “Es un poema muy bello que nos habla, casi de una forma musical cuidadosamente orquestada, de la violación visual perpetuada por los Viejos al mirar a Susana desnuda tomando el baño; es decir, el ritmo, rima, y musicalidad de las estrofas o secciones del poema van cambiando de tono según lo que está sucediendo, una música ligera para acompañar las risas y las conversaciones de Susana y sus criadas, y algo más tempestuoso y dramático para denotar el momento en que los ojos apasionados de los viejos están gozando desde su lugar oculto de su visión de la mujer desnuda, etc. (...) estas obras siguen relacionadas con series recientes en las cuales,

como dices, la distancia de los acontecimientos está bañada por capas protectoras y comprobadas de ironía. Existe una distancia crítica que tiene un filo cortante”²¹².



El desengaño, 2003

Serie *El Intruso*

Mixta 90 x 258 cm.

²¹² Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 186.

La herida (2004)

Estas obras tienen una relación muy clara con la serie *La herida* de 1987. Pretenden expresar cómo, cuando adquirimos conocimiento sobre las cosas, sufrimos también una especie de herida o, lo que es lo mismo, el reconocimiento de que la inteligencia, el pensamiento va acompañado, en cierta medida, de un proceso traumático. Representan una especie de lucha por el descubrimiento de la verdad, la experiencia de la libertad y sus consecuencias. Curro González en ellas aborda temas como el miedo, el terror, el engaño o la rabia. Son como cicatrices transparentes y luminosas; no sabemos si son sencillamente yuxtaposiciones extrañas, la sorpresa de lo inesperado, o si contienen significados más personales que surgen de estos enfrentamientos. Son imágenes como de una pesadilla nocturna.

Sus títulos son originales y delatan el contenido algo delirante que llevan implícito.²¹³

²¹³ 1. Un perro bailando encima de un carro de supermercado: La rabia; 2. Un mono en postura paródica con una paleta de pintor: Las tres copas; 3. Un paciente echado sobre una mesa acompañado por unos troncos de árbol: Las heridas; 4. Un girasol triste; 5. Un farol en la calle; 6. Una escalera; 7. La casa al otro lado del camino; 8. El fantasma de la electricidad; 9. 1984.

Como acabar con los 60 (2004)

“Nací en 1960 y siempre he tenido sentimientos contradictorios sobre esa década. Por un lado, porque apenas si consigo fijar algunos recuerdos, muchos de ellos se confunden con lo que he podido conocer más tarde, por lo que diría que son recuerdos de oídas; y, por otra parte, porque, cuando pienso en esos años, los imagino como un período muy interesante, que resulta fundamental para la construcción de una mitología cultural que aprecio.”

Curro González

Con títulos como *Como acabar con los sesenta: sal de fruta, Prestigiador, Cohete a la luna, Sueño subacuático, Living room, Resaca o Pareja* esta serie mira atrás hacia una época mitificada en la que se proponían alternativas a todos los aspectos de la vida: religión, comportamientos sociales, sexualidad. Además conoció el estallido de una serie de movimientos artísticos que se volvieron a resurgir en los primeros años del siglo XXI –Body Art, Land Art, Fluxus, Arte Conceptual, Happenings-. Los *hippies* nacieron como una contracultura muy influyente en los países más desarrollados, marcando verdaderas revoluciones que en la actualidad son todavía recordadas. Este movimiento contracultural surgido en estos años 60 en Estados Unidos nació como deseo de profundizar y expandir las propuestas y acciones anticapitalistas de los Diggers así como sus formas de acción directa basadas en el happening (Manifestación artística) y en el humor subversivo. Los *hippies* son conocidos también por optar una contracultura opuesta a la sociedad de consumo, basada en la paz, el amor, la ecología, la expansión de la conciencia y la experimentación nuevas formas de relaciones interpersonales.

En España fue una década que tuvo a Franco como telón de fondo y estas alternativas se vivieron más bien de forma indirecta, y su impacto fue reducido. Ese entusiasmo se vivió con retraso y los 70 fueron en parte como los 60 en otros sitios, aunque ya

sólo como un pálido reflejo. Ahora, parece que hubiera llegado el tiempo para Currro González de mirar atrás y, como si se tratase de hacer un revival.



Resaca

Serie *Cómo acabar con los 60*, 2004

Mixta/Mylar, 45x60cm

En esta serie, el artista utiliza imágenes de prensa de aquellos años, que aparecen y desaparecen como fantasmas, hasta provocar una especie de resaca insoportable. *“Vemos ahora esos años como un período explosivo e ingenuo, el momento de la última revolución, el mundo por fin iba a dejar de ser el mismo viejo y aburrido mundo, lleno de intereses y normas caducas; con el paso de unos pocos años todo fue desmoronándose, hasta quedar desdibujado como una figura de arena. A veces, creo que yo mismo he sufrido una enorme borrachera de aquellos años y, en su digestión, he terminado por recurrir al olvido. Supongo que algo así nos ha pasado a todos. La única manera sensata de mirar*

hacia atrás es para reírse, y muchos de los artistas de aquellos años tenían más sentido del humor que sus imitadores actuales”²¹⁴.

El enjambre (2005)

“Vivimos sobre las ruinas del pasado, nos aupamos en los esqueletos de otros, contemplamos paisajes calcinados, catástrofes terribles, y pese a todo seguimos aquí”.

Curro González

El enjambre fue un proyecto que realizó Curro González para el Espacio Uno del Museo Reina Sofía. Estaba formado por tres obras: dos lienzos de gran formato (375x600 cm. cada uno) realizados en técnica mixta sobre tela que se dispuso en la sala grande enfrentados, y un dibujo que ocupó la sala pequeña. Estas obras que el artista llevó a cabo durante el año 2005 expresamente para el proyecto, fueron pintadas a lo largo de tres meses en el almacén que ahora, una vez rehabilitado, es su actual estudio en la sevillana calle de Bustos Tavera. La laboriosidad del proyecto hizo al artista llegar a aborrecerlo durante su gestación, creándose una relación de amor-odio con las dos de gran formato fundamentalmente.

Curro González tomó la Semana Santa sevillana como inspiración para crearlas, haciendo una burla a la vez que una metáfora sobre la historia, en general, sobre la historia del siglo XX, en particular, y sobre cómo se asimila e interpreta dicha historia. El artista pretende transmitir la sensación de vacío que le producen los espacios abarrotados; una sensación del hombre en la multitud; una sensación contradictoria, como el vértigo; una sensación de supervivencia.

²¹⁴ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit.



Curro en la exposición *El Enjambre*

Museo Nacional Reina Sofía, 2005

“El caos es el verdadero conductor de nuestras vidas, nuestra existencia no es sino parte de un proceso de entropía universal. Esta mezcla caótica tiene, por supuesto, implicaciones psíquicas. En mis cuadros trato de representar este mensaje mediante la contradicción de un espacio lleno, como el espacio del all over y su uniformidad redundante, que parece apelar al vacío. Imágenes que reclaman un significado y luchan por la incertidumbre de su recepción”.

Curro González

La muestra se concibió como una *vanitas*, una *vanitas* laica –concepto desarrollado en el capítulo de las claves- en la conciencia de que la selva o el desierto lo acabará devorando todo y *"todo será como si nunca hubiera sido"*. Según Curro González *“entre todas las capacidades humanas, hay una que nos hunde en el pasado más remoto, aglutinando a la especie incluso más allá de donde pierde su nombre. La supervivencia es el logro más grande obtenido hasta ahora por el ser humano y, por alguna razón, parece provocarnos vergüenza. Vivimos sobre las ruinas del pasado,*

*nos aupamos en los esqueletos de otros, contemplamos paisajes calcinados, catástrofes terribles, y pese a todo seguimos aquí*²¹⁵.

El Enjambre I y II son dos obras impresionantes, es como una parodia absoluta de una visión escatológica de la sociedad. La primera presenta el mundo como un inmenso desguace y almacén de chatarra. Es un “*curioso escenario, heredero remoto de las complejas figuraciones de El Bosco y de los cuadros costumbristas de Hogarth y Brueghel, plagado ahora de excrecencias de nuestra civilización. Sólo que entre los desechos también se encuentran famosos personajes de la historia del siglo XX. Los individuos histórico-universales de la filosofía hegeliana, aquellas personalidades escogidas en quienes el espíritu de la época se realizaba de modo eminente, héroes, líderes mundiales y personajes de talla internacional, se ven reducidos aquí al ridículo tamaño de figuritas de plomo (...) figuras grotescas, caídas, torcidas, olvidadas en un rincón, aisladas entre sí en medio de montones de residuos urbanos, donde se diría que el estado ruidoso se ha vuelto algo consustancial al desenfrenado despliegue de la técnica y se ha naturalizado*”²¹⁶. En *La Selva lo devorará todo* aparece el tren como emblema del poder industrial moderno. En esta obra crece la selva de signos indescifrables como auténticos vertederos de la telebasura y de la cultura de usar y tirar, unos desperdicios que están saturando el planeta.

²¹⁵ Entrevista al artista en su estudio, junio 2011.

²¹⁶ Barrios Casares, Manuel, *Curro González. El Enjambre*, Madrid, Catálogo MNCARS, 2005, p. 22.



El Enjambre I, 2005

Mixta/tela 375 x 600 cm.

Toda esta serie de obras presenta unas acusadas distorsiones de la perspectiva convencional. Son numerosos los recursos estilísticos que unidos a su virtuosismo técnico consiguen comunicar de forma inequívoca las sensaciones que González nos ha querido transmitir con estas obras: la sensación de vacío ante espacios abarrotados, la sensación del hombre ante la multitud, sensaciones contradictorias como el vértigo, la sensación de supervivencia y, finalmente, la *vanitas* laica (la selva, el desierto, lo acabará devorando todo). Estas obras tienen una importancia destacable en su trayectoria.

Estudio de Noche (2008)

“Mi experiencia como periodista, como jefe de sección de algún periódico, me dice que las mejores lecturas de las obras literarias las hacen siempre quienes son creadores. El creador tiene una ventaja con respecto al crítico y es que comprende el proceso creativo porque lo conoce.”²¹⁷

Juan Ángel Juristo

Bajo el título genérico de *Estudio de Noche*, Curro González quiso, - con esta exposición que se llevó a cabo en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga desde el 5 de diciembre de 2008 hasta el 1 de febrero de 2009 -, rendir un homenaje a todos aquellos grandes personajes históricos que de alguna manera han sido un referente para él a lo largo de su carrera. La idea del título viene del *Night Studio* dedicado a Philip Guston²¹⁸ por su hija Musa Meyer. Un bonito libro en el que la autora comparte su conocimiento de primera mano con extensas entrevistas a su familia, amigos, alumnos y colegas, así como cartas del propio Guston, notas y escritos autobiográficos, para recrear una época turbulenta en el arte americano, de esta manera este libro no sólo ilumina la vida de un gran artista, sino la experiencia de crecer bajo su sombra. Ese argumento por el que la hija del prestigioso artista norteamericano va relatando sus memorias a través del estudio de su padre es el que

²¹⁷ <http://www.ucm.es/info/especulo/numero3/juristo.htm>

²¹⁸ Philip Guston (1913 - 1980) fue un célebre pintor de la Escuela de Nueva York en la que se encuentran numerosos pintores del expresionismo abstracto como Jackson Pollock y Willem de Kooning. En los años 1960, Guston llevó a cabo la transición del modernismo hacia el postmodernismo en pintura, abandonando lo que se llamó la «abstracción pura» del expresionismo abstracto en favor de un estilo más cercano al tebeo para rendir diversos símbolos y objetos personales de la vida cotidiana.

toma Curro González para plantear este homenaje. Asimismo, podemos rastrear en la intención de estas obras la idea del conocido cuento escrito por Hans Christian Andersen y publicado en 1838, *El Soldadito de Plomo*:

“Es la chica para mí” pensó el soldadito de plomo, convencido de que a la bailarina le faltaba una pierna como a él. Esa noche, cuando ya todos en la casa se habían ido a dormir, los juguetes comenzaron a divertirse. El cascanueces hacia piruetas mientras que los demás juguetes bailaban y corrían por todas partes.”

La exposición *Estudio de Noche* fue comisariada por Fernando Francés en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Estaba formada por cuadros de formato cuadrado (95x100cm), que representaban fragmentos de cada estudio. El artista aparecía bajo la apariencia de una araña colgada de la tela de araña. La delicadeza y perfección de la tela de araña tiene para algunas civilizaciones “una función creadora o por lo menos demiúrgica: su capacidad de realizar por sí misma una obra tan delicada se traspone a la obra total del mundo²¹⁹”. Cada estudio está personalizado según su autor, teniendo todos los elementos un valor simbólico relacionado estrechamente con su actividad. Las diferentes arañas también están caracterizadas y sus caras son una suerte de caricaturas de los autores. Acompañando a estos cuadros, Curro González realizó unas esculturas con los bustos de estos mismos protagonistas²²⁰.

El *Estudio de Noche* de Curro González es su primer estudio, en el que creció y se desarrolló como artista. Situado en la sevillana calle García de Vinuesa, nº 24, Curro vivió y trabajó allí desde 1985 hasta 2006. La salida de este lugar, como ya he descrito en el capítulo de la biografía, fue obligada y algo traumática para el artista, quién sentía ese lugar para parte de su vida. Este sentimiento, como también vemos

²¹⁹ Revilla, Federico, *Diccionario de Iconología y simbología.*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 52.

²²⁰ Realizadas con técnica mixta, sus medidas son 17x16x15 cm.

en su capítulo correspondiente, lo reflejó en la animación *El hombre que soñó que se caía de la cama*, realizada ese mismo año de 2006.

Los personajes seleccionados por Curro González en esta exposición fueron:

1. Pieter Brueghel
2. Bob Dylan
3. Kafka
4. Henry Matisse
5. James Joyce
6. Giordano Bruno
7. William Carlos Williams
8. Martín Kippenberger
9. Henry Michaux
10. William Hogarth
11. Francis Bacon
12. Auden

Analizaremos a continuación la importancia de cada uno de ellos y el motivo por el que el artista que nos ocupa los escogió como referente, incluyéndolo en esta selectiva lista.

1. Brueghel

“La obra de Brueghel sigue siendo única. Aunque tuvo muchos imitadores, ninguno supo imitar su estilo para un nuevo fin creador. El rumbo de la pintura de paisaje estaba orientado hacia la totalidad de expresión y se apartaba de la rica acumulación de incidentes de que estaban llenos los paisajes de Brueghel. Pero ahora que el impresionismo ha completado su curso, quizás algún pintor que crea que la vida está ligada a la naturaleza se vuelva hacia él, una vez más en busca de inspiración”²²¹



Curro González descubrió a Pieter Brueghel muy temprano, cuando siendo aún niño su padre lo dejó en el Museo del Prado a solas con la tradición. Le llamó poderosamente la atención *El triunfo de la Muerte*, la unidad de sus composiciones, su talento narrativo y su interés por los «géneros menores» hicieron del pintor flamenco un artista inclasificable dentro de la historia del arte. La influencia más obvia sobre su arte es el antiguo maestro holandés Jerónimo Bosco, con quien

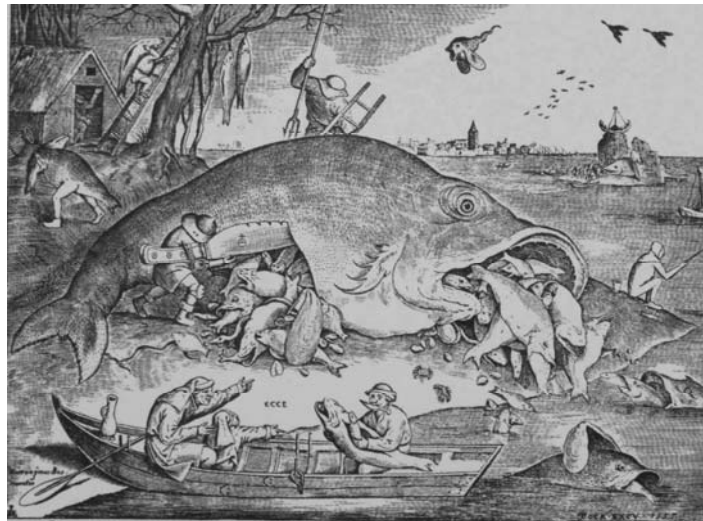
²²¹ Clark, Kenneth, *El arte del paisaje*, Barcelona, 1971, p.49.

comparte cierto tratamiento fantástico en determinadas escenas, una tradición figurativa, como se ve en esta obra que se expone en el Museo del Prado y que tanto marcó al joven Curro González. El Bosco representa el final de la Edad Media, es el último «primitivo» y Brueghel comenzó un nuevo siglo, una era moderna que se abre con el descubrimiento del hombre y del mundo. Sin embargo, la obra del Bosco quiere inspirar un terror devoto, algo que está totalmente ausente en Brueghel. Para el primero, el mundo es un «sueño de Dios» o un engaño del Diablo; la Naturaleza es una tentación perjudicial. Para el otro, la acción humana por el contrario es todo su valor: alegrías o desafíos al destino, el hombre debe intentar la aventura a pesar de las amenazas. Cuando viajó a Italia, aprendió la forma de pintar de los renacentistas. Siguió la corriente manierista que afectó a toda Europa. Esto se ve en la característica descomposición del cuadro en multitud de escenas (Proverbios, 1559).

La concepción de las obras de Brueghel es lo que verdaderamente interesa a Curro González, muy moderna para su época: la ironía con que trata los temas, no se esfuerza por mostrar una belleza ideal, sino en reflejar a las personas de manera bastante realista. También resulta innovador que el sujeto de sus temas sea colectivo, el grupo, y no un personaje aislado o un grupo pequeño. Por vez primera en la historia de la pintura, la clase campesina se humaniza dentro de una visión objetiva. Las cabezas se alinean y se aprecia que el artista es sensible a las emociones y las debilidades. Su representación terrenal, nada sentimental pero vívida de los rituales de la vida del pueblo son ventanas únicas de una cultura campesina desaparecida y una fuente primaria de evidencia iconográfica tanto sobre aspectos físicos como sociales de la vida del siglo XVI. Por ejemplo, la pintura Los proverbios flamencos ilustra docenas de aforismos entonces contemporáneos (muchos de ellos aún se usan en el holandés o flamenco actual). Estos proverbios inspiraron la serie *El mundo cabeza abajo*, que realizó Curro González en 1995 y de la que hablo extensamente en la evolución cronológica de la obra.

En estos años de mediados de los noventa, nuestro artista centra su producción en esta figura clave de la Historia del Arte. Así sus grabados *La cocina del pobre* y *La*

cocina del rico, que ambos datan de 1565, quedan fusionados como ya hemos visto en la gran obra que González realizó este mismo año de 1995 y que pertenece a la Colección Martínez Guerricabeitia de la Universidad de Valencia. También de grabados de Brueghel procede la inspiración de otras obras fundamentales en la producción de Curro de estos años. Me refiero a *El pez grande se come al pequeño*, *Cada uno* o *El País de Jauja*, obra esta última de 1567 que representa a tres hombres vencidos por la bebida, obesos, posiblemente dormidos, cada uno de ellos vestido de manera diferente, para representar tres clases sociales: un caballero, un campesino y un hombre de letras, estudiante o clérigo, este último tumbado sobre un abrigo de pieles y con un libro a un lado. De esta manera se transmite la idea de que las debilidades y los vicios no entienden de clases. Los contenidos morales de los grabados de Brueghel, los transporta Curro González a la conciencia y entorno contemporáneos, aunque la mayoría son mensajes atemporales, como la que acabamos de ver o *Cada uno*, que alude a que sólo a través del conocimiento de uno mismo podemos liberarnos de las vanidades del mundo.



El pez grande se come al pequeño, Pieter Brueghel

2. Bob Dylan

Bob Dylan (1941) es un músico, cantante y poeta estadounidense. Es la figura que ha alimentado el folk, la trova, la protesta y el rock con los mejores nutrientes, siendo durante cinco décadas, una de las mayores figuras en la música popular y considerado uno de los compositores y músicos más influyentes y prolíficos del siglo XX.²²² En 2007 fue premiado con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, y en 2008 recibió un reconocimiento honorario del Premio Pulitzer por su "profundo impacto en la música popular y en la cultura americana, marcado por sus composiciones líricas de extraordinario poder poético". En este contexto, desde 1996 diversos autores y académicos han nominado a Dylan para la candidatura del Premio Nobel de Literatura.

Las primeras letras de Dylan abordaban temas sociales y filosóficos y delataban una fuerte influencia literaria, desafiando la música pop convencional existente y apelando generalmente a la contracultura de aquel tiempo. Se considera que su mayor contribución consiste en la composición y escritura de canciones y esto es lo que precisamente llamó la atención de Curro González, a quien marcaron especialmente las canciones acerca del tiempo y la lluvia.

3. Franz Kafka (1883 – 1924), la obra de este escritor checo de origen judío es expresiva, como ninguna otra, de las ansiedades y la alienación del hombre del siglo XX. También viene a expresar las relaciones entre literatura y amenaza. Su importancia es tal que en varias lenguas se ha acuñado el adjetivo «kafkiano» para describir situaciones que recuerdan a las reflejadas por él, pues tuvo un sentido

²²² Muchos de los más célebres trabajos de Dylan datan de la década de 1960, en la cual se convirtió en un cronista informal de los conflictos estadounidenses. Este artista revolucionó el concepto de los límites de la música popular en 1965 con el single "*Like a Rolling Stone*".

penetrante de las obscenas interioridades del poder. Ha sido constante también la aclaración de su obra a la luz de la biografía del propio Kafka, en el sentido de que en su vida se produjeron acontecimientos y circunstancias que pueden permitir proporcionar algunas orientaciones para entender de una manera adecuada su producción.



Metamorfosis. Galloruga, 2011

Monotipo/papel, 79 x 67cm.

Para Curro González, la obra de Kafka se suele malinterpretar, porque se suele entender como profundamente agobiante, cuando para el artista sevillano está llena de humor negro. *“No hay que quedarse en la parte angustiosa, pues hay mucho más que eso. Es la idea del vértigo, el no saber qué viene después, como el miedo ante la muerte. Estas cuestiones tienen muchas respuestas y, según yo lo interpreto, Kafka se ríe de eso y de una vida probablemente desesperada y difícilmente ubicable en el*

contexto que a él le tocó vivir. Si su obra se interpreta en clave de humor se pueden apreciar muchos más matices y valores”²²³.

4. Henri Matisse

“El arte de Matisse es un buen sillón con orejeras. Él mismo lo dice: “Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le descanse de sus fatigas físicas”. Su pintura cumple su sueño, porque la lógica sobre la que la construye lo permite. Aunque en su tiempo fue polémica, difícil incluso, su vocación es clásica. Cuando veo a Matisse en alguna de las maravillosas fotografías que le hizo Cartier-Bresson, pienso en un doctor, en alguien capaz de sanar nuestras heridas y curarnos el dolor de estómago. Incluso en sus momentos más terribles, cuando se veía acosado por la enfermedad, consigue aplicar en su obra una energía positiva que trasmite a su trabajo. No obstante, hay un cuadro que aprecio especialmente, en el que se me ocurre que hace un guiño al lado oscuro y terrible de la noche. Se trata, claro, de una leve insinuación, pero inquietante. En Puerta-ventana en Colluire, nos podemos situar en la mente de Matisse para indagar en la oscuridad de la noche. Lo que vemos o, mejor, lo que intuimos es una habitación iluminada que, abierta por un balcón, nos muestra un plano oscuro e impenetrable. Domina por tanto la composición una masa negra, pero de un negro compuesto por infinidad de tonos que comienzan a revelarse con tiempo y un poco de atención, hasta mostrarnos la huella de los barrotes de la baranda: la última frontera hacía la oscuridad absoluta. Ninguna luz nos hace pensar en un paisaje urbano, ninguna estrella, sólo la oscuridad, sólo la vibración de las infinitas partículas de negro que caen como lluvia cubriéndolo todo. Puedo imaginar al artista sentado en su sillón, la brisa de verano comienza a entrar. Un pensamiento le sobresalta como si el aire se hiciera irrespirable por el vapor de la trementina. Lo imagino mirando de frente, con los ojos fijos en la oscuridad, una mirada incisiva tras las lentes y,

²²³ Entrevista a Curro González, marzo 2012.

*luego, cómo despide con resolución ese pensamiento: la noche, mañana. Quisiera entonces aferrarme a ese sueño sereno y dormir por un momento.”*²²⁴

5. James Joyce (1882 – 1941) es uno de los personajes más influyentes en Curro González. El escritor irlandés, reconocido mundialmente como uno de los más importantes e influyentes del siglo XX, es mundialmente aclamado por su obra maestra *Ulises* (1922), una novela llena de simbología, en la que el autor experimenta además continuamente con el lenguaje. Sus ataques a las instituciones, principalmente la Iglesia católica y el Estado, son continuos, y muchos de sus pasajes fueron juzgados intolerablemente obscenos por sus contemporáneos. Esta novela es a grandes rasgos un retrato psicológico de su tiempo y lo que llamó poderosamente la atención de González fue esa construcción que está en el límite y que es incomprensible para muchos. El lenguaje que emplea el irlandés es el que genera esa construcción, que se hace imposible. Su narrativa es, para el artista sevillano, canónica. Las miles de historias que se desarrollan en un día en la vida normal de dos ó tres personajes se presentan para Curro como un juego barroco de unir conceptos y combinarlos, y eso es lo que hace Joyce constantemente. Esta obra literaria inspiró títulos como *Collideorscape*, serie realizada en 1990. Joyce construyó un mundo a partir de la nada, el exceso, el detalle, el diálogo interior es lo que atrae a nuestro artista, quién se reconoce verdaderamente influenciado por esta literatura, que le ha hecho reflexionar profundamente.

6. Giordano Bruno

El filósofo italiano (1548 – 1600) ha pasado a la historia por la originalidad de sus ideas y por su crítica abierta a las doctrinas teológicas aceptadas y por las que en

²²⁴ González, Curro, *Vanitas*, octubre 2003.

1576, fue formalmente acusado de herejía. La historia de su vida es un constante vagar de un país a otro y de su vano intento de encontrar la paz. Su personalidad, su memoria prodigiosa, y su controvertida pero atrayente concepción del universo, les llevaron a recorrer los centros culturales y políticos más significativos de su tiempo, donde expuso su particular y hermética reforma intelectual. Todo se resume en una especie de huida hacia delante y es esta actitud precisamente lo que fascina a Curro González. Temas como la memoria, la obsesión, la sucesión de reflexiones infinitas, la concepción de un universo propio, a través de los textos que nos legó Bruno son analizados y aplicados por González al acto creativo.



En 1582, publicó un trabajo característico, *Il candelaio*, o *El Portador de la Antorcha*, una sátira en la cual exhibe en un grado superlativo el falso gusto, entonces en boga, de los humanistas, muchos de los cuales confundían la obscenidad con el humor. En 1583 pasó a Inglaterra y, al menos por un tiempo, gozó del favor de la reina Isabel y de la amistad de Sir Philip Sydney. A éste último último dedicó el más amargo de sus ataques a la Iglesia Católica, *La Expulsión de la Bestia Triunfante*, publicado en 1584. Visitó Oxford y, al rehusársele el privilegio de dar

clases ahí, publicó (1584), su *Cena del Miércoles de Ceniza*, en la cual atacó a los catedráticos de Oxford, diciendo que sabían más sobre cerveza que sobre griego.

A los trabajos de Bruno ya mencionados, se deben añadir los siguientes: *Della causa, principio ed uno*; *Dell infinito universo e dei mondi*; *De Compensâ Architecturâ*; *De Triplici Minimo*; *De Monade, Numero et Figurâ*. En éstos, expone un sistema de filosofía en el cual los principales elementos son el neo-platonismo, monismo materialista, misticismo racionalista (a la manera de Raimundo Lully) y el concepto naturalista de la unidad del mundo material (inspirado por la astronomía copernicana). Su sistema de pensamiento es un panteísmo materialista incoherente. Dios y el mundo son uno; material y espíritu, cuerpo y alma, son dos fases de la misma sustancia; el universo es infinito; más allá del mundo visible hay un número infinito de otros mundos, cada uno de los cuales está habitado; este globo terráqueo tiene un alma; de hecho, todas y cada una de las partes de él, tanto los minerales, como las plantas y los animales, tienen alma; todo está hecho de los mismos elementos (no distingue entre materia terrenal y celestial); todas las almas son similares (la trasmigración, por lo tanto, no es imposible). Este punto unitario de vista es la justificación de la “magia natural” de Bruno.

Bruno no fue condenado por su defensa del sistema copernicano de astronomía, ni por su doctrina de la pluralidad de los mundos habitados, sino por sus errores teológicos, entre los cuales estaban: que Cristo no era Dios, sino meramente un inusualmente hábil mago, que el Espíritu Santo es el alma del mundo, que el demonio sería salvado, etc. Las exageraciones, las limitaciones y los errores positivos de su sistema científico; su intolerancia aún hacia aquéllos quienes estaban trabajando por las mismas reformas que el buscaba; las falsas analogías, fantásticas alegorías y razonamientos sofistas que su fervor emocional siempre traicionó, han justificado, a los ojos de muchos, el nombramiento que de él hizo Bayle como “el caballero errante de la filosofía.” Su punto de vista hacia la verdad religiosa fue el de un racionalista. Personalmente nunca pudo sentir la significancia vital de la Cristiandad como sistema religioso. No fue un Inquisidor Romano, sino un Divino

Protestante, quien dijo que él fue “un hombre de gran capacidad, con conocimiento infinito, pero sin rastro de religión.”

De todo lo expuesto, se sacan pronto las conclusiones por las que Curro González sintió esa enorme atracción por esta figura histórica. Fue a través de James Joyce como llegó a él. Dentro del capítulo de las claves, concretamente en el epígrafe de la memoria, me extendo sobre estas cuestiones, que se vieron materializadas en la exposición *Al margen de Giordano Bruno* de 1997. En esta serie de obras, González vertió todo un conglomerado de reflexiones, materializadas en dibujos y pinturas, que se relacionan con las aportaciones realizadas por el pensador renacentista. Curro pretendió con estas obras contribuir a sugerir, puntualizar y aclarar algunas ideas de este pensador, abriendo nuevos enfoques y cuestionando otros.

7. William Carlos Williams (1883 – 1963)

“¡Felices almas! cuyos demonios vivían tan cerca”

William Carlos Williams. Paterson.

La admiración de Curro González por este poeta, novelista y médico estadounidense, célebre por escribir utilizando un lenguaje popular, sobre temas y hechos cotidianos, vino de la mano de Francisco del Río. La literatura norteamericana, de la mano de este peculiar escritor, comenzó así a llamar su atención y a influir por tanto en su producción. Especialmente le fascinaron sus obras de madurez, con frecuencia radicalmente experimentales en cuanto a técnica y forma, recibieron la influencia del

movimiento imaginista²²⁵, caracterizado por un rechazo hacia el sentimentalismo, la artificialidad y la vaguedad, y su consecuente empeño en utilizar un lenguaje común, contener al máximo la expresión de las emociones y concentrarse en experiencias concretas de la realidad cotidiana. Ejemplos de su última poesía se pueden encontrar en *Poemas completos* (1938) y *Poemas completos* (1950). A finales de la década de 1930, comenzó la composición de un extenso poema acerca de la vida en su país durante los años de la Gran Depresión de 1929, titulado *Paterson, Libros I-V* (1946-1958). Entre sus trabajos en prosa se encuentra una conocida y muy leída colección de ensayos acerca de la historia de los Estados Unidos.

Williams cree que la realidad objetiva despierta la imaginación de quien la percibe, y no el proceso inverso. En su obra no existe una ceguera optimista, más bien una ambigüedad que permite todo aquello que es claro y delicado conviviendo con lo áspero y horrible; y, además salpicado de un terco o invencible gozo. Su poesía tiene un elemento sobresaliente: un énfasis en la verdad, la exactitud, la presentación concreta.

Williams experimentaba un infantil placer y confianza en las cosas: siempre tiene en la boca el tan familiar, pragmático y norteamericano *These are the facts*, ya que está entonces en su papel de poeta-pragmático-gringo por excelencia. Y ¿qué pasa cuando uno se queda con ganas de algo más que la organización característica del imagismo u objetivismo de muchos de sus poemas cortos? Pues que dicho elemento se transforma en una organización musical y temática madura por completo en sus poemas largos, concretamente en *Paterson*, esa extraordinaria combinación de poesía y prosa: versos sueltos cortados por tercetos más breves, retórica aparentemente

²²⁵ El imagismo (del inglés *imagism*) fue una corriente estética literaria de la poesía angloamericana de comienzos del Siglo XX que favorecía la precisión de la imagen (*image* en inglés), y un lenguaje claro y preciso. Los imaginistas rechazaron el sentimiento y el artificio típico de las líricas romántica y postromántica victorianas, en contra de sus contemporáneos los poetas georgianos, que trabajaban dentro de la tradición.

formal, partes de teatro en verso, un sobrepuesto montaje de citas acerca de Paterson, notas y cartas no muy apasionadas de otros escritores. Esta clara literaria batida a punto de turrón que es Paterson, nació de la necesidad del escritor por expresar su fascinación respecto de un lugar-hombre-lenguaje.

"Kippenberger se defendió de todo esto con una honestidad agónica. Su imagen herida, como en esas otras últimas en las que retrata su naufragio particular, aunque no dejan de transmitir un trasfondo romántico, señalan una posición límite desde la que se opuso con humor e ironía a ser encasillado"

Curro González

8. Martin Kippenberger (1953 - 1997) fue un influyente artista alemán cuyo gusto por las travesuras le hizo el centro de una generación de creadores alemanes que analiza el papel del artista en la cultura contemporánea; *enfants terribles* alemanes, junto a Albert y Markus Oehlen o Günther Förg. En su trabajo experimentó con ideas polémicas y en un impulso para ejecutar todo tipo de imágenes que ocuparon sus pensamientos marcó el mundo del arte de los noventa. La marea de cuadros que produjo estuvo en ocasiones marcada por lo conceptual y lo controvertido. Su obsesiva búsqueda de polémica a menudo dejaba un rastro de ofensa.

En los años ochenta, destacó tanto por su fuerza expresiva como por lo irónico y controvertido de algunas de sus obras, en las que frecuentemente reflejó su también su agitada vida, así como su conocimiento de la tradición artística. En esa década alternó su vida en Alemania con estancias en otras ciudades como Los Ángeles, Sevilla y Madrid. Durante su paso por la ciudad de nuestro protagonista, que duró aproximadamente dos años (1989-1990), Kippenberger supuso un referente para aquella joven generación que se formaba en torno a la revista *Figura*. Él encarnaba el espíritu de esta revista: un artista que se revelaba contra lo establecido. Y si bien había mucha diferencia entre los planteamientos artísticos del alemán y del entonces

joven Curro González, aquel sí influyó mucho con sus planteamientos sobre el arte, su desparpajo y su potencia a la hora de trabajar.

Aunque fue reconocido en vida, su trabajo se ha comenzado a estudiar y exponer de forma más amplia tras su temprana muerte a la edad de 44 años, especialmente en museos e instituciones estadounidenses. El *Museo Picasso Málaga* le dedicó en 2011 una de las exposiciones más relevantes de su obra en España, país en el que creó una de sus series de obras directamente referida a Pablo Picasso, por cuya figura sintió desde sus inicios una particular atracción.

“Estar en autocar es estar englobado. Es pertenecer a la multitud, ser con ella momentánea, obligatoriamente solidario de alguna manera. Es estar encerrado con un grupo que periódicamente tendrá impresiones colectivas, sentimientos colectivos. Cada uno es diferente al penetrar en el vehículo (la sociedad), mezcla de extraños (así es también la vida), poco a poco, al menos en parte, se homogeneiza, tiende a ello”

Modos del dormido, H. Michaux

9. Henri Michaux (1899 - 1984), poeta y pintor de origen belga nacionalizado francés, que cultivó largamente la introspección a base de grandes dosis de creatividad e imaginación (con la apreciable ayuda de las drogas). El resultado es una obra compleja, fantástica y originalísima tanto en poesía como en pintura, a pesar de que él mismo estableciera una sutil, aunque definitiva diferencia: *“Ambas [su poesía y su pintura] tratan de expresar una música. Pero la poesía también trata de expresar una verdad no lógica; una verdad diferente de la que se lee en los libros. La pintura es distinta; no tiene nada que ver con la verdad”*. Michaux acude a la pintura como consecuencia de las dificultades expresivas que le plantea su trabajo literario. No le interesa reproducir la verdad, ni organizar las palabras para construir simulacros del mundo. Su planteamiento no es transitivo ni reflexivo. Él es al mismo

tiempo el instrumento y la materia de su discurso. Para Michaux la pintura quizá sea menos significativa que la escritura pero resulta más reveladora.²²⁶

A Curro González le interesan fundamentalmente los textos de Michaux, más que la pintura en sí misma. *“La bolsa de Michaux, un placer inconfesable. (...) Yo soy quien configura mi mundo, sin esta pretensión, aunque su resultado se vea frustrado, no puedo continuar. Esto es así; al menos para el terreno de ficción en el que se desenvuelve mi trabajo. Para el resto, está claro que el mundo es independiente de mis deseos. ¿Qué hay pues de mi mundo? Debería confiar en la capacidad transformadora del arte, podría jugar a creer en ella, e incluso podría pretender hacerla creíble a los demás. Pero de momento, sólo puedo colocar mi bolsa alegremente, como Michaux, para guardar todo lo que me disgusta y golpearlo a placer. Así con la distancia de la imaginación, puedo permitirme la vida, lo suficiente al menos como para lograr sobrevivir alimentándome con sus restos”*²²⁷.

10. William Hogarth (1697-1764) vivió una época marcada por triunfo de la novela como género artístico e incorporó el elemento narrativo a su obra. El éxito de su obra fue inmediato y preparó el camino para una nueva forma de entender el arte, abierto a un público cada vez más mayoritario. Plasmó la diversidad y los contrastes de la sociedad, de manera ácida y a veces cómica, y dejó un rico testimonio del estilo de vida de la Inglaterra de su tiempo mediante sus imágenes revelando un temperamento artístico extraordinario.

²²⁶ Altarriba, Antonio, *Henri Michaux: La pintura como noche de la escritura*, en *Correspondance n°4*, Bruselas 1995, p. 10.

²²⁷ González, Curro, *Doble Dirección*, *op. cit.*, p. 82.



Fue reconocido por sus coetáneos como el pintor y grabador inglés más importante de su época. La fama de Hogarth como artista excepcionalmente original y lleno de ideas, que respondía profundamente ante los acontecimientos culturales y sociales del momento, no ha dejado de crecer. Actualmente se le valora sobre todo como un gran artista satírico, alguien que brindaba una visión ácida y a veces cómica de una sociedad plagada de corrupción e hipocresía. Esta brillantez en su faceta satírica sólo constituía una parte de sus logros, era un personaje muy innovador y ambicioso en otros muchos campos artísticos, incluyendo el retrato, la pintura de tema histórico y la teoría del arte.²²⁸

En sus obras el significado y la narrativa se generan no sólo a través del manejo muy innovador de las figuras, la arquitectura y el espacio dentro de los propios cuadros

²²⁸ Hallet, Mark, *La variedad de Hogarth*, en *Hogarth*, catálogo exposición CaixaForum, Barcelona, Obra Social Fundación “La Caixa”, Catedrático de la Universidad de York, 2007, p. 15.

sino también de las sutiles relaciones pictóricas que establece entre las diversas imágenes que forman cada serie. A lo largo de la década de 1730 el artista llevó a cabo una serie de retratos en grupo de dimensiones modestas, que sus contemporáneos denominaron “escenas de tertulia”.

“En estas pinturas Hogarth explora de manera sutil e ilumina las relaciones entre los hombres, las mujeres y los niños de una nueva élite social formada no sólo por la aristocracia sino también por familias cuya riqueza procedía de las finanzas y el comercio. Estos cuadros están organizados en torno a una sucesión exquisitamente coreografiada de mirada y gestos. Las escenas de tertulia de Hogarth proporcionaron un importante contrapunto a las sátiras del artista, desenfundadas y barriobajeras, ya que ofrecen un ideal de interacción social comedido, elegante e inclusivo, desarrollado en el más decoroso de los ambientes”²²⁹.

Hogarth siempre estaba inventando elementos nuevos, experimentando con las propiedades formales de su medio, relacionándose con el arte de sus coetáneos y sus antecesores, explorando las posibilidades de la composición pictórica, la narrativa, la expresión y el humor, y manipulando de forma creativa el trazo, la luz y los tonos²³⁰.

Este énfasis que puso Hogarth en el placer que produce una percepción activa y empírica de las imágenes, alcanzó cotas más altas de expresión cuando Hogarth adoptó la forma seriada de representación. Uno de los aspectos más sorprendentes de su producción radica en el número de obras que diseñó como secuencias de imágenes²³¹.

²²⁹ Hallet, Mark, *La variedad, op. Cit.*, p. 17.

²³⁰ *Ibid.*, p. 21.

²³¹ Ogèe, Frédéric, y Mesley, Olivier, *William Hogarth y la modernidad*, en Hogarth, catálogo exposición CaixaForum, Barcelona, Obra Social Fundación “La Caixa”, Catedrático de la Universidad de York, 2007.p. 28.

Este concepto narrativo del arte, basado en una especie de “lectura” sintáctica de izquierda a derecha de las imágenes, ha favorecido en gran medida la acogida de Hogarth como artista “literario” que fundamentalmente narra historias, y la famosa apreciación de Charles Lamb al respecto ha expresado la fama del artista hasta nuestros días: “*De hecho, sus representaciones gráficas son libros: poseen el significado sugerente, provechoso y rebosante de las palabras. Otros cuadros son para mirarlos, pero sus estampas son para leerlas*”²³². En todos los aspectos de su arte, Hogarth otorga una importancia especial a la percepción e invita a los espectadores a desempeñar un papel activo en la creación de la obra y a seguir su propio camino dentro de ésta.

En *Personajes y caricaturas* (1743), Hogarth intentó distanciar su trabajo de la caricatura, estableciendo visualmente límites además de subrayar que la representación del carácter planteaba unas exigencias muy superiores desde el punto de vista intelectual y artístico que la de alterar rasgos faciales con el único propósito de ridiculizar a alguien. Su amigo Henry Fielding escribió en 1742, que las figuras de Hogarth –que surgen de una observación detenida de la naturaleza- no sólo “*parecen respirar*” sino que “*transmiten la sensación de lo que piensan*”²³³.

La figura que Hogarth esbozó en su Autorretrato sobre el lienzo es Talía, la musa clásica de la comedia. Sostiene un libro, que representa la retórica, bajo el brazo y una máscara de comedia en la mano izquierda. Resulta evidente que la máscara constituye otra reminiscencia del teatro, que Hogarth consideraba esencial para sus temas morales modernos. Así, la figura de Talía personifica la comedia en su forma más elevada. Lo que Hogarth pretendía representar en este autorretrato era la verdadera esencia de su identidad como artista, reflejando la afirmación anterior de

²³² Lamb, Charles, *Essay on the Genius and Character of Hogarth*, The Reflector III, 1811, reimpresso en John Nichols y George Steevens, *The Genuine Works of William Hogarth*, Londres, 1817, p. 58.

²³³ Fielding, Henry, *Joseph Andrews*, Londres, 1742, p. X-XI.

Fielding en el sentido de que su amigo, el “ingenioso Sr. Hogarth” era un “pintor cómico de tema histórico”²³⁴.

Una vez expuestas todas las aportaciones novedosas que aportó William Hogarth es evidente su inclusión en este *Estudio de Noche*. Curro González lo representa con el mismo turbante que llevaba en su Autorretrato de 1764. En su estudio de la tela de araña también soporta la paleta de pintor. Hay una puerta abierta que nos invita a pasar a un lugar desconocido y a su izquierda, justo debajo de la paleta una significativa máscara y unos dibujos, que también ponen de manifiesto esa voluntad narradora. Ese barroquismo del que tan a menudo se tacha a Hogarth, así como a Curro González, obedece en ambos a la necesidad de suministrar indicios destinados a la mejor comprensión de la escena.

La influencia de este artista inglés en muchos pintores contemporáneos es relevante. Tomo como el ejemplo, dado la reciente inauguración de su exposición en el Museo Guggenheim de Bilbao, del más grande pintor británico vivo y uno de los más influyentes: David Hockney, maestro del pincel que se ha tirado de cabeza a la piscina de las nuevas tecnologías en esta última obra que presenta hasta el 30 de septiembre de este año de 2012. Ambos –Hogarth y Hockney- dialogaron juntos en una exposición que demostró el uso del mismo tema por dos artistas separados por dos siglos de distancia, el tema fue el progreso del rastrillo, su interpretación en términos contemporáneos y autobiográficos. Se mostró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y se han convertido en un clásico de la gráfica contemporánea.

²³⁴ Riding, Christine, *Una introducción a Hogarth: pasado y presente. El uso de la caricatura*. p. 35.

11. Francis Bacon (1909 –1992) pintor anglo-irlandés de estilo muy personal, creyente fervoroso de la verdad absoluta, estaba convencido de que a través de la tortura se podía extraer la verdad. Representa mejor que nadie la visión del desencanto que acarreó la idea de progreso tras la Segunda Guerra Mundial. Realizó algunas de las pinturas más desgarradoras del arte contemporáneo²³⁵, pero su carácter era tan atípico como poco dado a llamar la atención y seguía una rutina diaria más propia de un trabajador. Curioso y desordenado, Bacon acumulaba en su taller innumerables recortes de prensa y fotografías de obras de arte antiguas, especialmente de Velázquez. También le interesaban las viejas películas de atletas saltando y corriendo, así como de aves y demás animales, pues le fascinaba el movimiento de los seres vivos²³⁶.

La fuerza de la ambigüedad de sus obras es lo que hace de Francis Bacon un referente crucial de la pintura posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando los basamentos modernistas parecieron desfallecer. Bacon pone de manifiesto el choque de fuerzas que se origina en el mundo occidental: por un lado la vertiente racionalista, por otro, la vertiente organicist. Pero lo que realmente interesó a Curro González de esta figura artística fue la manera de plantear la pintura. Su manera de articularla y utilizarla para hablar sobre la presencia del hombre en el mundo. Su versión del Buey desollado de Rembrandt de 1954 fue una de las obras que le sirvieron de inspiración para la creación de las imágenes de trozos de carne que protagonizan la obra *La cocina del pobre y la cocina de rico* de 1994. Con estas palabras ve Curro González la posición de Francis Bacon:

“Francis Bacon se ha entretenido en hurgar en esa herida como un poseso. Puede que por amor a la carne, a su presencia física, contundente y vulnerable a la vez. Una carne con pelos, dientes, uñas, venas, caspa..., su propia carne. Él mismo lo señala: “Cuando entro en

²³⁵ Margaret Thatcher los despreció como “*asquerosos trozos de carne*”.

²³⁶ Rossi, P., *Francis Bacon*, Alianza, 1991.

una carnicería, pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal”. Lo que Bacon pinta es una carne herida, desgajada. Su visión está impregnada del olor herrumbroso de la sangre, del color oxidado y oscuro de las exudaciones de las heridas. Es lógico que, tras tantas guerras y tanto sufrimiento, su visión del hombre no pueda ser otra. Pero es que también elige un espacio tradicional de la pintura: el drama de la crucifixión, por laica que ésta sea. Los cuadros de Bacon nos arrojan a la cara nuestra propia vulnerabilidad. No tratan de la muerte. Los muertos desaparecen pronto, se convierten en una leve ondulación en la tierra; sin embargo, los heridos... los heridos vienen a vernos, a pedirnos ayuda por las calles; son incómodos porque nunca desaparecen.

El conocimiento nos puede liberar. Es –creo– el único medio que tenemos para salvarnos, por mucho que ese proceso resulte doloroso. Bacon, desde una pintura trabajada casi a dentelladas, que no tiene reparos en mostrarnos sus hematomas y cicatrices, consigue así expulsar sus demonios para hacernos comprensible nuestra humanidad herida.”²³⁷.

12. W. H. Auden (1907 – 1973), la obra poética de este poeta y ensayista británico es conocida por sus logros estilísticos y técnicos, tan novedosos, su compromiso con los principales asuntos morales y políticos de su tiempo, y por su variedad de tonos, formas y contenidos. Los temas centrales de su poesía son: el amor personal, la política y el concepto de ciudadanía, la religión y la moral, y la relación entre los seres humanos como individuos y el anónimo e impersonal mundo de la naturaleza.

Curro González, no lo hubiera incluido en esta seleccionada lista de autores, si no hubiera sido porque coincidió que, mientras se gestaba todo el proyecto de *Estudio de Noche*, él estaba leyendo estos poemas. González quería haber completado la exposición con una animación, en la que los personajes protagonistas decían una frase sacada de un poema de Auden: “*Si yo pudiera decírtelo, te lo haría saber*”. A

²³⁷ González, Curro, *Vanitas*, Octubre 2003.

continuación reproduzco el poema citado, que cobró especial relevancia para nuestro artista:



Si pudiera decirte

*“El tiempo dirá tan sólo: “ya te dije”
Sólo el tiempo conoce el precio que hemos de pagar;
Si yo pudiera decírtelo, te lo haría saber.*

*Si debiéramos sollozar cuando los payasos hacen su número,
Si debiéramos tropezar cuando tocan los músicos,
El tiempo diría tan sólo “ya te lo dije”.*

*No hay fortunas que predecir, no obstante,
Porque te amo más de lo que puedo expresar
Si pudiera decírtelo, te lo haría saber.*

*Los vientos deben venir de alguna parte cuando soplan,
Debe haber razones por las que las hojas se pudren;
El tiempo dirá sólo “ya te lo dije”...*

*Tal vez las rosas realmente quieren crecer,
Tal vez la visión quiere en verdad permanecer;
Si pudiera decírtelo, te lo haría saber.*

*Supongamos que los leones se levantaran todos y se fueran,
Y que todos los arroyos y los soldados huyeran;
¿Dirá el tiempo algo que no sea ya te lo dije?
Si pudiera decírtelo te lo haría saber”*

El poema recoge el sentimiento de incapacidad de comunicación. Es un cuestionamiento del lenguaje en el sentido más amplio. “Esa imposibilidad de transmitir lo que llevamos dentro es el problema del creador a fin de cuentas. Los sentimientos no se traducen exactamente; la propia traducción conlleva una falsedad o un engaño. Al transmitir la información ves que no está completa. Es como estar delante del abismo, no sabes qué es lo que hay realmente... esa frase concretamente definía muy bien lo que yo sentía cuando estas en situaciones en las que no sabes qué decir. En mis cuadros cuento historias que no llegan a todo el mundo.”²³⁸

²³⁸ Entrevista con el artista en el estudio, marzo 2012.

Como un monumento al artista (2010)

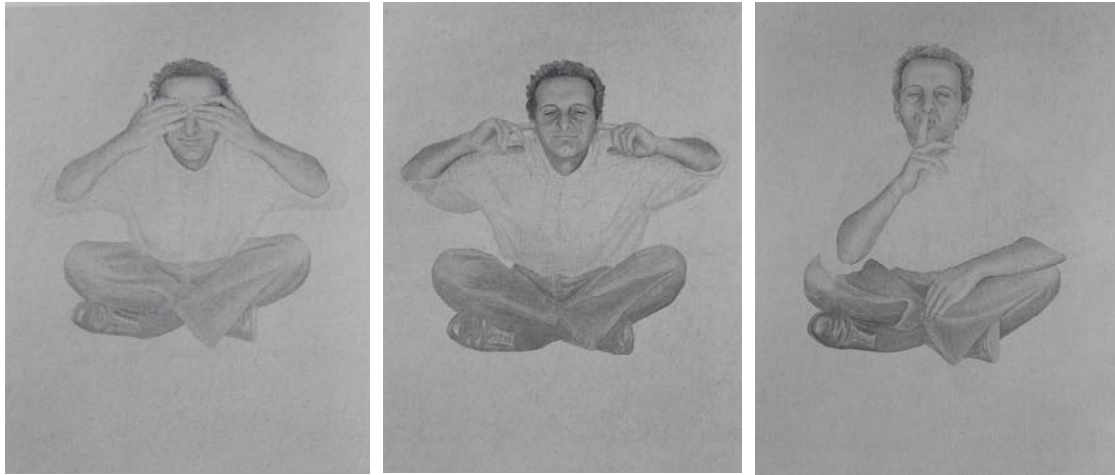
A finales de 2009, José Lebrero Stals, entonces director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) le encargó a Curro González una escultura que hiciera las veces de monumento para situarla en los jardines del Monasterio de Santa María de las Cuevas, sede del CAAC. Lebrero le propuso realizar una obra pública con una temática que reflejara la imagen del artista y que *“estableciera un diálogo con la escultura de Cristóbal Colón que ya presidía estos jardines”*²³⁹. La escultura se establecería de forma permanente en la floresta de esta institución.

En 1993, Curro González ya se había enfrentado a la concepción de un *“retrato del artista como artista”*. En esta ocasión, González quería que el espectador formara parte activa de la obra expuesta²⁴⁰. *“No se trata de un autorretrato, hice una figura que actuaba como artista y utilicé mi físico para ello. Yo no me siento como un hombre orquesta. Utilicé esta pieza para verter todas mis reflexiones sobre este tema”*²⁴¹.

²³⁹ Entrevista con José Lebrero en el Museo Picasso de Málaga el 13 de marzo de 2012.

²⁴⁰ Cuando se inauguró esta escultura, en el CAAC estaba la exposición *Públicos y contrapúblicos*, un proyecto que cuestionaba la posición del espectador en la cultura visual contemporánea, muy alienada con la idea de la escultura de Curro González.

²⁴¹ Visita guiada a la exposición por el artista, CAAC, 2 febrero 2011.



Autorretrato del artista como artista I, II y III, 1992

Acuarela/papel 160 x 100 cm.

Como un monumento al artista es una escultura/ instalación en la que representa al artista como un hombre-orquesta. Muy lejos de la idea del artista triunfador propia del Romanticismo, el artista que presenta González en esta pieza es alguien que necesita de los demás para subirse a ese podio. Para ello, tuvo presente la fábula de Félix de Azúa: “*En ésta asimila el término al de una figura que se recoge a ciertas narraciones judías sobre el Holocausto. Concretamente las de un personaje, un oteador, al que aupaban los ocupantes de los vagones sin ventanas el tren en el que viajaban hacia los campos de concentración. Éste narraba a los demás lo que podía apreciar del mundo exterior a través de una pequeña rendija de ventilación en el techo del vagón. Azúa termina recordándonos que esa tarea no les pertenecía, sino que era fruto de un pacto colectivo efímero. Un trabajo de narración que debía por ello evitar la expresión soberbia de la genialidad propia*”²⁴².

²⁴² Yñiguez, Pepe, Entrevista a Curro González a propósito de su escultura-instalación *Como un monumento al artista*, en *del 11 al 24. Sobre la posición del espectador en la cultura visual contemporánea*, CAAC, N°0, Nov.2010-Feb.2011, p 84.



Bajo la apariencia de un trabajo escultórico convencional y con una lectura que incide en clave irónica en la controversia que desde el romanticismo (concepto romántico del artista-genio") viene desarrollándose en torno a la noción de artista, Curro González ha ideado una instalación escultórica compuesta por dos elementos que interactúan con el público. La obra es como una paradójica versión del artista individual, representado como “Hombre-Orquesta” que se enfrenta a la “Puerta de la Fama”, umbral que recoge la idea de que el fin último para el artista es la consecución del éxito que garantice su paso a la posteridad: la inmortalidad del reconocimiento. Esta situación inicial queda alterada cuando el público, que es quien realmente atraviesa la puerta, se ve, al hacerlo, sorprendido por el sonido de una fanfarria. Algo que juega a cambiar los papeles dentro de esa cadena de reconocimientos. Es ese momento el que, captado por la cámara situada en los ojos del artista-hombre-orquesta, se puede ver en otro espacio, creando un cruce de conceptos entre lo que el artista ve -la entrada triunfal del espectador público- y lo que el espectador-público ve a través de la imagen proyectada en otro espacio y contexto.

La escultura presenta una gran riqueza de detalles. Esta profusión de elementos, tan común en la obra de este artista, no hace sino darnos datos para entender el significado de la obra, que hay que leer en clave de humor. La ironía, una vez más, se alza como protagonista. El artista aparece subido a un pedestal de tres escalones, lleva unas gafas de visión nocturna, -que nos dejan de nuevo ver la burla que propone el artista en todos los elementos-, y va cargando con todo tipo de artilugios. Además, está pisando una mierda que simboliza el azar, el componente de la suerte que todo artista debe tener. El pequeño lienzo que porta el artista, se titula “Edén”, un paraíso muy engañoso. Para Curro González la pintura es eso precisamente: un engaño, el pintor debe ser capaz de mentir. La isla que se ve en la pantalla del ordenador hace alusión al paraíso. Todo parece llevarnos a aceptar la idea de que no existe nada absoluto ni un camino ideal, en palabras del artista “el tiempo que nunca será”.

4.3.3. Animaciones de plastilina.

Las animaciones de Curro González son unos trabajos realizados durante los últimos años llenos de ironía y sentido del humor corrosivo. Elaborados desde visiones críticas, estas animaciones hechas con plastilina, abordan diferentes intereses, siendo el mundo de los sueños y su potencial liberador el tema subyacente en todas ellas.

Esta manera de captar el movimiento en las representaciones artísticas ha ido tomando forma gracias a los avances de la tecnología, las demandas de la industria de entretenimiento y, sobre todo, por la habilidad e imaginación de los artistas individuales. Los animadores son narradores, cuentacuentos y magos que nos transportan a nuevos y aún no soñados mundos transformando la base de sus objetos de dibujo y modelos en algo viviente, captando nuestra atención con sus historias. Es la habilidad de comunicar el sentido de movimiento a través de una sola línea.

La animación forma parte de nuestra vida cotidiana, se ha vuelto parte del lenguaje visual de los medios. En vídeo, anuncios, comerciales, caricaturas para niños y sofisticadas películas para adultos, la animación llena las pantallas de cine y televisión. Las imágenes de animación están por todos lados a nuestro alrededor. Todo empieza con la planeación de una película, armar el guión y desarrollar el *storyboard* para después expresar a través del movimiento todo esto y sincronizar el sonido y la imagen dándole forma y ritmo a las secuencias.

La animación es un proceso costoso en cuanto a tiempo y dinero. Ya sea que se trate de producir una cinta de 30 segundos para un comercial de televisión o de un largometraje, el proceso de animación deberá seguir ciertos pasos de una estructura muy específica. Cualquiera que sea la técnica utilizada, realizar un film de animación implica construirlo cuadro por cuadro. Al ser proyectado, los fotogramas crean una ilusión de movimiento. Esta simple peculiaridad de la percepción humana causa de que veamos una continuidad donde no existe, ha hecho posible la forma de arte, la industria y el oficio de animación. Las historias están construidas con tal autenticidad

que son percibidas como reales, a pesar de que sabemos que son sólo caricaturas o dibujos animados.

La realización de cine de animación, en su expresión más amplia no es tradicionalmente una forma de arte de genialidad individual. Un gran equipo de talentosos y dedicados artistas es requerido para completar una película de animación de alta calidad. En su mejor faceta es un fascinante y diverso medio que potencialmente no tiene limitaciones en cuanto a la imaginación y la técnica. Los artistas de animación son también artesanos y como en todo oficio, hace falta tiempo para que los aprendices lleguen a dominarlo. La animación se construye pieza por pieza, muchas veces a lo largo de un extenso periodo de tiempo. En cada etapa nuevos elementos son introducidos, algunos directamente relacionados con la animación; otros pertenecientes a la producción de cine y vídeo en general.

Curro González, a partir de un trabajo previo en plastilina, ha realizado tres animaciones: *En el cielo no hay cerveza sin alcohol*, *El hombre que soñó que se caía de la cama* y *La broma inacabada*.

En el cielo no hay cerveza sin alcohol

Año 2006

Duración 5 minutos

Soporte DVD

Técnica Claymation

Edición 3 ejemplares

Animación, guión y realización Curro González

Montaje Juan Antonio Rodríguez Tous

Música Yoyoy Villame y Flaco Jiménez



Fotograma de *En el cielo no hay cerveza sin alcohol*

Sinopsis: Concebida a modo de videoclip para la exposición que con el mismo título realizó en 2006 junto al artista Manuel Ocampo, y para la que produjeron cuadros y dibujos conjuntos. La animación narra en clave de humor el proceso de transformación e intercambio de ideas que supuso la realización de esas obras, mostrando a los autores metamorfoseados en cucaracha –Ocampo- y caracol –González- que escenifican ese encuentro e intercambio. Se trata del primer trabajo en animación realizado por el autor.

El hombre que soñó que se caía de la cama

Año 2006

Duración 5 minutos y 10 segundos

Soporte DVD

Técnica Claymation

Edición 5 ejemplares

Animación, guión y realización Curro González

Montaje Juan Antonio Rodríguez Tous

Música Interpretada por Guillermo González



Fotograma de *El hombre que soñó que se caía de la cama*

Sinopsis: Inspirado en el poema *La sesión de bolsa* del libro *La vida en los pliegues* del pintor y escritor Henri Michaux, el protagonista de esta animación, un disminuido alter ego del propio Curro González, nos introduce en clave de humor en el mundo de los sueños, único en el cual parece conseguir liberarse del profundo sentimiento de rabia que las circunstancias de la vida le ocasionan.

La broma inacabada (2009), con ficha técnica similar a los anteriores, tiene música creada por Fon Román.



Fotograma de *La broma inacabada*

“Una extraña pareja conversa bajo las estrellas ante un paisaje desolado. Es el final imposible de una historia que va dando vueltas y se detiene como un río en las curvas prolongadas de sus meandros, al tiempo que trabaja en la destrucción de su propio cauce. Pongamos que nos tocase hablar de lo sublime, esta situación tan apropiada para hablar bajo el firmamento estrellado, pero acabamos de constatar que ese cielo es de cartón y las estrellas no son otros mundos lejanos, sino pequeñas luces del decorado. La broma inacabada se ha concebido con la intención de expresar un sentimiento de frustración ante lo que resultó distinto a lo esperado, la constatación de que casi nada de lo que nos sucede se debe a que lo hubiésemos previsto o buscado. Estos trabajos se aventuran a indagar en la decepción como una forma de reconocimiento que, detenida en espera de una conclusión, quedase suspendida en el tiempo. Nos introducen en una idea de la creación que tiene algo de absurda, comparable a la tarea eterna de Sísifo. Imaginemos a un cómico que en mitad de la narración de su chiste olvidara el final y se viera obligado a prolongar su discurso sin tener una conclusión plausible; o a un castor que, tras concluir la construcción de su presa, ve cómo ésta es destruida por la presión del agua acumulada y, sin embargo, reanuda su tarea a sabiendas de que su esfuerzo será igualmente inútil. De algún modo entre esos extremos podemos representar la tarea del artista.”

Decía Albert Camus que "si el mundo fuese claro, no existiría el arte". En La broma inacabada no puede haber certezas ni claridades. Por eso la noche, o el crepúsculo, a menudo llenan el espacio de las telas. Así, mientras en las pinturas se niega el tiempo sin detener la narración, en la animación se juega a metamorfosear las imágenes apurando la elasticidad del espacio y el tiempo. De este modo, nada resulta ser lo que parece. No puede haber conclusión, como es incierto el comienzo. Tan sólo hay un fluir inexplicable como el humo de una locomotora, que señala su loca carrera al tiempo que oculta el desenlace".

Curro González, 2009.

5. Las claves de Curro González a través de su obra:

5.1. La memoria

La memoria es una función del cerebro y, a la vez, un fenómeno de la mente que permite al organismo codificar, almacenar y evocar la información del pasado. Permite retener experiencias pasadas y surge como resultado de las conexiones sinápticas²⁴³. En la memoria, las asociaciones se van encadenando de forma análoga a como lo hacen las células dentro de nuestro organismo. La retentiva, la evocación, el recuerdo, sus aplicaciones prácticas y sus ausencias son aspectos que han inquietado a Curro González desde el principio de su carrera artística.

La fragilidad y el carácter perecedero de la memoria configuran uno de los temas principales en la producción de nuestro artista. Aunque es en la serie *Al Margen de Giordano Bruno* (1997) donde lo aborda de lleno, ha estado presente de alguna manera en el trasfondo de gran parte de su obra, subyaciendo como una especie de obsesión constante. El artista demuestra así la angustia que le produce la pérdida de elementos y detalles de algún episodio concreto de su vida. Los seres humanos tienen la capacidad de aprender a eliminar de manera selectiva malos recuerdos de su memoria, sin esa capacidad de olvidar, no podríamos vivir. González es consciente de ello también, pero a él lo que verdaderamente le provoca inquietud e, incluso, neurosis, son aquellas situaciones en las que el ser humano no es capaz de recordar todos los elementos y detalles que alguna vivencia concreta.

La memoria es un proceso cerebral en el que muchas células y neuronas están involucradas. Podemos ejercitar nuestro cerebro para aumentar la capacidad y desarrollar habilidades de memoria, en efecto, aunque la memoria no es un músculo

²⁴³ La sinapsis es la relación funcional de contacto entre las terminaciones de las células nerviosas. Se trata de un concepto que proviene de un vocablo griego que significa “unión” o “enlace”. Este proceso comunicativo entre neuronas comienza con una descarga químico-eléctrica en la membrana de la célula emisora (presináptica). Cuando dicho impulso nervioso llega al extremo del axón, la neurona segrega una sustancia que se aloja en el espacio sináptico entre esta neurona transmisora y la neurona receptora (postsináptica).

sino un órgano, podemos comparar su funcionamiento con uno, principalmente si pensamos que si no se usa se atrofia. Así es, nuestro "disco duro" tiene una capacidad infinita de memoria. Sin embargo, lo que no se usa se queda en el olvido.²⁴⁴ En este punto, es dónde debemos ubicar la inquietud de Curro González. Él es consciente de que la memoria es algo que se desarrolla, que puede mejorarse con las técnicas adecuadas y que supone una herramienta importante y fundamental para la relación de conocimientos. Su obsesión es conservar en la memoria una imagen exacta de lo que se ve, de ahí viene también en parte su admiración por figuras como Bruegel o Hogarth, artistas con una capacidad de retención visual extraordinaria, gracias a la cual pudieron reflejar escenas llenas de detalles el mundo que les rodeaba y que han quedado como un valiosísimo testimonio.

A mediados de la década de los noventa, el artista decide abordar estas preocupaciones en sus cuadros. Para ello, estuvo mucho tiempo antes documentándose, buscando las raíces históricas de esta función del cerebro que es recordar; no le interesaba tanto la parte química del proceso, sino más bien las interpretaciones y reflexiones, que sobre este tema hicieron nuestros antepasados, los mecanismos que nos llevan a asociar imágenes, creando una cadena que miran hacia atrás buscando en nuestro archivo mental personal, esto es, la memoria.

²⁴⁴ Es un mito creer que la edad disminuye la memoria; lo que disminuye es el uso del cerebro. Nos hacemos perezosos mentales. Dejamos de ejercitar el músculo y perdemos el interés por aprender y recordar cosas nuevas.



La construcción de la Memoria I, 1997

Mixta/Madera 180 x 122 cm.

A través de las lecturas del novelista y poeta irlandés, James Joyce, Curro González llegó a Giordano Bruno (1548-1600). Este importante personaje histórico propuso que el sol era simplemente una estrella y que el universo contenía infinito número de mundos habitados por seres inteligentes. La visión de Bruno remplazó un cosmos finito por un Universo infinito. No aceptó los límites que le imponía la cosmología clásica. Bruno se entusiasmó con la idea de lo infinito. No existía un techo fijo con un limitado número de estrellas. Dijo también que la vida existía con seres inteligentes en incontables mundos.

Por su pensamiento teológico fue condenado por las autoridades civiles de Roma a morir quemado en la hoguera²⁴⁵ por la Inquisición (1600). Cuatro siglos después de

²⁴⁵ Contestó a la condena de muerte en la hoguera con la amenazante frase: “*Quizás vosotros, mis jueces, pronunciéis esta sentencia en mi contra con más miedo del que yo la recibo*”. Le dieron ocho días más para ver si

su muerte en la hoguera del filósofo, alquimista, teólogo y escritor Giordano Bruno, el Vaticano deplora el veredicto en su contra, pronunciado por la Inquisición y lo califica de “triste episodio de la historia cristiana moderna”. No fue hasta 1609, 9 años después de la muerte de Bruno, cuando el físico/astrónomo Galileo Galilei (1564-1642) usó por primera vez el telescopio para descubrir que los cuerpos celestes se parecen de hecho a nuestra Tierra; y, en este mismo año, Kepler demostró matemáticamente las órbitas elípticas de los planetas. Usando su potente imaginación, hizo un experimento mental, Bruno se imaginó flotando alejándose de la Tierra. Al acercarse más y más a la luna, ésta crecía mientras que la Tierra se hacía más pequeña.



El tiempo perdido

Serie *Al margen de Giordano Bruno*, 1997

Mixta/papel 44,5 x 31,5 cm.

se arrepentía. No sirvió de nada. Le llevaron a la hoguera y justo antes de morir le ofrecieron un crucifijo, pero lo rechazó con el desprecio más absoluto.

G. Bruno, sabio del renacimiento, fue un heroico precursor del pensamiento y la ciencia del tercer milenio. Su voz, con la de Copérnico y Galileo, hicieron posible que en nuestro tiempo sea habitual pensar en el sol como el centro de nuestro sistema planetario, el concebir un Universo en constante renovación e imaginar vida en otros muchos mundos. El cosmos como una realidad infinita, llena de vida, rompiendo las esferas aristotélicas y ptolomaicas. G. Bruno no improvisa ni sus afirmaciones son fruto sólo del apasionamiento. Su talante se ha formado en la lectura de los saberes heredados de la tradición hermética (la magia natural, la magia astral, la ciencia kabalística de las potencias divinas), además equipado por la filosofía de la ciencia (episteme) (Pitágoras, Platón, Aristóteles, Plotino) y la gran tradición cristiana (Agustín, Tomás, el pseudo Dionisio).

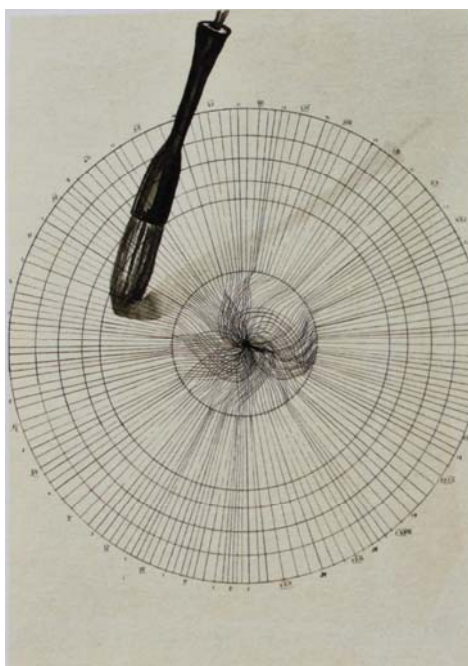
Hombre de luz, inteligencia y férrea voluntad. Temiendo por su seguridad y en busca de libertad de expresión, deambuló solitario por Suiza, Francia, Inglaterra, Alemania y Checoslovaquia. Escribió seis sorprendentes y brillantes diálogos en italiano, el más conocido es *La Cena de las Cenizas*: el título viene de la cena y posterior discusión sobre el copercanismo acontecidas el Miércoles de Ceniza en 1584 en la residencia de F. Greville en Whitehall. El diálogo abre nuevos caminos en cosmología y filosofía. El texto del catálogo de Curro se titula *La Sombra de las Cenizas* parafraseando esta obra de Bruno.

De toda su aportación a la Historia del Conocimiento Occidental, fue su preocupación por las técnicas nemotécnicas lo que interesó a Curro González, no sólo como un sistema de memoria artificial, sino como un método inventivo, como un programa cognoscitivo de ascenso hacia la unidad (la luz) desde la pluralidad de la materia (las tinieblas)... Su arte de la memoria plantea una arquitectura de la mente para saberlo todo, para tener disponible todo el saber. No es Bruno un personaje sencillo y así tampoco lo fue su obra. Comprendió bien el poder del saber y su condena por la Iglesia debió ser más por el peligro que suponía su subvención que por sus ideas científicas o sus prácticas heréticas.

A partir de 1996 y hasta finales de los noventa, Curro González incorporará a su obra su preocupación por temas como la memoria y su relación con la filosofía hermética de Giordano Bruno (paradigma de respuesta-interpretación marginal y heterodoxa) o el lenguaje y la viabilidad de una hermenéutica. En 1997 presenta el resultado de estas reflexiones en las varias exposiciones²⁴⁶:

Estos trabajos abordan cuestiones lingüísticas, así como el sentido mismo de la identidad, la elección o determinación de los elementos significativos ante una realidad fragmentada o carente de referencias fiables y su confrontación con la jerarquía que emana de la historia, la cultura, la civilización (la mirada). Se trata de obras influidas por el mundo barroco de la alegoría y la emblemática, en las que se constata y documenta esa dispersión de la identidad; obras que den fe de un orden definitivamente perdido, tal vez irrecuperable, y que apuntan, como única posibilidad de recomposición o redescubrimiento, la vía de la fantasía y la memoria. Se podría pensar, en cierto sentido, que el artista ha tratado de homenajear la vida del pensador, en obras como: *El recuerdo de muerte*, *La habitación*, *La sombra de las ideas* o *Doce Noches*; y, por otra parte hay títulos sugerentes que nos lleva más bien a su pensamiento: *El olvido*, *Lo visible*, *El tiempo perdido*, *El germen* o *La memoria rota*.

²⁴⁶ Soñando Babel (Galería Joan Prats, BCN), Al margen de Giordano Bruno (Galería Tomás March, Valencia; Museo Cruz Herrera), Laberinto de fortuna (Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca), Un palacio sin puertas (Galería Windsor K., Bilbao).



La sombra de las ideas

Serie *Al margen de Giordano Bruno*, 1997

Mixta/papel 44,5 x 31,5 cm.

Giordano Bruno en sus textos: *De Umbras Idearum* (Las sombras de las ideas) y *El Arte de la Memoria* argumentan que las ideas no son más que sombras de la verdad. Un tercer libro *Breve Architectura del Arte de Lully*²⁴⁷ afirma que lo que aceptamos a través de la fe, y que la llamada “revelación” no tiene base científica alguna. La Biblia, a su parecer, era un libro que sólo podía ser aceptado de forma literal por ignorantes. Inventó la frase “Libertades philosophica”, con la que quiso decir: el derecho de pensar, de soñar si quieres, de hacer filosofía. Fue un visionario independiente, una figura seductora, que atrajo la atención de Curro González

²⁴⁷ Lully había tratado de probar los dogmas de la Iglesia por medio de la razón humana. Bruno niega el valor de este tipo de esfuerzo mental. Señala que el cristianismo es completamente irracional, que es contrario a la filosofía, y que está en desacuerdo con las otras religiones.

durante varios años, haciéndole reflexionar y llevándole a plasmar en estas series todas sus cavilaciones.

Valgan las propias palabras de Curro González, que testimonian todo lo dicho: *“considero estas obras como reflexiones fragmentarias, resultado de un proceso de acercamiento al pensamiento de Giordano Bruno y, especialmente, a sus artes de la memoria. Me ha preocupado siempre la fragilidad de la memoria, su carácter perecedero, quizá porque me he encontrado en muchas situaciones en las que, ante la pérdida de elementos y detalles de algún episodio concreto de mi vida, sentía una profunda frustración y angustia. Es éste un sentimiento contradictorio, ya que, sin la capacidad de olvidar no podríamos vivir, tampoco podemos hacerlo sin memoria.*

A vueltas con este asunto, llegó a mis manos el libro de Frances A. Yates sobre las artes de la memoria, y descubrí en él un mundo absolutamente fascinante, que trascendió mi intención inicial, ya que muchos de estos sistemas no son en absoluto prácticos para memorizar, pero ofrecen una curiosa interpretación del mundo, ordenándolos.

Claro que ya no vivimos en el Renacimiento y no podemos pensar en un mundo unívoco y coherente. Pues bien, entre las artes de la memoria, las de Giordano Bruno llegan a una complejidad tal, que son hoy prácticamente indescifrables, convirtiéndose en una especie de talismán que nos abre a los abismos del mundo de lo mágico. Lo que pude concluir de todo esto es que funcionan como una maquinaria para despertar la imaginación y, en este sentido, para fabricar asociaciones de imágenes. Estos dibujos son mis interpretaciones, libérrimas, de algunos aspectos del pensamiento de Bruno que me resultaron sugerentes, y se manifiestan en su condición de enigmas, de talismanes, si quieres. No son apuntes relativos a su vida o a su historia personal, sin duda fascinantes, sino más bien derivaciones sugeridas por la lectura de los escritos.

El texto que escribí para el catálogo se titula La Sombra de las Cenizas, parafraseando la obra La Cena de las Cenizas, y está concebido, tal como se explica al comienzo del mismo, como una conversación sobre algunos temas relacionados con el acto creativo, como el azar, la memoria, la visión, etc. También se apunta que este escrito y las obras que lo acompañan deben ser considerados como las notas al margen de un texto, de ahí que la exposición se titulase Al Margen de Giordano Bruno. No pretendo un conocimiento académico de la filosofía de Bruno. Tan sólo he querido seguir en sus textos algunos

*pensamientos que encontraba de utilidad para mis propias reflexiones. Es difícil saltar la barrera cultural que implican cuatro siglos, es posible que algunas consideraciones sean sólo una aproximación a ese mundo, pero creo que lo importante es lo que conseguimos ver, y los textos de Bruno funcionan como unos prismáticos que nos permitieran ver tanto el futuro como el pasado"*²⁴⁸.

En el texto *La Sombra de las Cenizas* (1997) de Curro González, cuatro personajes²⁴⁹ protagonizan una conversación, que discurre la mayor parte del tiempo dentro de un taxi cuando se dirigen a la inauguración de la exposición de un amigo común, siendo el taxista el cuarto conversador. A lo largo de la conversación se confrontarán pensamientos sobre la memoria, el azar, la visión,... temas implícitos de alguna manera el acto creativo. Sin intentar proponer conclusiones determinantes, Curro sólo trata de lanzar las cuestiones que a él le preocupan y que de alguna manera están presentes en los cuadros de estos años. Así pues, en el texto se tratan temas como la paciencia²⁵⁰, la capacidad de confiar al azar la actividad propia del intelecto, el diseño del itinerario mental, -Curro equipara el recuerdo a la perspectiva-, el orden y la necesidad de una disposición sistemática en nuestra memoria, (que bien podríamos equiparar a un procesador de datos), los mecanismos inconscientes de la memoria y construye una metáfora con “una simple pizarrilla mágica en la que pueden dibujarse imágenes que posteriormente se harán desaparecer, pero en la que permanecen los surcos dejados en la cera. Es indiscutiblemente en el inconsciente dónde se apoya la memoria, un terreno donde se desarrollan multitud de asociaciones que convierten nuestra mente en una especie de almacén oscuro, desde el que podemos traer a la consciencia aquellos recuerdos que

²⁴⁸ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 132.

²⁴⁹ El mismo autor indica que representan “*sombras tenues de aquellos de la cena de Bruno*”.

²⁵⁰ “*La imprevisión, a fuerza de tiempo, es derrotada por la paciencia, todo consiste en esperar que se cumpla aquello que deseas*”.

guardamos. A todo esto, tal y como deja por escrito Curro González, le queda “*como alternativa salvadora la visión creativa, esa que es atribuible al artista, una mirada interrogadora que desafía las leyes de la biología, y que ha logrado separarnos del resto del reino animal*”²⁵¹.

Y para finalizar este apartado relativo a la memoria y su influencia en la producción del artista Curro González quiero repetir las palabras de Serra, uno de los interlocutores de *La Cena de las Cenizas*: “*¡Vamos, que entre RAM y ROM... llegaremos al apocalipsis!*”

²⁵¹ González, Curro, *Al margen de Giordano Bruno*, La línea de la Concepción, Fundación Municipal de Cultura, 1997, p. 17.

5.2. La percepción

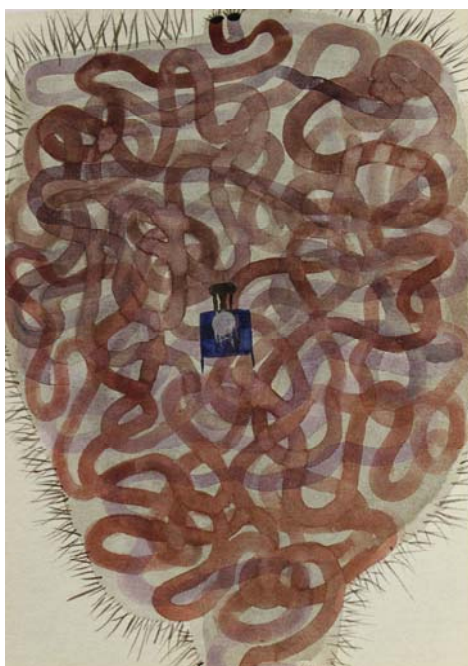
La percepción es un proceso nervioso superior que permite al organismo, a través de los sentidos, recibir, elaborar e interpretar la información proveniente de su entorno y de uno mismo. La percepción obedece a los estímulos cerebrales logrados a través de los 5 sentidos (vista, olfato, tacto, auditivo y gusto). El proceso perceptual se describe brevemente en una secuencia de 3 etapas²⁵²:

1.- Proceso de formulación de hipótesis por parte del sujeto que se encuentra frente al objeto - estímulo. Una disposición general para percibir determinados aspectos del estímulo, que sean congruentes con la orientación de la personalidad (un estado de sintonía previo)

2.- El Input o entrada de la información perceptual que proviene del medio, información en el sentido de los "estímulos-signo" aquellos que son indicadores significativos de la realidad para el individuo que formula la hipótesis

3.- Verificación de las hipótesis previas. Previamente existe una expectativa, una tendencia a percibir selectivamente, de un modo determinado, que se confronta con las características materiales del estímulo. De esa confrontación resultan la confirmación o el rechazo posibles de la hipótesis formulada.

²⁵² Rivera, Vladimir, *Postman, Leo. Percepción y aprendizaje*, Argentina. Nueva Visión, 1974, Leo Postman (1918-2004), profesor emérito de psicología de la Universidad de Berkeley y una figura dominante en el estudio de la memoria humana.



Lo visible

Serie *Al margen de Giordano Bruno*, 1997

Mixta/papel 44,5 x 31,5 cm.

La percepción como laboratorio de los sentidos, como máquina codificadora de lenguajes es algo que interesa a Curro González a lo largo de toda su carrera, estando presente en toda su producción de una forma más o menos evidente. El proceso de la percepción es de carácter inferencial y constructivo²⁵³, generando una representación interna de lo que sucede en el exterior al modo de hipótesis. En este punto, podemos poner en relación la percepción con la memoria, otro tema esencial para Curro González como hemos visto. Para el proceso perceptivo se utiliza la información que llega a los receptores y se va analizando paulatinamente, así como se hace con la que viene de la memoria tanto empírica como genética y que ayuda a la interpretación y a la formación de la representación. Este es un modelo virtual de la realidad que utiliza

²⁵³ Tal como lo propuso el médico y físico alemán Hermann von Helmholtz.

la información almacenada en las energías, procedimientos internos para decodificarlas e información procedente de la memoria que ayuda a terminar y completar la decodificación e interpreta el significado de lo recuperado, dándole significado, sentido y valor. Esto permite la generación del modelo²⁵⁴.

De todas, la percepción a través de la vista es la que más interesa a Curro González, formando parte de la preocupación general que le caracteriza dentro de toda producción de su obra. Al artista de la percepción le interesa la capacidad de ésta de interactuar entre el mundo exterior y el interior. El ojo es vértice de la construcción mental que penetra hacia el interior de la mente. La retina se prolonga como un espacio infinito originando una red donde se entrelazan infinitos nudos. Sus obras son como un ojo crítico en su experiencia visual capaz de revisar el mundo exterior, espacios obsesivos realizados a través de asociaciones múltiples. A Curro González le interesan los estudios clásicos sobre la percepción: los del historiador británico Ernst Gombrich (1909-2001) y, sobre todo, los que aportó Rudolf Arnheim²⁵⁵, quien argumentó la imposibilidad de la inteligencia sin percepción. Percepción y pensamiento actúan recíprocamente. Son, a la vez, causa y efecto de una acción continua: la actividad perceptiva. Un estímulo nos impresiona a través de la retina en una imagen más pequeña del objeto y es nuestro aparato cognoscitivo el que altera esa imagen y la conceptualiza. Para Arnheim el lenguaje no provee de un medio de contacto directo con la realidad. El lenguaje solamente sirve para nombrar lo que ya

²⁵⁴ Mediante la percepción, la información recopilada por todos los sentidos se procesa, y se forma la idea de un sólo objeto. Es posible sentir distintas cualidades de un mismo objeto, y mediante la percepción, unir las, determinar de qué objeto provienen, y determinar a su vez que este es un único objeto.

²⁵⁵ Rudolf Arnheim (1904 -2007,) psicólogo y filósofo nacido en Berlín, dedicó su vida profesional a la investigación de estas dos cuestiones: ¿De qué modo es importante la percepción, y de qué modo está ligada al pensamiento? Y ¿No es el lenguaje el legado de una experiencia pasada, pensada, vista y escuchada, pero al que le falta inmediatez para explicar los estímulos directos que percibimos?.

ha sido escuchado, visto o pensado. En este sentido el medio del lenguaje puede paralizar la creación intuitiva y los sentimientos²⁵⁶.



Los problemas de la familia Ojo, 1999

Serie Contradanza

Mixta/papel 39,5 x 39,5 cm.

Los juegos y las reglas de la perspectiva y todo lo relacionado con la representación espacial están imbricados en sus dibujos y pinturas, desde aquella *Escalera*, que pintara en 1985, hasta sus obras más recientes. La perspectiva es el arte de dibujar para recrear la profundidad y la posición relativa de los objetos. Es la ilusión visual que, percibida por el observador, ayuda a determinar la profundidad y situación de objetos a distintas distancias. A finales del siglo XV y XVI se perfecciona la perspectiva bajo la aportación de Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura* (1680) con la perspectiva del color, donde los colores se difuminan según va aumentando la distancia y la perspectiva menguante, donde los objetos o figuras van

²⁵⁶ Arnheim, R., *Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza, 1979. Edición original de 1954.

perdiendo nitidez con la distancia. Curro González encuentra un mundo fascinante en las deformaciones y las lecturas aberrantes que están contenidas dentro de los diferentes juegos de perspectivas que se pueden realizar. La metodología nueva pasa por la utilización del ordenador para componer los cuadros. En este punto, hay que aludir al papel de la proyección de imágenes en su proceso de trabajo:

*“A partir de un determinado momento, tuve la necesidad de elaborar imágenes más complejas y me interesó que el aspecto de éstas mantuviera una relación próxima con el aspecto real que tienen cuando las vemos. En este contexto, me interesé por el empleo de fuentes fotográficas y documentos diversos, para poder elaborar a partir de ellos las pinturas y dibujos. El momento de la proyección supone un paso realmente breve en la realización de los cuadros y, como dije antes, muy útil y ágil para hacer ampliaciones de una imagen. Hay quienes no son partidarios de su uso porque, como dicen, condiciona el resultado, viciándolo. Bueno, son opiniones que me recuerdan las máximas académicas más rancias. De seguir un discurso así, cualquier herramienta, un pincel mismo, podría ser considerado un inconveniente, porque condiciona el resultado. Ahora bien, en este tipo de polémicas se suscita también un cuestionamiento del concepto de la obra misma, de la idea de la pintura como mimesis, que ha sido considerada durante buena parte del siglo XX como una pervivencia intempestiva de la tradición. Así, todo aquel que se mantuviese en las proximidades de esa idea era considerado por esa nueva academia de la modernidad como un dinosaurio.”*²⁵⁷

A fin de cuentas, en arte todo son recursos. El artista utiliza los medios y recursos que tiene a su alcance para darle forma a su propia visión de las cosas y de la conjunción afortunada de estos medios nacen las obras maestras. Con la utilización del ordenador, el artista se plantea un nuevo proceso manual y cognitivo, siendo su aplicación práctica únicamente la de componer y estructurar con los parámetros conocidos como fondo/figura, como una “batidora” más rápida.

²⁵⁷ Curro González habló sobre este proceso en el foro de debate Diálogos de Arte Contemporáneo que tuvo lugar en la Facultad de Bellas Artes de Madrid el 23 de noviembre de 2004.

La vista, la mirada, sus cualidades, sus limitaciones, llaman poderosamente la atención de Curro González. El año 2003 bajo el título *El Intruso* trató el tema del testigo ocular, la violación visual, el pintor-espectador y la mirada en la historia del arte. El artista denuncia la obstinación social por buscar la nitidez en la visión como una afición algo pornográfica. La imagen no se hará más real porque se presente con toda su crudeza. Nuestra visión se apoya de manera inevitable en el inconsciente, para Curro “*como alternativa salvadora nos queda la visión creativa, esa que es atribuible al artista, una mirada interrogadora que desafía las leyes de la biología, y que ha logrado separarnos del resto del reino animal (...) aunque no es exactamente el artista, es la mirada lo que desafía esas leyes, y ésta es prerrogativa tanto del artista como del espectador, de hecho sin la existencia de esa mirada no existiría más que la comunicación primaria (...) El artista, como el científico, debe aprender a concebir su trabajo desde la óptica que esta situación conforma. No es fácil, hay que reconocerlo, pero es la única vía para aportar algo de luz a nuestra existencia, aunque sea en pequeñas parcelas. El canon, en contra de lo que pretende, crea una mayor confusión, y tiene el inconveniente añadido de generar ortodoxos... esos seres carentes de imaginación que juegan a salvar el mundo dejando que se hunda cada día un poco...*”.²⁵⁸

²⁵⁸ González, Curro, *Al margen, op. cit.*, pp. 17-19.



Susana, 2002

Tinta/papel 136 x 68 cm.

5.3. Ironía, sarcasmo, humor

“El humor y la curiosidad son la más pura forma de inteligencia”

Roberto Bolaño (1953 - 2003) Escritor chileno

Curro González es un personaje complejo, cuyo análisis debe ser abordado a través de sus preocupaciones y las relaciones que establece tanto con su entorno como con su propia creación. A partir de los últimos años de la década de los 80 y, sobre todo, a partir de los 90, el artista empieza a sentir la necesidad de mantener una distancia con la obra, que le permitiera crear piezas que no estuvieran determinadas por sentimientos o intereses personales. El artista, como cualquiera de nosotros, al hacer un análisis introspectivo implicaba sus afectos y pesares personales. Para establecer una separación de éstos, comenzó a utilizar unos instrumentos que se convertirían en fundamentales e imprescindibles tanto para continuar desarrollando su profesión de creador de imágenes como para el espectador que quisiera comprender y ahondar en sus obras. A pesar de lo expuesto, hay que partir de la premisa de que el campo de desarrollo es inevitablemente la subjetividad. Las herramientas que utilizó González para ello fueron el filtro de la ironía, el sarcasmo y el sentido del humor. Partamos de las definiciones de estos tres conceptos para aclarar los términos:

Ironía: La ironía proviene etimológicamente del griego εἰρωνεία ('eirōneía' disimulo o ignorancia fingida). Es la figura literaria mediante la cual se da a entender lo contrario de lo que se dice. También se aplica el término cuando una expresión o situación parece incongruente o tiene una intención que va más allá del significado más simple o evidente de las palabras o acciones. En retórica, la ironía es la figura del discurso en la que se da a entender lo contrario de lo que se dice.

Sarcasmo: El sarcasmo proviene etimológicamente del término 'sarcasmo' proviene del latín sarcasmus y éste a su vez del término griego σαρκασμός (sarkasmós). Es una sustantivación del verbo σαρκάζειν (sarkázein, 'morder los labios'), derivado del

sustantivo σάρξ (sarks, 'carne'). El significado literal sería «mordedura de labios». El sarcasmo es una burla mordaz con la que se pretende dar a entender lo contrario o manifestar desagrado. Es una crítica indirecta, pero la mayoría de las veces expuesta de forma evidente. No se ha de confundir con ironía. Ha sido proverbialmente descrito como «La forma más baja de humor pero la más alta expresión de ingenio» (una frase que se atribuye a Oscar Wilde, aunque realmente se desconoce su procedencia)._El sarcasmo es una crítica indirecta pero la mayoría de las veces, evidente.

Humor: Humor o humorismo (del latín: humor, -ōris) es definido como el modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas. El humorismo hace uso de la comicidad para derivar en una forma de entretenimiento y de comunicación humana, que tiene la intención de hacer que la gente no se sienta infeliz y ría. La risa es, además, una de las pocas cosas que individualizan al ser humano y a algunas especies de homínidos respecto a otros animales; los etólogos señalan que el humor es ante todo un rictus que aparece en los labios de los primates y se muestra cuando éstos se enfrentan a situaciones para ellos absurdas o incomprensibles.

La utilización de estos recursos demuestra una laboriosa ingeniosidad por parte del artista. La ironía, el sarcasmo y el humor dan cuenta de las cosas, con una dirección intencionada, siendo éstos recursos lúcidos, que toma conciencia del uso y el dominio del lenguaje utilizado, en este caso el lenguaje artístico. Por lo tanto, nos encontramos con una figura de autoconciencia. Esta sería una de las primeras características importantes a destacar. La autoconciencia tiene estrecha relación con la subjetividad, ya que desde ahí podemos plantear una relación con el mundo, un mundo que es subjetivado por la propia conciencia personal. Lo interesante en este caso es la aplicación de esa reflexión que hace Curro González en su producción artística, cómo utiliza el recurso de la ironía y bajo qué condiciones opera. Asimismo, habría que preguntarse cómo lee el espectador ese sarcasmo, esa ironía en sus obras. Para comprender estas herramientas que utiliza el artista en su obra es

fundamental el conocimiento del contexto y la situación en que se dan las historias o cuestiones que aborda en cada obra.

Ahora nos interesa ver que la creación artística no es sólo la obra aislada, puesta en algún lugar de este mundo, sino que son las interacciones con ellas, sus recursos y sus posibilidades. Pero aquí nos encontramos con el conflicto de los lenguajes eruditos de cada disciplina que, si bien requieren de un observador-espectador, también requieren de un sujeto que sepa leer su lucidez. O sea, que tal como en el uso cotidiano se necesita que se note que el tono usado era efectivamente irónico en la obra se apela a que se exponga por sí sola, sin decir “quiero decir...”. Las maneras de construir siempre están inscritas en circuitos precisos de las mismas lecturas y por eso los desplazamientos pueden ser puestos como desmantelamiento o como condición de creencia, que nos recordaría los dos primeros momentos que nos propuso Hegel.

La posibilidad irónica está inserta en nuestra comprensión con el mundo y puede ser una interesante clave de lectura frente a la realización artística contemporánea, observándola como una re-edición constante en busca de nuevas evidencias y escarbando nuevos síntomas propios del mundo expuesto que pareciera a disposición total, pero luego se nos aparecen las parcialidades que nos sujetan a conocimientos previos, códigos culturales, sociales, políticos, económicos que van articulando finas capas discursivas. Es de suma importancia el rol del espectador como sujeto que se aproxima con lucidez al contenido expuesto. Pues sin duda, la ironía es un recurso activo que continúa formulando problemas frente al arte, al sujeto creador, la presencia del espectador-sujeto en un mundo subjetivo que sigue siendo constantemente cuestionado.

Curro González mira a los grandes maestros de la pintura que emplearon este género y los reinterpreta. Valga como ejemplo la inclusión del La obra de Brueghel *El pintor y el aficionado*, dibujado hacia 1565 en la obra de González *El amargo triunfo de la pintura* de 1998. En la obra de Brueghel aparece él mismo (se cree que es su autorretrato) con un pincel en la mano y detrás de él un individuo que va a adquirir la

obra de arte tal como muestra sacando el monedero de su bolso. Éste es representado como un miope, con gafas y gesto de no ver bien, una ironía de su incapacidad para entender el arte dada por una posible falta de formación o sensibilidad. Hogarth es otro referente para Curro González. El artista inglés fue un maestro pionero en la denuncia a la nobleza corrompida y desposeída de poder, la religión triunfante que se apoya en la ignorancia y la credulidad, la corrupción de los magistrados, los políticos perversos, la violencia del pueblo, la moda y sus artificios. Todo ellos a través de sus imágenes, en las que la sátira y lo imaginario se proclaman como protagonistas indiscutibles, requiriendo la dignidad y la felicidad de los hombres. No obstante, en su *Autorretrato* de 1764, obra casi testamentaria, se pintó dibujando a la musa de la comedia, Talía, vinculándose así explícitamente al teatro en su vertiente más jocosa a la que matiza con el componente satírico que ésta lleva en la mano.



Hogarth pintando a la musa de la comedia, 1757

Óleo/tela 41,1 x 42,5 cm

National Portrait Gallery Londres

Otro rasgo común a estos tres artistas mencionados, maestros en la utilización de la ironía en sus discursos pictóricos, es la necesidad de que la narración subyacente en sus composiciones sea descifrada sin ambigüedades y para ello las imágenes deben estar cargadas de indicios significativos y fácilmente interpretables.

Concluyendo, podemos afirmar que en Curro González el humor se convierte en un instrumento de análisis crítico. Escribió Hegel que cuando una época ha llegado a su fin, todo lo sagrado se convierte en comedia²⁵⁹. Esto toma sentido que analizamos, como afirma el filósofo Juan Antonio Rodríguez Tous, que cada fin de época ha tenido en los humoristas sus mejores intérpretes: Brueghel se ríe de la quiebra del orden medieval, Hogarth se ríe de la modernidad ilustrada y Daumier hace lo mismo con la burguesía política. Todas ellas figuras referenciales para Curro González. En su caso, el humor debe entenderse como humor alegórico. Sus “bromas visuales” inquietan y provocan comicidad. Podríamos acercar su humor al de Kafka en este sentido. Este sentido del humor como una contradicción que opera en el receptor, y la vinculación que esta contradicción permite hacer entre la risa y el dolor, la alegría y el llanto (síntomas claros de la comedia y la tragedia, respectivamente), será vital para entender el tipo de risa que se producirá en Kafka y en nuestro artista: una risa que no permite plena inmunidad, que se contamina groseramente con lo trágico, con lo absurdo, la aversión e, incluso, con la aberración: el lector no preparado antes quedará espantado que sumido en la risa fácil. Pero lo importante de comprender es que ese espanto y esa risa no sólo no son contradictorios, sino que, por el contrario, son complementarios, se retroalimentan.

²⁵⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces, FCE, Buenos Aires, reimpr. 1992.



Deslumbrados, 2004

Técnica mixta sobre tela 200x200

En esta obra: “Sobre el dintel de una puerta de paso entre las salas de un museo, un fresco representa a Judith que decapita a un Duchamp-Holofernes. Los visitantes contemplan las piezas expuestas tapándose los ojos. El espectador entiende de *quién* y de *qué* se ríe el artista, pero la broma no aspira a traspasar este momento negativo, crítico. Dispone, no propone. Es un efecto deliberado, quizás fruto del rechazo del artista a la sublimidad temática y al *pompier* formal. Esta época ha sustituido la catarsis por la parodia, lo sublime por lo ridículo. El humor obviamente, no puede convertirse en sucedáneo del *grand style*: más bien reclama su derecho a rehusar semejante honor. El humor genuino es siempre conceptual, pero toma del concepto aquellas notas que permanecen siempre ambiguas, opacas.”²⁶⁰

²⁶⁰ Rodríguez Tous, Juan Antonio, *El artista voyeur*, catálogo “Estudio de Noche”, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2008, p. 20.

5.4. El autorretrato y la caricatura

“El capítulo de eutrapelia, del divertimento espiritual es sumamente importante en la historia del desenvolvimiento humano; haciendo la historia de la ironía y del humor, tendríamos hecha la sensibilidad humana y consiguientemente la del progreso, la de la civilización. La marcha de un pueblo está en la marcha de sus humoristas”

Azorín

(Clásicos y modernos, Renacimiento, Madrid, 1913, p.51)

El autorretrato es un género que alcanzó su esplendor en el Renacimiento, con algunos precedentes entre la estatuaria gótica. Así, el autorretrato representa la autoafirmación del artista como tema digno de su arte y significa un nuevo estado en la consideración de su profesión, de su nivel intelectual y de su lugar en la escala social. Si bien los autorretratos desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX muestran a sus autores y a la vez protagonistas del tema con total verismo y realidad, los artistas de siglo XX otorgaron mayor importancia al color y a la identidad metafórica del retratado.



Andrew Edmunds, *Personajes y caricaturas*, 1743

Una caricatura (del italiano caricare: cargar, exagerar) es un retrato que exagera o distorsiona la apariencia física de una persona o varias, y en ocasiones un estrato de la sociedad reconocible, para crear un parecido fácilmente identificable y, generalmente, humorístico. También puede tratarse de alegorías. Su técnica usual se basa en recoger los rasgos más marcados de una persona y exagerarlos o simplificarlos para causar comicidad o para representar un defecto moral a través de la deformación de los rasgos con el fin de producir un efecto grotesco. La caricatura puede ser también el medio de ridiculizar situaciones e instituciones políticas, sociales o religiosas, y los actos de grupos o clases sociales. En este caso, suele tener una intención satírica más que humorística, con el fin de alentar el cambio político o social. La forma más común de las caricaturas políticas y sociales es la viñeta. Si bien el término caricatura es extensible a las exageraciones por medio de la descripción verbal, su uso queda generalmente restringido a las representaciones gráficas.



Asuero, 2001

Acrílico Tela 178,5 x 138,5 cm.

La caricatura es un tema más interesante de lo que a primera vista pueda parecer. Baudelaire opinaba al respecto: *“Sin duda alguna, una historia general de la caricatura en sus relaciones con todos los hechos políticos y religiosos, graves o frívolos, relativos al espíritu nacional o a la moda, y que han agitado a la humanidad, resultaría una obra gloriosa e importante”*.²⁶¹ Por su parte Gombrich ponía de manifiesto la trascendencia de la labor del dibujante cómico: “El dibujante por desdeñable que sea su calidad artística, tienen más probabilidades de impresionar

²⁶¹ Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, Crítica de arte, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1968, p.83.

en una campaña de odio que el orador de masas y el periodista.”²⁶² Su interés radica, no ya sólo en la calidad de las obras (quienes siguen los vaivenes estilísticos del momento) sino en la enorme cantidad de información que estas humildes obras pueden proporcionarnos pudiendo asistir y revivir todos los acontecimientos, desde los más triviales a los más importantes y además podemos hacernos una idea perfectamente clara de la forma de pensar de los individuos en cada momento. Por todo ello el humor gráfico nos proporcionaba información en tres aspectos importantísimos: el cultural, el estilístico y el sociopolítico.

El escritor y crítico Charles Baudelaire escribió una serie de artículos en los que distinguía claramente a dos tipos de caricatura: una establecía vínculos con lo grotesco, que es el modo clásico de exagerar los rostros y cuerpos hasta conseguir ser un personaje más de un bestiario clásico o medieval, como es el caso de un fauno o una gárgola; el otro tipo responde a la caricatura moderna cuyo estilo se ha conservado hasta la actualidad. La caricatura es sobre todo un estilo mordaz y crítico propio de la modernidad.

La auténtica caricatura tanto en el pasado como en la actualidad ha estado ligada a cuestiones políticas y sociales, dos artistas relevantes en estos aspectos fueron Honoré Daumier y Toulouse Lautrec. Daumier muestra la caricatura en dos modalidades, a través de sus críticas mordaces a la política con viñetas publicadas en los periódicos y, también a través de la escultura y la pintura. Lautrec, destaca en sus cartones personajes nocturnos de rasgos exagerados, los cuales frecuentaban los salones de fiesta y los bares, éstos aparecen tratados con unos colores ácidos y mortecinos para darles un carácter más frívolo. Cuando la caricatura se muestra en el lienzo, su técnica se transforma, su nuevo soporte hace que aspire hacia otros derroteros como la abstracción, el primitivismo, el expresionismo o el surrealismo.

²⁶² Gombrich, Ernst, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seis Barral, 1968, p. 177.

En definitiva se podría señalar como es a partir del Renacimiento cuando, a resultas de los trabajos de los anteriores artistas, surge la caricatura como tal, de una manera estricta atendiendo a la acepción etimológica de la palabra. Destacó en este género Leonardo da Vinci: "*(...) lo necesario que puede llegar a veces ser el copiar los rasgos completos, aunque éstos sean deformes e incluso exagerarlos, con el fin de poder oponer mejor lo bello a lo feo, a fin de que el contraste resulte, por uno y por otro lado, un aumento del poder emotivo...*".²⁶³ En cuanto a los artistas-caricaturistas históricos relevantes, no se pueden dejar pasar por alto figuras como Hogarth , gran observador de la vida social, quien estigmatizará la injusticia y el envilecimiento con bromas; Rowlandson y Gillray en Inglaterra (ya a caballo del siglo XIX, siendo famosas sus sátiras contra Napoleón) ; Boilly, Debocourt y Grukshank en Francia.

²⁶³ Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*. Cap. Sobre las proporciones, 360, 1651.



Autorretrato con 83 años, 2007

Mixta Tela 100 X 100

Los autorretratos son una de las preocupaciones centrales que subyacen en la obra de Curro González, suponiendo un cuestionamiento obsesivo de su propia identidad. Los rostros aparecen como una manifestación de los límites y la profundidad de la apariencia. Echando la vista atrás, como apunta el profesor Casals Navas “*mientras en la época clásica, la imagen del hombre era el espejo de la armonía, desde el último tercio del siglo XIX el hombre tiende a verse como el símbolo de lo inaferrable. Como un laberinto de espejos o una sucesión de máscaras*”²⁶⁴. Este es

²⁶⁴ Casals Navas, Josep, *Arte y ciencia. El espíritu y la anatomía*, revista El Viejo Topo, nº. 73, marzo de 1994, pp. 76-82.

el concepto que interesa a nuestro artista, el rostro como espejo y como máscara, y con este sentido realizó las terracotas tituladas *Gesto*, así como los dibujos titulados *Autorretrato del artista como artista*. Sin embargo el *Autorretrato-Roleo* y los *Autorretratos como plantas* hay que interpretarlos en otra clave, como ya veremos más adelante. Pero la primera vez que el artista aparece autorretrato se remonta al año 1985 en un lienzo en el que aparece en el lecho junto a su mujer Carmen (ver...). Después de esta obra, no es hasta el año 1990 con la serie *El Banquete*, cuando el artista demuestra, ya de una manera explícita, esa obsesión por el autorretrato y la caricatura, estando ésta ya de por sí a un paso imaginario de las pretensiones del aquel. Como se cuestiona Kevin Power ¿hasta qué punto es su sentido del yo el principal rasgo organizativo de su pintura?)”el yo como vocal, como la arbitrariedad del significante”²⁶⁵.

¿Cuál puede ser la función de un autorretrato? Al artista no le interesa ninguna interpretación de tipo psicológico. Para él la representación del *yo* es como un campo de batalla, un terreno para la investigación, para la transformación y el análisis. Con la interpretación de lo demás,- las cosas, la gente, etc.-, Curro González comienza a formar la primera visión de sí mismo; debemos, pues, entender sus autorretratos como un medio para expresar su relación y sus posibles afinidades con un medio más amplio. Así, éstos ayudan al artista a trazar un juego de doble identidad, permitiéndole realizar un análisis externo e interno de los asuntos cuyo interés trasciende el campo de lo personal, objetivando ese yo. Los autorretratos de Curro González hay que entenderlos como conflictos naturales entre el yo como individuo y la sociedad: “camino por el pasillo como por las venas”.²⁶⁶

²⁶⁵ Entrevista a Kevin Power en abril de 2011 en el Museo Picasso de Málaga.

²⁶⁶ González, Curro, *Doble Dirección*, op. cit., p. 63.

Es importante tener presente que esta profusión de autorretratos y autocaricaturas que aparecen en la obra de Curro González hay que interpretarla en clave humorística. El artista se presenta como mero artilugio o juguete, se convierte en una especie de idea sin identidad específica, de modo que puede adoptar cualquiera según interesa, como un actor que va cambiando de papel según la película. Para Rodríguez Tous “el juego proteico de los autorretratos en la obra de Curro González es también una burla del culto posmoderno a un Yo flexible y poliédrico. Es un modo de ocultarse mientras se avanza; *larvatus prodeo*”.²⁶⁷ No hay que olvidar que la risa ha sido siempre una terapia libre contra el yo.



Castor, 2008

Mixta Escultura 35 x 55 x 25 cm. aprox.

²⁶⁷ Rodríguez Tous, Juan Antonio, *El artista*, op. cit., p.21.

Palimpsestis ocularis (2001): hay un gusano antropomorfo que reptaba por el tronco de un árbol iluminado débilmente. Al acercarse al cuadro (y perder, claro está, la visión de conjunto), el espectador descubre al propio artista caricaturizado. Empuña una lupa y observa al espectador.



Palimpsestis ocularis, 2001

Acrílico/tela 61 x 300 cm.

"En este momento vivimos una situación en la que el mercado se ha convertido en el medio y, en ese sentido, ha secuestrado la estética. Ahora el arte tiene que ver con inversiones globales. No sólo se comercia con él en el mercado de valores, sino que el propio artista se está convirtiendo en sujeto del mercado. Pertenezco a una época anterior, que viene del Quattrocento, en la que el artista era una persona privilegiada que servía a las clases altas. Esto ha cambiado. Los artistas hoy son consejeros delegados y presidentes de corporaciones"

Richard Serra

5.5. La cultura de masas en la sociedad de consumo

Hacia la segunda mitad del siglo XX, con la incipiente aparición de las tecnologías de la comunicación, surge un nuevo fenómeno, hasta entonces desconocido, el advenimiento de multitudes en la vida social de manera evidente y perdurable. La industria cultural, irrumpe en el escenario con novedosas propuestas, en muchos casos, más que cuestionables. Surge así el concepto de cultura de masas, término algo ambiguo que incluye los medios de comunicación audiovisuales (radio, cine y TV), así como los medios e comunicación escritos (diarios y revistas) y la industria editorial (Best sellers, literatura de consumo masivo). Los medios ponen los bienes culturales al alcance de todos, adecuando el contenido a un nivel a todos los receptores, esto es, haciendo que la asimilación sea más simple e incluso superficial. Este proceso de "adaptación" de los contenidos, se traduce en una extensión del campo cultural. Surge entonces la necesidad de contextualizar la cultura de masas, pues es imposible conocerla si se pasa por alto que los medios de comunicación se desarrollan en el momento exacto en que las grandes masas comienzan a ser protagonistas de la vida pública, imponiendo así un lenguaje propio y exigencias particulares. Sin embargo, Eco²⁶⁸ apuntará que el modo de divertirse, de pensar, de

²⁶⁸ Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados a la cultura de masas*, Barcelona: Lumen, 1968.

imaginar de las clases populares es inducido por los medios y responde a los modos de pensar de la clase dominante. Y en este sentido, los medios proponen situaciones que no tienen ninguna conexión con la realidad de los consumidores.

El hombre contemporáneo, sometido e impregnado por la cultura audiovisual y sus sistemas de producción, da sentido al origen *massmediático* predominado por signos de seducción y de fantasía perenne es un hombre (como en el universo de ‘Matrix’) cada vez más alejado de la realidad y con un alto grado de perturbación simbólica y perceptiva. Y es que la función primordial de las industrias culturales o del entretenimiento y de la máquina imparable de los medios de masas es mantener a grandes mayorías alejadas de sí mismas asumiendo actitudes complacientes y ecuánimes ante la realidad (decía Sócrates que un ser que no se piensa a sí mismo, no merece existir). Este fenómeno sustituye el imaginario colectivo, el reconocimiento y la representación de símbolos y arquetipos que han contribuido a edificar las bases de la civilización, de la historia, de la filosofía y del conocimiento por estereotipos provenientes de la ‘cultura de masas’²⁶⁹.

La cultura de masas se dirige a un público muy amplio, y con el objetivo de satisfacer sus expectativas, evita propuestas originales que puedan disgustar a algún sector en particular. No fomenta la reflexión, muy al contrario alimenta emociones superficiales e inmediatas, estimulando una perspectiva pasiva y poco crítica y sugiriendo además al público lo que éste debe desear. Elimina las diferencias entre las elaboraciones de la cultura de élite y la industria del espectáculo y el entretenimiento. La clase dominante suele utilizarla como vehículo del control social, ya que esta cultura propicia el conformismo y utiliza modelos impuestos verticalmente para impedir el ascenso y progreso de las masas.

²⁶⁹ Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1980.

Según la perspectiva de Eco, para la aristocracia, la idea de compartir la cultura de modo tal que pueda llegar y ser apreciada por todos es un contrasentido, por lo tanto, no se trataría de una cultura sino de una "anticultura". Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre (Heráclito: «¿Por qué queréis arrastrarme a todas partes oh ignorantes? Yo no he escrito para vosotros, sino para quien pueda comprenderme. Para mí, uno vale por cien mil, y nada la multitud»), la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la «cultura de masas» no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis²⁷⁰.

La cultura de masas consigue fabricar a gran escala, con técnicas y procedimientos industriales ideas, sueños e ilusiones, estilos personales, y hasta una vida privada en gran parte producto de una técnica, subordinada a una rentabilidad, y a la tensión permanente entre la creatividad y la estandarización; apta para poder ser asimilada por el ciudadano de clase media. Es el desarrollo de un nuevo modelo en el que se refuerzan las diferencias y las desigualdades con estrategias e instrumentos mercadológicos cada vez más elaborados. La ciencia y el conocimiento se ponen al servicio de la producción de unos valores y símbolos estereotipados. Una de las características de la cultura de masas está basada en la estética *kitsch*. Este estilo, toma procedimientos de la vanguardia artística, esto es, de las expresiones artísticas más innovadoras, y los "adapta" a un nivel accesible a las grandes masas,

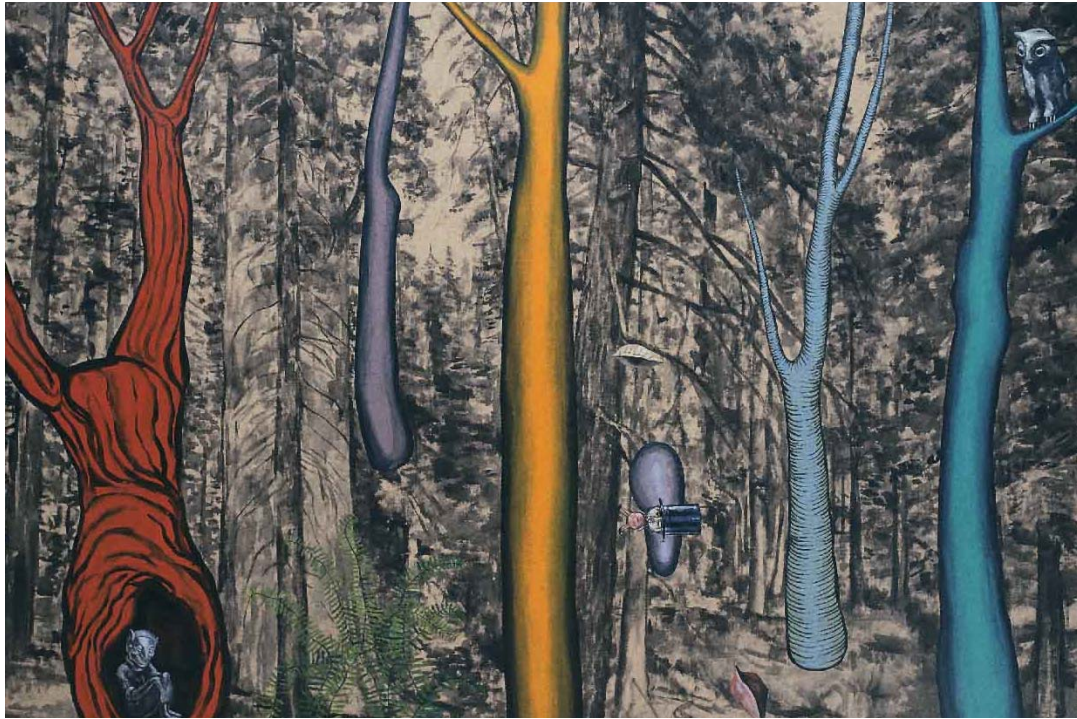
²⁷⁰ Barthes, Roland, *Mitologías*, op. cit.

simplificando y superficializando la manifestación artística para ampliar las audiencias. Estos procedimientos son empleados solo cuando las vanguardias se han difundido lo suficiente hasta ser aceptadas (es decir, cuando dejaron de ser innovadoras), de esta forma, se evita el riesgo de rechazo.

El fervor por el artificio y su conversión en lo natural ha traspasado los límites de la personalidad y la individualidad para convertirse en una especie de hilo conductor que permite entender nuestro mundo contemporáneo. Una gran parte de esta nueva realidad se conforma a imagen y semejanza de la industria de Hollywood: el cine americano, junto con su modelo de felicidad empaquetado en el *happy end*²⁷¹.

En algunas obras de los últimos noventa, Curro González ya asume estos conceptos que le provocan un profundo rechazo y preocupación como temática dentro de su producción artística. Así en la Exposición que realizó en 1999 en Valencia representan el argumento primordial, obras como *Gaslighter's Nightmare I y II*, que como explico extensamente en el capítulo de la evolución cronológica de la obra, propone una reflexión sobre la vacuidad del desfile narcisista que se inició a finales del siglo XX. En otras que se recogieron en esta misma exposición, como *Paisaje con Diógenes I y II*, *Milkwood*, *El bosque cómico* reflexionan también en diferentes consecuencias de esta sociedad de consumo provocada por la cultura de los *mass media*.

²⁷¹ Rivière, Margarita, *op. cit.*, p. 131.



El bosque cómico, 1999

Acrílico/tela 160 x 236 cm.

Unos años antes, en 1996, ya mostró en Zaragoza en la exposición *El mundo cabeza abajo* una obra realizada un año antes *Pequeña Babel*, que mostraba ya una incipiente mirada a estas cuestiones. Esta obra surgió como una reflexión en torno al papel incierto del museo “en un momento en el que su transformación parece conducirlo hacia una versión refinada del parque temático. En la obra, la imagen deformada de una sala de museo queda atenuada, como un plano de fondo en el que se ve una torre espiral inclinada, tomada de una atracción de feria. Esta torre recuerda al *Monumento a la III Internacional* de Tatlin, como una pequeña torre de Babel”.²⁷²

²⁷² Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p.127.

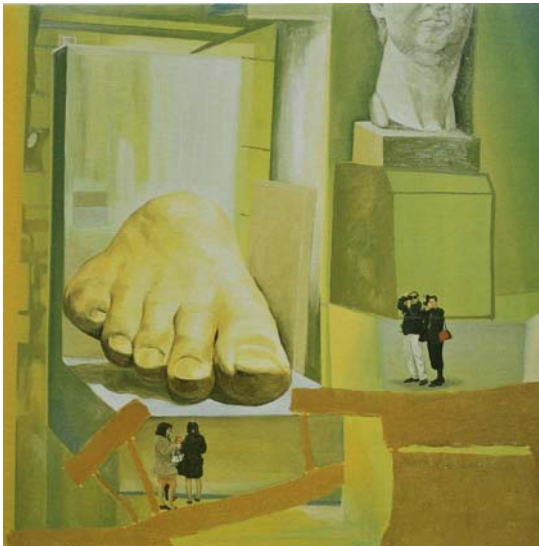


Pequeña Babel (detalle), 1995

Óleo/tela, 80 x 125 cm

El tema del museo como espacio expositivo y su permanencia como tal en la cultura de cambio de milenio dominada por esta cultura mediática que acabo de exponer también centran algunas obras de estos años finales de los noventa. Obras como *El pequeño triunfo de la escultura* (1996), en la que unos turistas japoneses fotografían un inmenso pie. Son una serie de obras centradas en el espacio del museo, con una visión crítica y sarcástica de la situación cultural en general. En *La conversación* aparecen los agentes de seguridad charlando, Curro González representa situaciones absurdas que en algún momento le han llamado la atención, imágenes extrañas de objetos ornamentales que se descomponen, como en *Lujo, Calma y Voluptuosidad*. En *In Advance oh the broken Leg* representa una especie de escultura monstruosa, un conglomerado inverosímil que termina en un pie de seis dedos, obras de arte que se mezclan con objetos de barraca de feria. El propio artista explica el sentimiento que le llevo a la realización de estas obras concretas de 1996:

*“Todas estas obras comparten un sentimiento de desencanto, con algo amargo en el fondo. Éste es un sentimiento con el que he venido negociando en mi interior para no dejar que domine, porque de ser así podría llegar a la parálisis. El mundo del arte es un reflejo de la sociedad. No es un reflejo preciso y nítido, pero podríamos decir que funciona como un espejo al que al azogue se le ha deteriorado. Muchas de las cosas que me interesan del arte no parecen relevantes. Vivimos un momento en el que los cerebros pensantes de la industria del arte sólo atienden a lo espectacular. Para convivir con esto e intentar sobrevivir, sólo queda el humor. Éste es el objetivo de estos cuadros”.*²⁷³



El pequeño triunfo de la escultura, 1996
Oleo Tela/madera 140 X 140



“In advance of the broken leg”, 1996
Mixta Tela 140 X 140

La sociedad de consumo, su consecuente manifestación de la cultura entendida como espectáculo y la artificial y estereotipada alegría de los nuevos rituales de diversión popular (cuya más genuina manifestación serían esos engendros, comúnmente denominados “parques temáticos”, contruidos frecuentemente a imagen y semejanza del modelo original de Disneylandia), evidenciando la relación que todo ello guarda con la influencia o contaminación que ejerce la civilización estadounidense sobre la

²⁷³ Power, Kevin, *desde babel*, op. cit., p. 130.

visión contemporánea del mundo, en tanto que principal impulsora y promotora de los ideales y las formas que offician en esta liturgia del capitalismo triunfante. En muestras como *Party Final* (2002) o *Deja que el Futuro Pase de Largo* (2003), el autor vierte todos estos contenidos teñidos por esa máscara que le caracteriza, el filtro de la ironía y el sentido del humor que disfrazan una profunda pesadumbre y desencanto ante los nuevos mecanismos que mueven esa cultura actual de usar y tirar.

Las fronteras entre entretenimiento, educación, y comercialización colapsan ante la omnipotencia total de Disney y su alcance en las diversas esferas de la vida diaria. La extensión de su imperio revela tanto la sagacidad de sus prácticas comerciales como el ojo certero para brindar sueños y productos a través de formas de cultura popular en donde los niños desean invertir tanto material como emocionalmente.

Valgan para concluir esta exposición sobre los derroteros actuales de la creatividad contemporánea las palabras con las que se manifestó Richard Serra, tras ser investido doctor Honoris Causa por la Universidad de Navarra:

*"Conviven dos modelos: el artista que trabaja para sus propias necesidades internas o aquel que contrata a autores para vender obras por todo el mundo. Ante esta contradicción: ¿a cuál se rinde? La necesidad de reproducir está ganando a la necesidad de crear"*²⁷⁴

²⁷⁴ www.Publico.es 25/04/2009.

5.6. *Vanitas*

La idea de la brevedad de la vida, de la fugacidad del tiempo, la certeza de la muerte, el menosprecio del mundo, la vida como una peregrinación, el desprecio de las riquezas o la melancolía son algunas de los mensajes que transmite y constituye la *vanitas*. Todo ellos a través de un sombrío punto de vista sobre el mundo. Se trata de una exaltación de la mirada como vehículo para el conocimiento y el saber, ya que el discurso de la *vanitas* despliega una serie de metáforas en la que la visualidad desempeña un papel protagonista. La mirada que es, en definitiva, el instrumento del desengaño²⁷⁵.

Vanitas es el término latino, que puede traducirse por vanidad, que designa una categoría particular de bodegón de alto valor simbólico. Es un género muy practicado en la época barroca, particularmente en Holanda. Su título y su concepción se relacionan con un pasaje del Eclesiastés: «*Vanitas vanitatum omnia vanitas*» («Vanidad de vanidades, todo es vanidad»). Se encuentra este *memento mori* (acuérdate de que vas a morir) entre los símbolos de las actividades humanas: saber, ciencia, riqueza, placeres, belleza... Las vanidades denuncian la relatividad del conocimiento y la vanidad del género humano sujeto al paso del tiempo, a la muerte.

La *Vanitas* que presenta Curro González en sus obras es siempre una *Vanitas* laica. Como ya queda reflejado en su biografía, en su adolescencia perdió su fe católica desengañado profundamente. El artista es consciente de que Cielo e Infierno son los mitos que cohesionan el mundo en el que vivimos, aunque no crea en ellos, estos conceptos ya han anidado en su mente, desde su infancia en un colegio religioso, y el artista articula inevitablemente en torno a ellos un sinfín de metáforas que dan forma a sus pensamientos y, en consecuencia, a su producción artística.

²⁷⁵ Vives- Ferrándiz Sánchez, Luis, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011.

Hay que aludir también a otro concepto, relacionado de alguna manera con el anterior y que también está presente en la obra de Curro González. Me refiero al *El Theatrum mundi* o Teatro Mundo, un tópico literario que explica que la sociedad es como un teatro. Mediante esta metáfora, explicaba Platón²⁷⁶ que los humanos son y funcionan como marionetas, pero también la propia religión cristiana afirma que el mundo es un teatro, cuyo único espectador es Dios desde el cielo; y otros autores como Balzac con *La comedia humana*, Baudelaire o incluso Freud. Hay una idea común, e indistinta a la creencia de cada autor, y es la de que el ser humano adopta roles continuamente, como un actor cambia de papel.

Estos conceptos trascendentes tan presentes en la obra de Curro González, hay que interpretarlos en la realidad tan fehaciente como presente, de que el artista nació, se formó y desarrolló toda su carrera en la ciudad de Sevilla, a pesar de su insistente interés por salir bien lejos de sus fronteras. Esta condición de haber vivido siempre en el caso antiguo de la ciudad, rodeado de tradiciones muy arraigadas, de iglesias recargadas con los más ricos y elaborados retablos barrocos ha marcado inevitablemente la obra del artista. Esta ciudad que se adora a sí misma, la ciudad que su amigo y vecino Pedro G. Romero²⁷⁷ cuestiona “la visión celestial de la gloria” con la que siempre se asocia a Sevilla. La perspectiva sobre la propia naturaleza de la urbe, que es piramidal, acaso consecuencia de vislumbrarse desde la atalaya única que es la Giralda, como si en mitad del cielo se hubiera abierto un agujero desde el que nos contemplara Dios. “*Vista desde las alturas, aparece la creencia de ser un enclave elegido, singular, impar, el lugar. Y, por analogía, surge nuestro drama íntimo, que es aspirar a tener un cierto espíritu de grandeza que nunca terminamos de conseguir*”²⁷⁸.

²⁷⁶ Véase: El mito de la Caverna o Leyes.

²⁷⁷ G. Romero, Pedro: *Sevilla Imaginada*, Sevilla, Almuzara, 2011.

²⁷⁸ *Sevilla, imago mundi*, Diario de Sevilla, 8.01.2012.

Como apuntó Mar Villaespesa en 1994²⁷⁹ es también muy relevante para la comprensión del tópico de la muerte, recurrente aunque sutil, en la obra de González, considerar el análisis que de ella hizo en su obra el humanista francés Rabelais²⁸⁰, en dónde la serie del cuerpo humano se entrecruza con la serie de la comida y de la muerte. Y también es característico de Rabelais orientar la muerte hacia la risa: la muerte y la risa, la muerte y la comida, la muerte y la bebida.

En 1993, Curro González realizó la serie *Retablo*, en la que hace una crítica a la “divinización” de los valores de finales de siglo XX, que enumero en el apartado general de la contextualización, esa “cultura de supermercado” que tanto ha desarrollado el artista en su obra, siempre a través del filtro de la ironía. En estas obras, los “santos” son personajes vulgares, corrientes, que observan plácidamente, sonríen, aparecen como anestesiados ante lo que ven, sin cuestionarse nada. En estos retablos, González denuncia la imitación, el mimetismo, el artificio, lo redundante, el efectismo, el cliché de una realidad ficticia, el bloqueo de lo creativo, la indiferencia y la pasividad.

²⁷⁹ Villaespesa, Mar, *El Curso del tiempo*, en catálogo *Doble Dirección*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla, 1994, p 32.

²⁸⁰ Rabelais cuenta los hechos y gestos de dos gigantes, Pantagruel y Gargantúa, desde su nacimiento hasta su madurez. No se trata de crueles ogros, sino de gigantes bondadosos y glotones. El gigantismo de sus personajes permite a Rabelais describir escenas de festines burlescos. La infinita glotonería de los gigantes abre puerta a numerosos episodios cómicos. Así, por ejemplo, el primer grito de Gargantúa al nacer es: «¡A beber, a beber!». El recurso a los gigantes permite también trastocar la percepción normal de la realidad; bajo esta óptica, la obra de Rabelais se inscribe en el estilo grotesco, que pertenece a la cultura popular y carnavalesca. Rabelais es sin duda un crítico de la naturaleza humana, a través de la exageración de sus características”.



Retablo I, 1993

Mixta/lienzo y madera. 300 x 257 cm.

Junto a esos retablos barrocos anclados en la memoria de Curro González desde su infancia, hay que situar la fachada renacentista del Ayuntamiento de Sevilla²⁸¹. Obra de Diego de Riaño fue el primer edificio público renacentista de la ciudad (1526). Se proyectó en lenguaje clásico cargado de alto contenido simbólico, empleando

²⁸¹ El Ayuntamiento de Sevilla constituye una de las muestras más notables de la arquitectura plateresca. Se comenzó a edificar en el siglo XV por Diego de Riaño, el maestro ejecutó el sector meridional del Ayuntamiento, el arquillo de comunicación con el monasterio franciscano y dos plantas recubiertas de relieves platerescos con representaciones de personajes históricos y míticos, heráldicas y emblemas alusivos a los fundadores de la ciudad, como Hércules y Julio César. Esta sede fue reformada en el s. XIX por Demetrio de los Ríos y Balbino Marrón, quienes trazaron una nueva fachada principal, orientada a la plaza Nueva, de corte neoclásico. A su vez, reorganizaron el interior alrededor de dos patios y una gran escalera., que tanto había llamado su atención desde bien temprano.

elementos estructurales ornamentados con una rica y delicada decoración de grutescos y una selecta iconografía, siendo esto lo que más atraía al artista.

Esta iconografía que decora esta fachada del Ayuntamiento, por la que tantas veces pasaría nuestro artista durante toda su vida, tienen también un reflejo en sus obras. Por ejemplo, en el *Autorretrato –Roleo* (1992), una monumental pintura de la que hablo extensamente en la evolución cronológica de su obra, así como en todos los dibujos que hicieron de boceto para esta obra y que también se expusieron este mismo año en las Salas del Arenas de Sevilla (hoy desaparecidas). Las palabras que escribió el artista en el catálogo que se editó con motivo de la misma, son muy clarificadoras de esta influencia:

“`Roleo´ (rinceaux). Parodia del arte decorativo, subvertir sus funciones. Sistema asociativo como en la fachada del Ayuntamiento de Sevilla. Ayuntamiento carnal (unión de la carne y lo vegetal), carne-planta.

Serpientes enroscándose, símbolo de la energía cósmica, roleos de animales humanizados, conglomerado de plantas como árbol de la vida y la muerte

Sobre el asfódelo: W.C. Williams hablando del poder del amor. Una espiral continúa en su recorrido hacia el centro. Tono decorativo envenenado. Roleos humanizados, como una adaptación del autorretrato en proyecto. Desde el centro inalcanzable como en un laberinto. Oposición del suelo y el techo. El círculo del suelo como la bóveda de arriba, imposible simultanear la visión de ambas. El laberinto formado por una frase que comienza en el centro y va perdiendo letras en el camino hacia los bordes. Cuadrado dentro del círculo. Es imprescindible encontrar el centro para leer la frase”²⁸².

²⁸² González, Curro, *Doble Dirección*, op. cit., p.66.



Vanitas, 2003

Acuarela/papel 38 x 28,5 cm.

7. Conclusiones de la investigación

“De nuestra generación, Curro González será el único artista que quede”

Rafael Agredano²⁸³

La figura artística de Curro González representa una personalidad clave en la generación de jóvenes artistas que apostaron por los nuevos postulados de modernidad en la Sevilla de los años ochenta. Destaca como artista con un gran bagaje de pensamiento, hombre de lectura incansable, demuestra en cada una de sus etapas creativas, que jamás hay una concesión a lo fácil, al supuesto éxito. Huyendo de cualquier posible encasillamiento, muestra una evolución coherente y sensata.

Curro González es un hombre culto, abierto, fecundo y ejemplar que se caracteriza por una honda inquietud, una brillante acidez y una gran preocupación por los distintos problemas que le rodean. Su espíritu crítico y renovador se plasma en una ingente producción artística, perfectamente estructurada. Su esfuerzo por la superación personal, el conocimiento literario y la razón humana adquieren en él un ejemplo de cómo un artista del Siglo XXI puede asemejarse a los idealizados artistas del Humanismo, como fundamento ideológico del Renacimiento. Etapa histórica esta a la que Curro mira de manera incesante y casi inconsciente, ya que el Humanismo fue un movimiento regenerador que supuso una evidente ruptura con lo establecido. El humanista comenzó siendo, en efecto, un catedrático de humanidades. Su propósito consistía en formar a los alumnos para una vida de servicio a la comunidad civil, suministrándoles una base amplia y sólida de juicios, principios éticos y capacidad de expresión escrita y hablada. Al igual que aquellos artistas del siglo VXI, que tomaron conciencia de individuo con valor y personalidad propios,

²⁸³ Rafael Agredano (Córdoba, 1955) -artista destacado de aquellos años y fundador de la revista más transgresora de las que se editaron en nuestra ciudad *Figura-*, “*el único que va a quedar de nuestra generación es él*” (Conversación mantenida en Sevilla el 30 abril de 2012. Rafael Agredano expone, mientras se escriben estas líneas, su primera individual en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo).

González intenta transmitir valores desde sus cuadros y sorprende tanto por su actitud crítica frente a los historiadores célebres como por su uso de fuentes cuantiosas y diversas.

El arte para Curro González es el sustituto del sueño en el estado de vigilia. Es el lenguaje que pretende constatar el curso del tiempo, el lenguaje que puede hacer que su mente vague como cuando duerme. Es un revulsivo personal, no pretende complacer al espectador, su arte no responde a la voluntad de hacer algo bello. El artista trata de inquietar, de provocar un diálogo con uno mismo proponiendo él las claves para iniciarlo. Hombre ácido y reaccionario, que ve a través del arte una actividad intelectual y analítica de conocimiento, se vio atraído desde muy joven por el saber y comenzó a estudiar los modelos de sus predecesores a la vez que investigaba nuevas técnicas.

Curro González es un artista que conoce la versatilidad de sus demonios personales, a los que calma y mimica con una gran cantidad de autorretratos caricaturescos, demostrando así que está inmerso en la búsqueda de la comprensión de sí mismo. De esta manera, sus fantasmas particulares tienen, a través de sus pinturas, un lugar dónde habitar liberando al autor de un inevitable desasosiego interno. La suya es la postura del solitario.

La obra de Curro González requiere cierto conocimiento de las claves que las subyacen. Hay señales de una densidad y complejidad palpitante que he tratado de desvelar a través de este trabajo de investigación. Los cuadros de este artista no basta con mirarlos, hay que conectar con ellos. Es necesario ralentizar su lectura. Éstas despliegan diferentes e interesantísimas narrativas. Su forma peculiar de abordar el mundo, demuestra unas posturas claras frente a la realidad. Su progresión ha sido evidente, demostrando cada vez más que es un artista con un enorme bagaje de pensamiento y con carácter compulsivo y obsesivo, como demuestra a través de la reiteración de temas, que explota hasta agotarlos. Es, sin lugar a dudas, una figura clave de su generación.

El artista siente el mundo como un espacio incómodo. Para él, es una ingenuidad pensar que la humanidad evoluciona hacia un estado de pensamiento cada vez más racional. Sus cuadros crean incertidumbre y él es consciente de que para el espectador esto puede resultar algo perturbador. En la mayoría de ellos no hay una jerarquía que ordene el recorrido de la mirada y la mayoría de las personas necesitan esa jerarquía. En sus cuadros hay un juego de tensiones espaciales entre elementos centrales y otros yuxtapuestos, se funden objetos heterogéneos en unidades desconcertantes, relacionando en muchas ocasiones cosas concretas en un espacio sin fin. El artista ve en todo esto uno de los mayores atractivos de la pintura como lenguaje de posibilidades infinitas, de modo que una obra puede encerrar muy diversas ópticas simultáneamente. Mirando sus obras, se van produciendo asociaciones en cadena que dan lugar a una lectura, diferente para cada espectador y que no tiene por qué coincidir con la del que las originó.

En sus comienzos, la década de 1980, hubo una efervescente revalorización y vuelta a la pintura como soporte artístico distinguido. La obra de principios de esta década estuvo fuertemente influenciada por su interés por Vincent Van Gogh y Henri Matisse, entre otros. De la obra de aquel, le interesaba su capacidad de deambular y divagar, de acercarse a las cosas y a través de ellas acercarse al mundo. El artista reconoce la necesidad que sentía entonces de identificar las cosas que le rodean para saber situarse. Posteriores a estas obras son las que realiza a modo de viajes interiores, aunque esta mirada interior de sus cuadros de los ochenta dibuja espacios externos. Lo importante no era la representación de dicho espacio sino la representación de una morfología de los sentimientos. Es una manera de pintar como si se escribiera un diario íntimo.

Su obra ha seguido el curso de un berenjenal que ha ido descomponiéndose, desfigurándose, y que a través de una mirada crítica que va, desde el exterior y mira al interior, analiza la generalidad del comportamiento humano y sus limitaciones, los procesos mentales del individuo o el curso de lo cotidiano que puede acabar en una catarsis de la trivialidad. La mirada de Curro es agitada y trata de revelar qué hay de

trascendente detrás de lo banal, la ficción puede parecer lo real. Para llevar a cabo está ácida crítica de la realidad que le rodea, el artista necesita mantener una distancia que la consigue mediante el sentido del humor y el filtro de la ironía.

A comienzos de la década de los 90, Curro González comienza a aparecer como protagonista de sus obras autorretratándose en ellas de manera frecuente y caricaturesca. Él se representa como un actor que desempeña un papel en la obra. Comienza a parodiar los temas que antes concebían como trascendentes. En este momento de su evolución también adoptará modos cercanos a las artes decorativas para expresar igualmente mensajes de contenido crítico. Lleva a cabo también una particular visión laica de la *Vanitas* barroca, poniendo de manifiesto el *memento mori* (“recuerda que vas a morir”) entre los símbolos de las actividades humanas: saber, ciencia, riqueza, placeres, belleza... Las vanidades denuncian la relatividad del conocimiento y la vanidad del género humano sujeto al paso del tiempo, a la muerte.

La segunda mitad de los años 90 incorpora a su producción artística su interés casi obsesivo por la memoria y sus mecanismos. A través de Giordano Bruno y su relación con la filosofía hermética, nos muestra obras que ponen de manifiesto la fragilidad de nuestros recuerdos y los límites que eso lleva implícito, una realidad fragmentada y carente de referentes fiables. Asimismo le preocupan las cuestiones relacionadas con la percepción humana, el ojo como conexión entre el mundo interior y el exterior. El artista invirtió mucho tiempo en estudiar a autores como Arnheim y Gombrich para, a través de sus investigaciones, tratar de averiguar cómo vemos las cosas y cómo percibimos la pintura. La obra de este momento refleja esta preocupación. El problema, para Curro González, es que es consciente de que la rapidez de la percepción desborda la memoria.

Con el cambio de década, Curro González propone reflexiones profundas sobre la sociedad de consumo y su consecuente manifestación de la cultura entendida como espectáculo. Concepto este heredado de la civilización estadounidense como principal impulsora y promotora de los ideales y las formas que ofician en la liturgia del capitalismo triunfante. En sus últimos trabajos, el artista derrama su visión crítica

sobre la educación de lo efímero, la cultura de usar y tirar que nos genera la necesidad de consumir casi compulsivamente.

En una parte importante de la obra de Curro González se mezclan objetos heterogéneos, a veces parece que de manera gratuita y sin aparente conexión entre ellos. Una fusión de objetos que supone un esfuerzo por narrar el mundo tal y como él lo percibe. Es para el artista casi una obsesión que hay que relacionar, sin duda, con un elemento clave en nuestra cultura: el retablo barroco, en el que diferentes objetos confluyen en un todo. Sevilla está llena de ellos y el artista los vio desde su beatificada infancia, quedándose dentro de él de una manera casi ofuscada. Curro se plantea, desde el principio de su andadura como creador, dos cuestiones que investiga a lo largo de su trayectoria: la composición de la obra como algo que hay que resolver con los valores de superficie, es decir, como resolver el espacio del cuadro teniendo en cuenta las múltiples direcciones que pueden darse en la superficie; y el *horror vacui* -literalmente ‘miedo al vacío’-, reinterpretado por él como un deseo de plenitud o de infinito (sin ninguna connotación de carácter religioso) , y llamándole la atención esa sensación de satisfacción que se produce al ver trabajado cada pedacito de la obra. A ambas cuestiones, la preocupación por articular la superficie y el deseo de plenitud, también podría sumarse la influencia del artista norteamericano Jackson Pollock (1912-1956) y la superficie plena de la pintura *all over*.

Habría que rastrear también en la obra de Curro González la influencia de pintor estadounidense David Salle (1952-). La característica principal del estilo de Salle es la yuxtaposición de imágenes, una superposición desorganizada e incoherente de imágenes provenientes tanto de la Historia del Arte como del diseño, la publicidad, los medios de comunicación, el cómic, la cultura popular, etc. Sus imágenes tienen un cierto aire ingenuo, torpe, están expresamente mal pintadas, con fallos de composición y estructura; pero es parte del proyecto de Salle, dar una visión de conjunto a través de la superposición de imágenes, reflejo de un estilo artístico irónico y autocrítico. También podemos encontrar algo del pintor alemán Sigmar

Polke (1941-2010), cuyas obras reflejan con ironía la manipulación de los medios de comunicación, utilizando elementos de la pintura moderna pero también otros de la cultura de masas, como lo *kitsch* o de la publicidad.

A través de unas etapas muy marcadas y de una ingente producción artística constituida en su mayoría por dibujo y pintura, siendo la escultura y la animación menos frecuente, Curro González nos desvela su mundo interior, sus anhelos, sus miedos, su juicio crítico y mordaz sobre la realidad que le ha tocado vivir, demostrando una capacidad extraordinaria para ironizar con sus propias manías. Artista con una destacadísima competencia para hacer de cronista, deja con su producción artística una valiosísima herencia sobre la evolución de la humanidad en el tránsito de milenio, como ya hicieron sus admirados predecesores Brueghel o Hogarth, hombres todos dotados de brillante inteligencia y que supieron aunar su virtuosismo artístico con el ingenio, el humor ácido y una capacidad analítica envidiable. Son artistas que entienden que el arte posee una función moral: la denuncia a través de la sátira. Curro González es, ante todo, un pintor serio cuyo universo hay que relacionarlo con el pensamiento ilustrado, esto es, una concepción racionalista y empírica del mundo, de la cual deriva su voluntad de descripción y crítica analítica.

Para concluir, quiero dejar testimonio de la acertada definición que, buscando sus similitudes con Curro González, hizo del artista austriaco Richard Gerstl (1883-1908) a mediados de los años noventa el recientemente fallecido Francisco del Río, figura clave en la historia de nuestro artista, pues fue él el que le apoyó y guió por los senderos del arte en sus inicios:

“Un modelo de autor que se declara hoy como inviable: un artista capaz, imaginativo y de talento, con la vis de un sujeto que el asalto de la razón y el cambio de las condiciones históricas y mentales han debilitado. Y sin embargo, es difícil que podamos sustraernos a la seducción que ejerce todavía ese modelo. La figura del artista-héroe se proyecta desde una necesidad colectiva de experiencias

*desalienantes, auténticas, mientras que individualmente alude a necesidades íntimas, a nuestros deseos infantiles de libertad y éxito”.*²⁸⁴

²⁸⁴ Del Río, Francisco, *Dos Autorretratos*, catálogo *Doble Dirección*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla, 1994, p. 9.

7. Bibliografia.

- AA.VV. *Arte en España 1918-1994*. Alianza Editorial, 1995.
- AA.VV., *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Madrid, Catálogo Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2009.
- AA.VV., *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones (1980-95)*, Madrid, Akal, 2000.
- AA.VV., *Pepe Cobo y sus máquinas*, Zaragoza, Catálogo Diputación Provincial de Zaragoza, 2007.
- ABC Cultural nº400, 25-09-99.
- ABC Cultural nº408, 20-11-99.
- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1970.
- África Vidal, M.Carmen, *¿Qué es el posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989.
- Altarriba, Antonio, *Henri Michaux: La pintura como noche de la escritura*, en *Correspondance nº4*, Bruselas 1995.
- Argan, Giulio Carlo, *El Arte Moderno*, Madrid, Akal, 1991.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza, 1979. Edición original de 1954.
- Arnheim, Rudolf, *El poder del centro. Estudios sobre la composición en artes visuales*, Madrid, Akal, 1988.
- Arroyo, María Dolores, *Curro González: “el descenso”*, Diario de Miengo Cantabria, Septiembre 1994.
- Barrios Casares, Manuel, *Curro González. El Enjambre*, Madrid, Catálogo MNCARS, 2005.

- Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1980.
- Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, Crítica de arte, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1968.
- Baudrillard, J., *La economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974 y *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- Bonet Correa, A., *Sevilla: Panorama artístico del S.XX*, Madrid, Los Andaluces, 1980.
- Bonet, Juan Manuel, *23 artistas Madrid años 70*, Comunidad de Madrid, 1991.
- Bonet, Juan Manuel, *Los Esquizos de Madrid*, Figuración madrileña de los 70. Editorial. Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2009.
- Bonet, Juan Manuel, *Retrato de grupo en un paisaje español* en Otras figuraciones, Madrid, Obra Cultural de la Caja de Pensiones, 10 de diciembre de 1981-30 de enero de 1982.
- Bonet, Juan Manuel, *Volver a aquella Sevilla*, en Navarro, Mariano (coord.) Andalucía y la Modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2002.
- Borrás, P., *El negocio del arte*, Descubrir el Arte nº 23, Enero 2001.
- Bozal, Valeriano, *Arte en el Siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- Brea, José Luis, *Antes y después el entusiasmo*, Amsterdam, Contemporary Art Foundation, 1989.
- Brea, José Luis, *Estudios visuales: Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

- Buchloh, Benjamin H.D., *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del Siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.
- Carmona, Carmen, *Andalucía Galerías y Artistas*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2008.
- Carmona, Eugenio, *Sísifo andaluz o breve historia en torno a las relaciones en tre Andalucía y el arte moderno*, en Navarro, Mariano (coord.) *Andalucía y la Modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2002.
- Casals Navas, Josep, *Arte y ciencia. El espíritu y la anatomía*, revista El Viejo Topo, nº. 73, marzo de 1994.
- Castro, F., *Primer balance del arte español del siglo XX*, Descubrir el Arte nº 10, Diciembre 1999.
- Cereceda, Miguel: *¿Qué significa pintar?. Catálogo de Manolo Quejido. Pintura en acción*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2006
- Cirlot, Jean Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2002.
- Clark, Kenneth, *El arte del paisaje*, Barcelona, 1971.
- Clemente, José Luis, *Abriendo los ojos al margen de Curro González*, en *Catálogo Curro González. Parada Melancólica*, Galería Tomas March, Valencia, Fundación Chirivella Soriano, Nov-Dic 2002.
- Cobo, Chema, *Curro González. Deja que el futuro pase de largo*, Galería Alfredo Viñas, Málaga, 2003.
- *Como crónica de la vida*, Guía del Ocio, 8.10.1990.
- Corbin, Henry, *El imán oculto*, Madrid, Losada, 2005.

- Corredor-Matheos, José, *Modernidad y Posmodernidad, ¿una crisis permanente,?* Madrid, Academia, boletín de la Real Academia de San Fernando, número 80, primer trimestre de 1995.
- Curro González, *la naturaleza y la ficción*, El punto de las Artes, 8-14.04.1988.
- Curro González: *entre la imagen y el concepto*, El Punto de las Artes, 24.02 - 02.03.1989.
- Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*. Cap. Sobre las proporciones, 360, 1651.
- Danvila, José Ramón, *La transformación de las imágenes: Curro González*, El Punto de las Artes, 20-26.03.1987.
- De Diego, Estrella, *Arte Contemporáneo II*, Edit. Historia 16, 1996.
- De la Dehesa, Guillermo, *La primera gran crisis financiera del siglo XXI*, Alianza Editorial, 2009.
- De la Torre Amerighi, Iván, *Arte desde Andalucía para el Siglo XXI*, Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2008.
- De la Torre Amerighi, Iván, *The sock strategy/La estrategia del calcetín*, Sevilla, Fundación Biacs, 2006.
- De Vicente, A., *El arte en la posmodernidad. Todo vale*, Barcelona, Ediciones del Drac, 1989.
- Del Río, Francisco, Catálogo Concurso “*Joven creación plástica*”, Obra Cultural de la Caja de Ahorros provincial San Fernando de Sevilla, Noviembre 1982.

- Del Río, Francisco, *Dos Autorretratos*, catálogo *Doble Dirección*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla, 1994.
- Díaz de Urmeneta, Juan Bosco, *Un eterno volver a empezar (consideraciones sobre la relación en Andalucía entre arte y política)*, en Navarro, Mariano (coord.) *Andalucía y la Modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2002.
- *Dibujo de crónica, diseño de crítica*, El Punto de las Artes, 05-11.10 1990.
- Duch, Lluís, y Chillón, Albert, *La agonía de la posmodernidad*, El País, 25-02-2012.
- Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis doctoral*, Barcelona, Gedisa, 1977.
- Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados a la cultura de masas*, Barcelona: Lumen, 1968.
- En *La Grande Revue* de 25 de diciembre de 1908, Notas de un pintor.
- Fielding, Henry, *Joseph Andrews*, Londres, 1742.
- G. Romero, Pedro: *Sevilla Imaginada*, Sevilla, Almuzara, 2011.
- Gardner, Howard, *Educación Artística y Desarrollo Humano*, Madrid, Paidós Ibérica, 1994.
- Gombrich, Ernst, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seis Barral, 1968.
- Gómez de Liaño, *A la vuelta del siglo de las vanguardias*, *Arte y Parte*, nº29 Noviembre 2000.
- González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

- González García, Antonio. *La visión fotográfica en la Pintura Impresionismo y Fotografía*, Sevilla, octubre 2000.
- González, Curro, *¿Llamando a las puertas del cielo?*, Arte y Parte, nº 61, 2006.
- González, Curro, *Al margen de Giordano Bruno*, La línea de la Concepción, Fundación Municipal de Cultura, 1997.
- González, Curro, *Doble Dirección 1988-1994*, en catálogo *Doble Dirección*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla, 1994.
- González, Curro, *El artista tras su imagen*, Arte y Parte, nº 91, 2011, pp. 54-65.
- González, Curro, *El sueño de Matisse*, en *Vanitas*, Octubre 2003.
- González, Curro, *Tiziano: el pintor viejo*, Arte y Parte, nº 45, 2003, pp. 22-27.
- González, Curro, *Vanitas*, octubre 2003.
- Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000.
- Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Hallet, Mark, *La variedad de Hogarth*, en *Hogarth*, catálogo exposición CaixaForum, Barcelona, Obra Social Fundación “La Caixa”, Catedrático de la Universidad de York, 2007.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces, FCE, Buenos Aires, reimpr. 1992.
- Honnef, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1993.

- http://economia.elpais.com/economia/2008/08/18/actualidad/1219044774_850215.html.
- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero3/juristo.htm>
- Jencks, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 2008. Edición original de 1964.
- Kuspit, Donald B. *Acts of Agression: German Painting Today*, Art in America, 1982.
- Lacomba, Juan, *Figuraciones. Horizonte 2000*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2000.
- Lamb, Charles, *Essay on the Genius and Character of Hogarth*, The Reflector III, 1811, reimpresso en John Nichols y George Steevens, *The Genuine Works of William Hogarth*, Londres, 1817.
- Lara-Barranco, Paco, *21 años después de la revista Figura*, Sevilla, Fundación Cajasol, 2008.
- Lieser, Wolf, *Arte digital. Nuevos caminos en el arte*, , Alemania, h.f.ullmann, 2010.
- Marchán, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto 1960-74*. Madrid, Akal, 1972.
- Marchán, Simón, *Los últimos veinte años*, Arte en España 1918-1994, Colección Arte Contemporáneo, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Martín Martín, Fernando, *Pintura contemporánea sevillana en Sevilla y su provincia*, Tomo V, Sevilla, Geve, 1993.

- Martín Martín, Fernando, *Reflexiones en torno al museo en la actualidad*, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1994.
- Martín Martínez, José, *La donación Martínez Guerricabeitia: catálogo razonado*, Universitat de Valencia, 2002.
- Martín Prada, Juan, *La apropiación posmoderna*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2001.
- Martínez, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
- Ogèe, Frédéric, y Mesley, Olivier, *William Hogarth y la modernidad*, en *Hogarth*, catálogo exposición CaixaForum, Barcelona, Obra Social Fundación “La Caixa”, Catedrático de la Universidad de York, 2007.
- Olivares, Rosa, *David Salle*, Catálogo Galería Soledad Lorenzo, 1996.
- P.-Lomana, Miguel Angel, *A propósito de la naturaleza mental del arte*, catálogo *Curro González 1989*, Madrid, Galería Fúcares, 1989.
- Paneque, Guillermo, *Entrevista a Curro González*, Revista *Figura*, Otoño 1984.
- Pérez Villén, Ángel Luis, Revista *Lápiz*, nº161, marzo 2000.
- Pinto de Almeida, Bernardo, *La Posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980*, *Arte y Parte* nº70, agosto-septiembre 2007.
- Poli Francesco: *Producción Artística y Mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Power Kevin, *Adonde nadie sabe nada de nadie*, Sevilla, Catálogo Primer Certamen de Pintura Fundación Luis Cernuda, Museo de Arte Contemporáneo, del 17 de Septiembre al 6 de Octubre de 1985.

- Power, Kevin, *Curro González: Otra noche en vela*, en Catálogo *The Gaslighter's Nightmare*, Galería Tomás March, Noviembre 1999.
- Power, Kevin, *Curro González: ver es seleccionar-seleccionar lo que se siente*, Almagro (Ciudad Real), Catálogo Exposición Curro González. 1985. Dibujos Galería *Fúcares*, 1986.
- Power, Kevin, *desde babel. Curro González. Conversaciones con Kevin Power*, Sevilla, Caja San Fernando, 2006.
- Power, Kevin: *Los ochenta: Guía para no perderse en los 80*, Sevilla, Colección de la Fundación “La Caixa”, estación Plaza de Armas, 1992.
- *Procesos*, catálogo, Sevilla, Fundación Aparejadores, 2007.
- Revilla, Federico, *Diccionario de Iconología y simbología.*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Riding, Christine, *Una introducción a Hogarth: pasado y presente. El uso de la caricatura.*
- Rivera, Vladimir, *Postman, Leo. Percepción y aprendizaje*, Argentina. Nueva Visión, 1974.
- Rivièrè, Margarita, *Lo Cursi y el Poder de la Moda*, Espasa, Madrid, 1992.
- Rodríguez Tous, Juan Antonio, *El artista voyeur*, catálogo *Estudio de Noche*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2008.
- Rose, Barbara, *American paintig: the eighties*, 1979
- Rossi, P., *Francis Bacon*, Alianza, 1991.
- Rubert de Ventos, Xavier, *Crítica de la modernidad*, Barcelona, Anagrama, 1980.

- *Sevilla, imago mundi*, Diario de Sevilla, 8.01.2012.
- *Un fruto extrañado. Conversación entre Curro González y Delbert Woodman*. Catálogo *Strange Fruit*, Galería Joan Prats, Barcelona, 2001.
- Villaespesa, Mar, *El Curso del tiempo*, en catálogo *Doble Dirección*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla, 1994.
- Villalba Jimenez, Sergio, *Arte, ética y educación*, Diferencia Ediciones Universitarias y de Ciclos Superiores, Sevilla, 2004.
- Virilio, Paul, *La troisième fenêtre*, Cahiers du cinema, 322, 1981.
- Vives Almansa, Rosa, *Andalucía y sus símbolos*, Tesis doctoral inédita.
- Vives- Ferrándiz Sánchez, Luis, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011.
- Wellmer, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, La balsa de la Medusa 1993.
- www.Publico.es 25/04/2009.
- Yñiguez, Pepe, Entrevista a Curro González a propósito de su escultura-instalación *Como un monumento al artista*, en *del 11 al 24. Sobre la posición del espectador en la cultura visual contemporánea*, CAAC, N°0, Nov.2010-Feb.2011.
- Zafra Alcaraz, Remedios, *Un cuarto propio conectado. (Ciber)Espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid, Fórcola, 2010.
- Zamora Meca, Clara, *La tradición abstraída: Ignacio Tovar y su obra*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte, 2002.

Anexo: Catálogo razonado de la obra

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1	SIN TÍTULO	1983	146 x 114	ÓLEO	TELA	
2	SIN TÍTULO	1983	170 x 120	ÓLEO	TELA	
3	SIN TÍTULO	1983	250 x 195	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA
4	SIN TÍTULO	1983	250 x 195	ÓLEO	TELA	BECA CAJA DE AHORROS SAN FERNANDO
5	SIN TÍTULO	1983	250 x 195	ÓLEO	TELA	BECA CAJA DE AHORROS SAN FERNANDO
6	SIN TÍTULO	1983	195 x 195	ÓLEO	TELA	
7	SIN TÍTULO	1983	110 x 80	MIXTA	PAPEL	
8	SIN TÍTULO	1983	110 x 80	MIXTA	PAPEL	
9	SIN TÍTULO	1983	170 x 120	ÓLEO	TELA	
10	SIN TÍTULO	1983	140 x 90	ÓLEO	TELA	
11	SIN TÍTULO	1983	140 x 90	ÓLEO	TELA	
12	SIN TÍTULO	1983	162 x 130	ÓLEO	TELA	
13	SIN TÍTULO	1983	162 x 130	ÓLEO	TELA	
14	SIN TÍTULO	1983	162 x 130	ÓLEO	TELA	
15	SIN TÍTULO	1983	110 x 80	MIXTA	PAPEL	
16	SIN TÍTULO	1983	110 x 80	MIXTA	PAPEL	
17	SIN TÍTULO	1983	110 x 80	MIXTA	PAPEL	
18	SIN TÍTULO	1983	110 x 80	MIXTA	PAPEL	
19	SIN TÍTULO	1983	140 x 190	ÓLEO	TELA	
20	SIN TÍTULO	1983	100 x 81	ÓLEO	TELA	
21	SIN TÍTULO	1983	135 x 135	ÓLEO	TELA	
22	SIN TÍTULO	1983	135 x 135	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN PINTORES DE ANDALUCIA (BILBAO)/DESTRUIDA
23	SIN TÍTULO	1983	140 x 90	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN ALMAGRO
24	SIN TÍTULO	1983	146 x 114	ÓLEO	TELA	
25	SIN TÍTULO	1983	146 x 114	ÓLEO	TELA	
26	SIN TÍTULO	1983	195 x 195	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN RECOGIDA DEL AZAFRAN
27	SIN TÍTULO	1983	195 x 195	ÓLEO	TELA	ARCO 84/DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN MOTO
28	SIN TÍTULO	1983	195 x 195	ÓLEO	TELA	ARCO 84/ DESCRIPCIÓN INTERIOR
29	SIN TÍTULO	1983	195 x 195	ÓLEO	TELA	ARCO 84/ DESCRIPCIÓN FIGURA SOBRE MANTA DE COLORES
30	SIN TÍTULO	1983	195 x 170	ÓLEO	TELA	ARCO 84
31	SIN TÍTULO	1983	170 x 140	ÓLEO	TELA	
32	SIN TÍTULO	1983	170 x 140	ÓLEO	TELA	
33	SIN TÍTULO	1983	140 x 140	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN PATOS EN EL BARBICAN
34	SIN TÍTULO	1983	140 x 140	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN FUENTE VEJER
35	SIN TÍTULO	1983	140 x 140	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN PALOMAS
36	SIN TÍTULO	1983	146 x 114	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN FIG. MUJER ROJA
37	SIN TÍTULO	1983	146 x 114	ÓLEO	TELA	
38	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
39	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
40	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
41	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
42	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
43	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
44	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
45	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
46	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
47	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
48	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
49	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
50	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
51	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
52	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
53	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
54	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
55	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
56	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
57	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
58	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
59	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
60	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
61	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
62	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
63	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
64	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
65	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
66	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
67	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
68	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
69	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
70	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
71	SIN TÍTULO	1983	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
72	SIN TÍTULO	1984	195 x 140	ÓLEO	TELA	
73	SIN TÍTULO	1984	195 x 140	ÓLEO	TELA	
74	SIN TÍTULO	1984	195 x 140	ÓLEO	TELA	
75	SIN TÍTULO/ INCLINADO	1984	195 x 140	ÓLEO	TELA	
76	SIN TÍTULO	1984	195 x 170	ÓLEO	TELA	
77	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	
78	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO
79	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO
80	SIN TÍTULO	1984	101 x 72,5	MIXTA	TELA/ MADERA	DESCRIPCIÓN PUENTE DE TRIANA
81	SIN TÍTULO	1984	101 x 72,5	MIXTA	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN 4 GATS
82	SIN TÍTULO	1984	101 x 72,5	MIXTA	TELA/ MADERA	
83	SIN TÍTULO	1984	101 x 72,5	MIXTA	TELA/ MADERA	
84	SIN TÍTULO	1984	101 x 72,5	MIXTA	TELA/ MADERA	
85	SIN TÍTULO	1984	101 x 72,5	MIXTA	TELA/ MADERA	
86	SIN TÍTULO	1984	140 x 140	MIXTA	TELA	DESTRUIDA
87	SIN TÍTULO	1984	140 x 140	MIXTA	TELA	
88	SIN TÍTULO	1984	140 x 140	MIXTA	TELA	
89	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
90	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
91	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
92	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
93	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO
94	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO
95	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
96	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
97	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
98	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
99	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
100	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
101	SIN TÍTULO	1984	195 x 250	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN PATOS
102	SIN TÍTULO	1984	195 x 250	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN BIENAL DE OVIEDO 84
103	SIN TÍTULO	1984	140 x 140	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA 85
104	SIN TÍTULO	1984	140 x 140	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COTA 0/ DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN RETRATO DE MI PADRE
105	SIN TÍTULO	1984	170 x 140	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COTA 0/ DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN PISCINA ROJA
106	SIN TÍTULO	1984	140 x 140	MIXTA	TELA	DESCRIPCIÓN RETRATO DE MIGUEL
107	SIN TÍTULO	1984	140 x 140	MIXTA	TELA	ARCO 85
108	SIN TÍTULO	1984	140 x 140	MIXTA	TELA	DESCRIPCIÓN PAISAJE CHUMBERAS
109	SIN TÍTULO	1984	140 x 140	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COTA 0
110	SIN TÍTULO	1984	140 x 170	MIXTA	TELA	DESTRUIDA
111	SIN TÍTULO	1984	140 x 170	MIXTA	TELA	
112	SIN TÍTULO	1984	140 x 170	MIXTA	TELA	DESTRUIDA
113	SIN TÍTULO	1984	140 x 170	MIXTA	TELA	DESTRUIDA
114	SIN TÍTULO	1984	140 x 170	MIXTA	TELA	DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN HUMO CON S. JUAN DE AZNALFARACHE
115	SIN TÍTULO	1984	170 x 195	MIXTA	TELA	DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN PIGMEOS
116	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	ARCO 85
117	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
118	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
119	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
120	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
121	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
122	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
123	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
124	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
125	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
126	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
127	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
128	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
129	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
130	SIN TÍTULO	1984	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
131	SIN TÍTULO	1983	250 x 195	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA
132	SIN TÍTULO	1983	250 x 195	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA
133	SIN TÍTULO	1984	250 x 185	MIXTA	TELA	PREMIO DE MIGUELTURRA

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
134	SIN TÍTULO	1984	250 x 185	MIXTA	TELA	ARCO 85
135	SIN TÍTULO	1984	195 x 195	MIXTA	TELA	
136	SIN TÍTULO	1984	195 x 195	MIXTA	TELA	
137	SIN TÍTULO	1985	100 x 81	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN VAL I 30/ DESCRIPCIÓN DEPOSITOS VERDES
138	SIN TÍTULO	1985	100 x 81	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN ALMAGRO/ DESCRIPCIÓN ÁRBOL ROJO
139	SIN TÍTULO	1985	100 x 81	MIXTA	TELA	
140	SIN TÍTULO	1985	100 x 81	MIXTA	TELA	
141	SIN TÍTULO	1985	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
142	SIN TÍTULO	1985	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
143	SIN TÍTULO	1985	100 x 81	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN CIUDAD INVADIDA/ DESCRIPCIÓN COCHE
144	SIN TÍTULO	1985	100 x 81	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN CIUDAD INVADIDA/ DESCRIPCIÓN PAISAJE AZUL DE MANGANESO
145	SIN TÍTULO	1985	130 x 130	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN CIUDAD INVADIDA/ DESCRIPCIÓN VACAS PASTANDO CERCA DE LA CARRETERA
146	SIN TÍTULO	1985	195 x 195	MIXTA	TELA	DESCRIPCIÓN PAISAJE DE LOS JARDINES DE MURILLO
147	SIN TÍTULO	1985	100 x 81	ÓLEO	TELA	
148	SIN TÍTULO	1985	250 x 195	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA SEVILLA 85- PINTORES DE ANDALUCIA MADRID
149	SIN TÍTULO	1985	292 x 195	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA SEVILLA 85/ DESCRIPCIÓN ESCALERA
150	SIN TÍTULO	1985	195 x 80	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA SEVILLA 85
151	SIN TÍTULO	1985	130 x 130	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA SEVILLA 85
152	SIN TÍTULO	1985	195 x 195	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA 85/ DESTRUIDA
153	SIN TÍTULO	1985	195 x 195	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA 85/ DESTRUIDA
154	SIN TÍTULO	1985	195 x 195	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA SEVILLA 85
155	SIN TÍTULO	1985	12 x (13 x 24)	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA 85/ GRUPO DE DIBUJOS
156	SIN TÍTULO	1985	12 x (13 x 24)	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA 85/ GRUPO DE DIBUJOS
157	SIN TÍTULO	1985	12 x (13 x 24)	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA 85/ GRUPO DE DIBUJOS

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
158	SIN TÍTULO	1985	12 x (13 x 24)	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA 85/ GRUPO DE DIBUJOS
159	ATRAVESANDO LA NOCHE	1985	12 x (13 x 24)	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA 85/ GRUPO DE DIBUJOS
160	SIN TÍTULO	1985	12 x (13 x 24)	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA 85/ GRUPO DE DIBUJOS
161	SIN TÍTULO	1985	3 x(18 x 27)	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA 85/ GRUPO DE DIBUJOS
162	SIN TÍTULO	1985	18 x 27	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA SEVILLA 85
163	SIN TÍTULO	1985	18 x 27	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA SEVILLA 85
164	SIN TÍTULO	1985	18 x 27	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN LA MAQUINA ESPAÑOLA SEVILLA 85
165	CAMINO EQUIVOCADO	1985	130 x 260 DÍPTICO.	ÓLEO	TELA	MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO SEVILLA COLECCION PERMANENTE
166	SIN TÍTULO	1985	195 x 195	ÓLEO	TELA	I CERTAMEN DE PINTURA FUNDACIÓN LUIS CERNUDA
167	SIN TÍTULO	1985	195 x 195	ÓLEO	TELA	I CERTAMEN DE PINTURA FUNDACIÓN LUIS CERNUDA
168	SIN TÍTULO	1985	195 x 195	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN FIGURAS EN ÁRBOLES
169	SIN TÍTULO	1985	195 x 195	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN REMO EN EL AGUA
170	SIN TIULO	1985	130 x 130	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN HELICOPTERO
171	SIN TIULO	1985	130 x 130	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN CALAMARES
172	SIN TIULO	1985	130 x 130	ÓLEO	TELA	
173	SIN TIULO	1985	130 x 130	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN CIELO AZUL CON NUBE Y HUMO DE AVIÓN
174	SIN TIULO	1985	195 x 195	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA
175	SIN TÍTULO	1985	12 x(13 x 24)	MIXTA	PAPEL	JUANA DE AIZPURU MADRID/ DESNUDOS/ DESCRIPCIÓN DIBUJOS EN CARBONCILLO
176	SIN TÍTULO	1985	56 DIBUJOS 12 x 15	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN DIVERSOS FORMATOS ENTRE LAS MEDIDAS INDICADAS
177	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
178	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
179	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
180	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
181	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
182	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
183	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
184	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
185	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
186	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
187	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
188	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
189	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
190	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
191	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
192	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
193	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
194	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
195	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
196	SIN TÍTULO	1985	45 x 32,5	TINTA	PAPEL	LIBRO DE DIBUJOS
197	SIN TÍTULO	1985	195 x 195	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA
198	SIN TÍTULO	1985	146 x 114	ÓLEO	TELA	
199	SIN TÍTULO	1986	470 x 225 TRÍPTICO.	ÓLEO	TELA	ARCO 86
200	SIN TÍTULO	1986	5 x (114 x 50) POLÍPTICO.	ÓLEO	TELA	ARCO 86/ DESCRIPCIÓN POLÍPTICO CON FRUTAS Y ELEMENTOS DE LA COCINA
201	SIN TÍTULO	1986	225 x 195	ÓLEO	TELA	
202	SIN TÍTULO	1986	225 x 195	ÓLEO	TELA	ARCO 86
203	SIN TÍTULO	1986	146 x 114	ÓLEO	TELA	TELA DESTRUIDA
204	SIN TÍTULO	1986	146 x 114	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN HOJAS VERDES SOBRE EL SUELO
205	SIN TÍTULO	1986	146 x 114	ÓLEO	TELA	ARCO 86
206	SIN TÍTULO	1986	146 x 114	ÓLEO	TELA	
207	SIN TÍTULO	1986	146 x 114	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA
208	SIN TÍTULO	1986	162 x 130	ÓLEO	TELA	
209	SIN TÍTULO	1986	146 x 114	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA
210	SIN TÍTULO	1986	146 x 114	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN CÓMICOS/ DESCRIPCIÓN TRONCOS Y HACHA
211	SIN TÍTULO	1986	146 x 114	ÓLEO	TELA	
212	SIN TÍTULO	1986	146 x 114	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN CÓMICOS/ DESCRIPCIÓN CEBOLLA Y CUCHILLO
213	SIN TÍTULO	1986	162 x 130	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN DIAMANTES EN LA VIA
214	SIN TÍTULO	1986	162 x 130	ÓLEO	TELA	
215	SIN TÍTULO	1986	162 x 130	ÓLEO	TELA	
216	SIN TÍTULO	1986	162 x 130	ÓLEO	TELA	
217	SIN TÍTULO	1986	162 x 130	ÓLEO	TELA	COLECCIÓN DEL ARTISTA
218	SIN TÍTULO	1986	162 x 130	ÓLEO	TELA	
219	SIN TÍTULO	1986	114 x 50	ÓLEO	TELA	
220	SIN TÍTULO	1986	195 x 130	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA
221	SIN TÍTULO	1986	400 x 150	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN CÓMICOS/ DESTRUIDA
222	SIN TÍTULO	1986	170 x 195	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN CANTERA
223	SIN TÍTULO	1986	400 x 250	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN CÓMICOS
224	SIN TÍTULO	1986	300 x 195	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN CÓMICOS/ DESCRIPCIÓN CARRETERA

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
225	GRANDES Y PEQUEÑOS LAGOS	1986	300 x 390 DÍPTICO	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN 2 PIEZAS 300 X 300 Y 300 X 90 DESTRUIDA LA PARTE PEQUEÑA
226	SIN TÍTULO	1986	114 x 50	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN CÓMICOS/ DESCRIPCIÓN DIAMANTE
227	SIN TÍTULO	1986	114 x 50	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN MONTONCITOS
228	SIN TÍTULO	1986	114 x 50	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN CERCAS AMARILLAS
229	SIN TÍTULO	1986	114 x 50	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN PLÁTANOS
230	SIN TÍTULO	1986	170 x 195	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN MARQUÉS DE POMBAL
231	SIN TÍTULO	1986	170 x 195	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN SINTRA
232	SIN TÍTULO	1986	3x (90 x 65)	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN CÓMICOS/ DESCRIPCIÓN CARRETERA Y MONTAÑA
233	SIN TÍTULO	1986	2x (90 x 65)	ÓLEO	PAPEL	DESCRIPCIÓN HOJAS Y PECES
234	SIN TÍTULO	1986	327 x 90 DÍPTICO	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN CIENTO-86/ DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN LAGO Y COLUMNA
235	SIN TÍTULO	1986	250 x 195 + 50 x 50	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN CIENTO-86/ DESCRIPCIÓN PUENTE SOBRE EL TREN Y CAMPANA
236	TODO SOBRE EL FUEGO	1986	300 x 300	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN CIENTO-86/ DESCRIPCIÓN TRONCOS Y FOGATA ROJOS
237	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	DESCRIPCIÓN MANCHA DE BARNIZ COMO PAISAJE
238	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAISAJE DE TESORILLO
239	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAISAJE DE TESORILLO
240	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	DESCRIPCIÓN TESORILLO
241	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	DESCRIPCIÓN TESORILLO
242	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	DESCRIPCIÓN TRÍPTICO FALTAN 2
243	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	
244	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	
245	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	29-10-92 COMICOS
246	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	29-10-92 COMICOS
247	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	29-10-92 COMICOS
248	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	29-10-92 COMICOS
249	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	29-10-92 TESORILLO
250	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	29-10-92 TESORILLO
251	SIN TÍTULO	1986	45 x 32,5	ÓLEO	PAPEL	
252	SIN TÍTULO	1986	180 x 180	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN COLONIA 86/ DESCRIPCIÓN CUADRO DENTRO DEL CUADRO, POLILLAS
253	SIN TÍTULO	1986	180 x 180	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN COLONIA 86/ POLILLAS, CUADROS VOLANDO

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
254	SIN TÍTULO	1986	180 x 180	ÓLEO	TELA	DETERIORADA POR INUNDACIÓN/ DESCRIPCIÓN OBJETOS PEQUEÑOS SOBRE REPISA
255	SIN TÍTULO	1986	180 x 180	ÓLEO	TELA	
256	SIN TÍTULO	1986	140 x 140	ÓLEO	TELA	
257	SIN TÍTULO	1986	120 x 80	ÓLEO	TELA	
258	SIN TÍTULO	1986	120 x 80	ÓLEO	TELA	
259	SIN TÍTULO	1986	2 x (250 x 45)	ÓLEO	TELA	MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO SEVILLA/ DESCRIPCIÓN DÍPTICO AZUL TABANO
260	SIN TÍTULO	1986	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
261	SIN TÍTULO	1986	65 x 70 APROX	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
262	SIN TÍTULO	1986	65 x 70 APROX	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
263	SIN TÍTULO	1986	65 x 70 APROX	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
264	SIN TÍTULO	1986	65 x 70 APROX	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
265	SIN TÍTULO	1986	65 x 70 APROX	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
266	SIN TÍTULO	1986	65 x 70 APROX	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
267	SIN TÍTULO	1986	50 x 65 APROX DÍPTICO	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
268	SIN TÍTULO	1986	50 x 65 APROX DÍPTICO	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
269	SIN TÍTULO	1986	50 x 65 APROX DÍPTICO	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
270	SIN TÍTULO	1986	50 x 65 APROX DÍPTICO	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
271	SIN TÍTULO	1986	91 x 65	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
272	SIN TÍTULO	1986	91 x 65	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
273	SIN TÍTULO	1986	91 x 65	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
274	SIN TÍTULO	1986	91 x 65	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
275	SIN TÍTULO	1986	91 x 65	MIXTA	PAPEL	29-10- 92
276	SIN TÍTULO	1986	50 x 65 APROX	MIXTA	PAPEL	
277	SIN TÍTULO	1986	50 x 65 APROX	MIXTA	PAPEL	
278	SIN TÍTULO	1986	50 x 65 APROX	MIXTA	PAPEL	
279	SIN TÍTULO	1986	50 x 65 APROX	MIXTA	PAPEL	
280	SIN TÍTULO	1986	50 x 65 APROX	MIXTA	PAPEL	
281	SIN TÍTULO	1986	50 x 65 APROX	MIXTA	PAPEL	
282	SIN TÍTULO	1986	140 x 140	ÓLEO	TELA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
283	SIN TÍTULO	1986	92 x 92	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN AZUL OSCURO, CEMENTERIO
284	ASI ES EL COLOR DE MI CAMA	1986	92 x 92	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN CIENTO BARCELONA 88
285	DANZA I	1986	92 x 92	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87/ DESCRIPCIÓN OBJETOS BAILANDO
286	DANZA II	1986	92 x 92	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87/ DESCRIPCIÓN OBJETOS BAILANDO
287	SIN TÍTULO	1986	73 x 73	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN INTERIOR AMARILLO
288	SIN TÍTULO	1986	2 x (73 x 73)	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87/ DESCRIPCIÓN PATOS EN LA CORTINA
289	SIN TÍTULO	1986	225 x 195	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87/ DESCRIPCIÓN VENTANAS LLENAS
290	SIN TÍTULO	1986	225 x 195	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87/ ALGUNAS VENTANAS APAGADAS
291	SIN TÍTULO	1986	250 x 130 POLÍPTICO.	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87/ DESCRIPCIÓN INTERIOR CON TROZOS NEGROS
292	SIN TÍTULO	1986	250 x 100 POLÍPTICO.	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN RIO DE TESORILLO
293	DESCENSO	1986	195 x 80	ÓLEO	TELA	
294	SIN TÍTULO	1986	195 x 80	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN MELONES ROSA
295	TRES VENTANAS	1986	195 x 80	ÓLEO	TELA	
296	PUERTA VENTANA	1986	195 x 80	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87
297	SIN TÍTULO	1986	2x (120 x 80)	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN DÍPTICO CON VENTANA EN TESORILLO
298	SIN TÍTULO	1986	2x (120 x 80)	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN RUINAS
299	SIN TÍTULO	1986	2 x (130 x 89)	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN TORRE DE LOS GUZMANES, 3 GENERACIONES/ DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN INTERIOR CON REGLA
300	SIN TÍTULO	1986	130 x 89	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN MESA CON LIMONES
301	ASCENSION	1986	250 x 195	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA
302	SIN TÍTULO	1986	146 x 114	ÓLEO	TELA	
303	VENTANAS NEGRAS	1987	12 x (50 x 46)	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87
304	SIN TÍTULO	1987	355 x 195	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87/ DESCRIPCIÓN TRÍPTICO CON VENTANAS Y SOLES EN EL CENTRO
305	SIN TÍTULO	1987	6 x (50 x 46)	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87/ DESCRIPCIÓN VENTANA CON RETICULAS
306	CAJAS BLANCAS	1987	195 x 80	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 87
307	PASILLO ROJO	1987	250 x 49	ÓLEO	TELA	
308	REFLEJO AZUL	1987	2 x (73 x 73) + (73 x 92)	ÓLEO	TELA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
309	SIN TÍTULO	1987	195 x 80 +20 x 50	ÓLEO	TELA	DESTRUIDO EN PARTE/ DESCRIPCIÓN INTERIOR CON AZULEJOS AZULES
310	LA FE ES UN SUEÑO DE ORO MACIZO	1987	225 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN BASEL 87
311	SIN TÍTULO	1987	92 x 73	ÓLEO	TELA	DESTRUIDA/ DESCRIPCIÓN CORTINA GRIS
312	ASCENCIÓN	1987	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
313	SIN TÍTULO	1986	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	
314	SIN TÍTULO	1986	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	
315	SIN TÍTULO	1986	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	
316	SIN TÍTULO	1986	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	
317	SIN TÍTULO	1986	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	
318	SIN TÍTULO	1986	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	
319	SIN TÍTULO	1986	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	
320	SIN TÍTULO	1986	100 x 70	ÓLEO	PAPEL	DESCRIPCIÓN POLILLAS Y MOSCAS
321	SIN TÍTULO	1986	162 x 130	ÓLEO	TELA	PREMIO UTRERA/ DESCRIPCIÓN CASA GRIS
322	SAN SEBASTIÁN	1986	120 x 60	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN SAN SEBASTIAN G. P. PIZARRO
323	SIN TÍTULO	1986	180 x 180	ÓLEO	TELA	CERTAMEN F. LUIS CERNUDA/ DESCRIPCIÓN LUCES DE NEÓN
324	LA MOSCA DE VAN GOGH	1987	16 x 25	ACUARELA	PAPEL	
325	UN DÍA	1987	16 x 25	ACUARELA	PAPEL	
326	SIN TÍTULO	1987	16 x 25	ACUARELA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PALMERAS EN NEGRO
327	DESEO	1987	16 x 25	ACUARELA	PAPEL	
328	POR UN ORDEN NUEVO	1987	16 x 25	ACUARELA	PAPEL	
329	CIELO	1987	16 x 25	ACUARELA	PAPEL	
330	LOCURA	1987	16 x 25	ACUARELA	PAPEL	
331	ESPERANZA Y DESTINO	1987	6 x (16 x 25)	ACUARELA	PAPEL	AMSTERDAM FERIA
332	SIN TÍTULO	1987	31,5 x 25	ACUARELA	PAPEL	GRUPO CON PA 9,10,11,12,13/ DESCRIPCIÓN REFLEJOS EN EL AGUA
333	SIN TÍTULO	1987	31,5 x 25	ACUARELA	PAPEL	GRUPO CON PA 9,10,11,12,13/ DESCRIPCIÓN RUEDAS SOBRE AMARILLO
334	NUEVO SENDERO	1987	31,5 x 25	ACUARELA	PAPEL	GRUPO CON PA 9,10,11,12,13
335	SIN TÍTULO	1987	31,5 x 25	ACUARELA	PAPEL	GRUPO CON PA 9,10,11,12,13/ DESCRIPCIÓN BARCA DE BRUEGEL AZUL
336	SIEGA	1987	31,5 x 25	ACUARELA	PAPEL	GRUPO CON PA 9,10,11,12,13
337	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN EMPIRE STATE
338	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN 4 PUERTAS Y OVALO
339	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN CASA CON INUNDACION

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
340	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN NEGRO CON MESA PEQUEÑO
341	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN VACAS DOBLES
342	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PULMONES CON RAYO
343	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAISAJE EN OLLA A PRESION
344	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN CENTRAL NUCLEAR
345	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN ARADO SOBRE CIUDAD
346	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN CARAVANA
347	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN CRUZ CON ELEMENTOS
348	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PUENTE
349	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN CHOZA E ICARO
350	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN MAQUINAS CON FORMA ORGANICA
351	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN CASCO CON BARCO
352	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN EXPLOSION DE MAIZ
353	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PUNTOS CARDINALES
354	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN RUEDA
355	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN GRAN CAÑON
356	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PATOS EN CASA
357	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN CAMA
358	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN LIBRO CON CERRADURA
359	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN EDIFICIO CON HUMO
360	ATLAS	1987	33,5 x 46,5	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PATOS CON FORMA ALARGADA
361	PUERTA CERRADA	1987	225 x 195	MIXTA	TELA	
362	ANTES DE QUE SUPIESE Nº1	1987	225 x 390 DÍPTICO	MIXTA	TELA	
363	MEMORIA	1987	225 x 195	MIXTA	TELA	
364	DIEZ DÍAS DE AGOSTO	1987	20 x (33 x 33)	MIXTA	TELA	TESTIMONI CAIXA
365	DESEO	1987	92 x 92	MIXTA	TELA	
366	TIPO CON SUERTE	1987	92 x 92	MIXTA	TELA	
367	PAREJA	1987	92 x 92	MIXTA	TELA	
368	ANTES DE QUE SUPIESE Nº2	1987	(160 x 280) + 2 x (18 x 33)	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN CIENTO BARCELONA 88
369	FALSO	1987	73 x 50	MIXTA	TELA	
370	FALSO	1987	73 x 50	MIXTA	TELA	
371	FALSO	1987	73 x 50	MIXTA	TELA	
372	EL CLIENTE DE FANNY	1987	2 x (33 x 33) + (33 x 55)	MIXTA	TELA	ARCO 88
373	LA HERIDA	1987	36 x (12 x 12)	MIXTA	TELA	ARCO 88
374	SIN TÍTULO	1987	2 x (33 x 55) + (33 x 33)	MIXTA	TELA	ARCO 88/ DESCRIPCIÓN TRÍPTICO PLATEADO CUCHARAS Y CUCHILLOS

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
375	HABITACIÓN ROTA	1988	92 x 50	MIXTA	TELA	
376	SITUACION CON ORNAMENTOS	1988	5 x (55 x 33)	MIXTA	TELA	
377	ISLA	1988	12 x (22 x 22)	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COLECTIVA VERANO 88 FÚCARES MADRID
378	SITUACION CON DISIMULO	1988	5 x (55 x 33)	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COLECTIVA VERANO 88 FÚCARES MADRID. BARI
379	LA HABITACIÓN DE AL LADO Nº I	1988	195 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN 10 CONTEMPORAINS ESPAGNOLS
380	LA HABITACIÓN DE AL LADO Nº II	1988	195 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN SPANSK KUNST I HOLTEGAARD 1988
381	LA HABITACIÓN DE AL LADO Nº III	1988	195 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN SPANSK KUNST I HOLTEGAARD 1988
382	INTERFERENCIAS Nº I	1988	300 x 90	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN CONFRONTACIONES
383	INTERFERENCIAS Nº II	1988	300 x 90	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN CONFRONTACIONES
384	CONVERSO	1988	9 x (73 x 73)	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN CONFRONTACIONES
385	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA II	1988	36(22 x 22)	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89/ DESCRIPCIÓN 36 PIEZAS FORMANDO UN GRUPO
386	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA I Nº1	1988	110 x 110	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
387	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA I Nº2	1988	110 x 110	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
388	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA I Nº3	1988	110 x 110	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
389	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA I Nº4	1988	110 x 110	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
390	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA I Nº5	1988	110 x 110	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
391	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA I Nº6	1988	110 x 110	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
392	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA I Nº7	1988	110 x 110	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
393	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA I Nº8	1988	110 x 110	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
394	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA I Nº9	1988	110 x 110	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
395	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA I Nº10	1988	110 x 110	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
396	CANCION / SIN TÍTULO	1989	195 x 195	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89/ DESCRIPCIÓN ESCALERA CON LETRAS
397	LA HABITACIÓN DE AL LADO Nº1	1988	50 x 50	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
398	LA HABITACIÓN DE AL LADO Nº2	1988	50 x 50	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
399	LA HABITACIÓN DE AL LADO Nº3	1988	50 x 50	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
400	LA HABITACIÓN DE AL LADO Nº4	1988	2 x (50 x 50)	MIXTA	TELA	FÚCARES MADRID 89
401	LA HABITACIÓN DE AL LADO Nº5	1988	2 x (50 x 50)	MIXTA	TELA	ARCO 89
402	LA HABITACIÓN DE AL LADO NºIV	1988	400 x 50	MIXTA	TELA	ARCO 89

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
403	LA HABITACIÓN DE AL LADO NºV	1988	400 x 50	MIXTA	TELA	ARCO 89
404	SIN TÍTULO	1988	3 x (22 x 22)	ACUARELA	PAPEL	DESCRIPCIÓN BORDES AMARILLOS
405	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA	1988	32 x (10,5 x 14,5)	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ GRUPO DE DIBUJO
406	PISO IDEAL Nº1	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
407	PISO IDEAL Nº2	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
408	PISO IDEAL Nº3	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
409	PISO IDEAL Nº4	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
410	PISO IDEAL Nº5	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
411	PISO IDEAL Nº6	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
412	PISO IDEAL Nº7	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
413	PISO IDEAL Nº8	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
414	PISO IDEAL Nº9	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
415	PISO IDEAL Nº10	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
416	PISO IDEAL Nº11	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
417	PISO IDEAL Nº12	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
418	PISO IDEAL Nº13	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
419	PISO IDEAL Nº14	1989	27 x 21	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
420	EL DESCENSO Nº1	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
421	EL DESCENSO Nº2	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
422	EL DESCENSO Nº3	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
423	EL DESCENSO Nº4	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
424	EL DESCENSO Nº5	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
425	EL DESCENSO Nº6	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
426	EL DESCENSO Nº7	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
427	EL DESCENSO Nº8	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
428	EL DESCENSO Nº9	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
429	EL DESCENSO Nº10	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
430	EL DESCENSO Nº11	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
431	EL DESCENSO Nº12	1989	49,5 x 64	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89
432	SIN TÍTULO	1989	52 x 68	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
433	SIN TÍTULO	1989	52 x 68	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
434	SIN TÍTULO	1989	52 x 68	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
435	SIN TÍTULO	1989	52 x 68	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
436	SIN TÍTULO	1989	52 x 68	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
437	SIN TÍTULO	1989	52 x 68	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
438	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
439	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
440	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
441	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
442	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
443	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
444	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
445	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
446	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
447	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
448	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
449	SIN TÍTULO	1989	25 x 31,5	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALMAGRO 89/ DESCRIPCIÓN EDIFICIOS
450	SIN TÍTULO (HABITACIÓN) NºI	1989	180 x 180	MIXTA	TELA	
451	SIN TÍTULO (HABITACIÓN) NºII	1989	180 x 180	MIXTA	TELA	
452	SIN TÍTULO (HABITACIÓN) NºIII	1989	180 x 180	MIXTA	TELA	
453	BABEL NºI	1989	2 x (150 x 73)	MIXTA	TELA	
454	BABEL NºII	1989	2 x (150 x 73)	MIXTA	TELA	
455	BABEL NºIII	1989	2 x (150 x 73)	MIXTA	TELA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
456	EL DESCENSO NºI	1989	195 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COLONIA 90 S. UNGERS, 90/ AUVERS SUR OISE
457	EL DESCENSO NºII	1989	195 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COLONIA 90 S. UNGERS, 90/ AUVERS SUR OISE. JUANA 'S ADICION
458	EL DESCENSO NºIII	1989	195 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COLONIA 90 S. UNGERS
459	EL DESCENSO NºIV	1989	195 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COLONIA 90 S. UNGERS, 90/ AUVERS SUR OISE
460	EL DESCENSO NºV	1989	195 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COLONIA 90 S. UNGERS, 90/ AUVERS SUR OISE. FABIEN FRYNS 1995
461	EL DESCENSO NºVI	1989	195 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COLONIA 90 S. UNGERS
462	EL DESCENSO NºVII	1989	195 x 195	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN COLONIA 90 S. UNGERS/ DESTRUIDA Y REHECHA EN 1994
463	EL DESCENSO Nº1	1989	73 x 73	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN MIENGO
464	EL DESCENSO Nº2	1989	73 x 73	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN MIENGO
465	EL DESCENSO Nº3	1989	73 x 73	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN MIENGO
466	EL DESCENSO Nº4	1989	73 x 73	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN MIENGO
467	EL DESCENSO Nº5	1989	73 x 73	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN MIENGO
468	EL DESCENSO Nº 6	1989	73 x 73	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN MIENGO
469	EL DESCENSO Nº 7	1989	73 x 73	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN MIENGO
470	EL DESCENSO Nº 8	1989	73 x 73	MIXTA	TELA	
471	SIN TÍTULO	1989	50 x 50	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAPEL SECANTE
472	SIN TÍTULO	1989	50 x 50	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAPEL SECANTE
473	SIN TÍTULO	1989	50 x 50	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAPEL SECANTE
474	SIN TÍTULO	1989	50 x 50	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAPEL SECANTE
475	SIN TÍTULO	1989	50 x 50	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAPEL SECANTE
476	SIN TÍTULO	1989	50 x 50	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAPEL SECANTE
477	SIN TÍTULO	1989	50 x 50	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAPEL SECANTE
478	SIN TÍTULO	1989	50 x 50	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAPEL SECANTE
479	SIN TÍTULO	1989	50 x 50	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAPEL SECANTE
480	SIN TÍTULO	1989	50 x 50	MIXTA	PAPEL	DESCRIPCIÓN PAPEL SECANTE
481	AURA	1989	2 x (150 x 73)	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN F. L. CERNUDA, AURA
482	EL DESCENSO NºVIII	1989	195 x 195	ÓLEO	TELA	10 CONTEMPORAINS ESPAGNOLS ,LYON, ARCO 90/ DESTRUIDA
483	EL DESCENSO NºIX	1989	195 x 195	ÓLEO	TELA	10 CONTEMPORAINS ESPAGNOLS ,LYON, ARCO 90
484	ESPEJISMO Nº1 FUENTE	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
485	ESPEJISMO Nº2	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
486	ESPEJISMO Nº 3	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
487	ESPEJISMO Nº 4	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
488	ESPEJISMO Nº 5	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
489	ESPEJISMO Nº 6	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
490	ESPEJISMO Nº 7	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
491	ESPEJISMO Nº 8	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
492	ESPEJISMO Nº 9	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
493	ESPEJISMO Nº 10	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
494	ESPEJISMO Nº 11	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
495	ESPEJISMO Nº 12	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
496	ESPEJISMO Nº 13	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
497	ESPEJISMO Nº 14	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
498	ESPEJISMO Nº 15	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
499	ESPEJISMO Nº 16	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
500	ESPEJISMO Nº 17	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
501	ESPEJISMO Nº 18	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
502	ESPEJISMO Nº 19	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
503	ESPEJISMO Nº 20	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
504	ESPEJISMO Nº 21	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
505	ESPEJISMO Nº 22	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
506	ESPEJISMO Nº 23	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90
507	ESPEJISMO Nº 24	1990	60 x 60	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN P. PIZARRO, 90/ MI COLECCION
508	ESPEJISMO I (ALICE)	1990	2 x (150 x 50) DÍPTICO	MIXTA	TELA	ALICE THROUGH THE LOOKING GLASS
509	SIMPLES,1	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
510	SIMPLES,2	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
511	SIMPLES,3	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
512	SIMPLES,4	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
513	SIMPLES,5	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
514	SIMPLES,6	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
515	SIMPLES,7	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
516	SIMPLES,8	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
517	SIMPLES,9	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
518	SIMPLES,10	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
519	SIMPLES,11	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
520	SIMPLES,12	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
521	SIMPLES,13	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
522	SIMPLES,14	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
523	SIMPLES,15	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
524	SIMPLES,16	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
525	SIMPLES,17	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
526	SIMPLES,18	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
527	SIMPLES,19	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
528	SIMPLES,20	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
529	SIMPLES,21	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
530	SIMPLES,22	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
531	SIMPLES,23	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
532	SIMPLES,24	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
533	SIMPLES,25	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
534	SIMPLES,26	1990	21,5 x 27,7	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90/ DESTRUIDO
535	MUSEOPEDIA 1	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
536	MUSEOPEDIA 2	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
537	MUSEOPEDIA 3	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
538	MUSEOPEDIA 4	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
539	MUSEOPEDIA 5	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
540	MUSEOPEDIA 6	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
541	MUSEOPEDIA 7	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
542	MUSEOPEDIA 8	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
543	MUSEOPEDIA 9	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
544	MUSEOPEDIA 10	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
545	MUSEOPEDIA 11	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
546	MUSEOPEDIA 12	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
547	MUSEOPEDIA 13	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
548	MUSEOPEDIA 14	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
549	MUSEOPEDIA 15	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
550	MUSEOPEDIA 16	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
551	MUSEOPEDIA 17	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
552	MUSEOPEDIA 18	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
553	MUSEOPEDIA 19	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
554	MUSEOPEDIA 20	1990	42 x 57	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
555	EL BANQUETE,1	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
556	EL BANQUETE,2	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
557	EL BANQUETE,3	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
558	EL BANQUETE,4	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
559	EL BANQUETE,5	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
560	EL BANQUETE,6	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
561	EL BANQUETE,7	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
562	EL BANQUETE,8	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
563	EL BANQUETE,9	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
564	EL BANQUETE,10	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
565	EL BANQUETE,11	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
566	EL BANQUETE,12	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
567	EL BANQUETE,13	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90
568	EL BANQUETE,14	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
569	EL BANQUETE,15	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
570	EL BANQUETE,16	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
571	EL BANQUETE,17	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
572	EL BANQUETE,18	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
573	EL BANQUETE,19	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
574	EL BANQUETE,20	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
575	EL BANQUETE,21	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
576	EL BANQUETE,22	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
577	EL BANQUETE,23	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
578	EL BANQUETE,24	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
579	EL BANQUETE,25	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
580	EL BANQUETE,26	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
581	EL BANQUETE,27	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
582	EL BANQUETE,28	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
583	EL BANQUETE,29	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
584	EL BANQUETE,30	1990	(45 x 32,5) + (20 x 13)	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
585	COLLIDEORSCAPE 1	1990	242 x 40, 5	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90./ COLECCIÓN LA CAIXA
586	COLLIDEORSCAPE 2	1990	242 x 40, 5	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
587	COLLIDEORSCAPE 3	1990	242 x 40, 5	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90./ COLECCIÓN DEL ARTISTA
588	COLLIDEORSCAPE 4	1990	242 x 40, 5	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
589	COLLIDEORSCAPE 5	1990	121 x 40, 5	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
590	COLLIDEORSCAPE 6	1990	121 x 40, 5	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
591	COLLIDEORSCAPE 7	1990	121 x 40, 5	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
592	COLLIDEORSCAPE 8	1990	121 x 40, 5	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
593	COLLIDEORSCAPE 9	1990	121 x 40, 5	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
594	COLLIDEORSCAPE 10	1990	121 x 40, 5	TINTA	PAPEL	FÚCARES MADRID,90.
595	ESPEJISMO: FUENTE	1990	203 x 82,5	MIXTA	TELA/ MADERA	FERIA DE COLONIA 90
596	EL MUNDO DENTRO	1998	175 x 82,5	MIXTA	TELA/ MADERA	
597	PINTURA RELIGIOSA I	1990	222,5 x 222,5	MIXTA	TELA/ MADERA	ARCO 91
598	ESPEJISMO:VITRINA	1996	203 x 72,5	MIXTA	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN J. PRATS,91/ EMPEZADA EN 1990 ACABADA EN 1996
599	ESPEJISMO: EDIFICIO	1990	203 x 72,5	MIXTA	TELA/ MADERA	
600	ESPEJISMO:CRUCE	1990	300 x 72,5 DÍPTICO	MIXTA	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS.91. F. SILIO 91
601	ESPEJISMO: DEUTSCHER SUPERMARKET	1990	72,5 x 300	MIXTA	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
602	PINTURA RELIGIOSA II	1990	222,5 x 222,5	MIXTA	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
603	PINTURA RELIGIOSA III	1990	222,5 x 222,5	MIXTA	TELA/ MADERA	PREMIO BIENAL M. GARRICABEITIA
604	RETRATO I	1990	50 x 50	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
605	RETRATO II	1990	50 x 50	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
606	RETRATO III	1990	50 x 50	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
607	RETRATO IV	1990	50 x 50	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
608	RETRATO V	1990	50 x 50	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
609	RETRATO VI	1990	50 x 50	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91/ COLECCIÓN DEL ARTISTA

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
610	RETRATO VII	1990	50 x 50	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
611	RETRATO VIII	1990	50 x 50	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
612	LA DANZA I	1991	182 x 176 POLÍPTICO	MIXTA	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
613	LA DANZA II	1991	182 x 176 POLÍPTICO	MIXTA	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
614	LA DANZA III	1991	182 x 176 POLÍPTICO	MIXTA	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
615	LA DANZA IV	1991	182 x 176 POLÍPTICO	MIXTA	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
616	ESPEJISMO: CERVEZA	1990	203 x 72,5	MIXTA	TELA/ MADERA	
617	ESPEJISMO: CUADROS	1990	203 x 72,5	MIXTA	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN JOAN PRATS,91
618	RETRATO IX	1991	33 x 33	MIXTA	TELA	GULLIVER'S TREVELS
619	RETRATO X	1991	33 x 33	MIXTA	TELA	GULLIVER'S TREVELS
620	PINTURA RÓLEO	1991	140 x 140	MIXTA	TELA	MARIO FLECHA, LONDRES
621	AUTORRETRATO	1991	130 x 130	MIXTA	TELA	F. SILIO/ DESTRUIDA EN EL ESTUDIO 1998
622	AUTORRETRATO	1991	130 x 130	MIXTA	TELA	F. SILIO
623	GEMELOS	1991	300 x 73	MIXTA	TELA/ MADERA	F. SILIO
624	LABERINTO	1991	217,5 x 130	MIXTA	MADERA	F. SILIO/ DESTRUIDA PARA RECOMPONER 3 PIEZAS
625	RETRATO XI	1990	50 x 50	MIXTA	TELA	JUANA'S ADICCION
626	RETRATO XII	1990	50 x 50	MIXTA	TELA	COLECCIÓN DEL ARTISTA
627	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
628	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
629	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
630	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
631	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
632	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
633	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
634	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
635	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
636	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
637	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
638	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
639	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
640	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
641	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
642	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
643	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
644	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
645	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
646	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
647	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
648	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
649	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
650	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
651	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
652	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
653	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
654	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
655	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
656	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
657	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
658	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
659	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
660	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
661	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
662	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
663	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
664	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
665	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
666	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
667	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
668	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
669	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
670	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
671	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
672	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
673	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
674	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
675	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
676	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
677	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
678	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
679	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
680	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
681	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
682	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
683	FRISO	1992	82,5 x 50, 5	ÓLEO	TELA/ MADERA	FÚCARES MADRID 93
684	AUTORRETRATO RÓLEO	1992	300 x 300	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 93, DOBLE DIRECCIÓN/ COLECCIÓN DEL ARTISTA
685	EDIFICIO I	1993	46 x 195	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 93
686	EDIFICIO II	1993	46 x 195	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 93
687	EDIFICIO III	1993	46 x 195	ÓLEO	TELA	FÚCARES MADRID 93
688	ESPEJO I	1993	92 x 114	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93/ GRUPO CON 688,689,690,694,695,696
689	ESPEJO II	1993	92 x 114	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93/ GRUPO CON 688,689,690,694,695,696
690	ESPEJO III	1993	92 x 114	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93/ GRUPO CON 688,689,690,694,695,696
691	GESTO I	1993	VARIABLES	MIXTA	ESCULTURA	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
692	GESTO II	1993	VARIABLES	MIXTA	ESCULTURA	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
693	GESTO III	1993	VARIABLES	MIXTA	ESCULTURA	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,94
694	AUTORRETRATO DEL ARTISTA COMO ARTISTA, I	1993	160 x 100	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93, ARCO 94/ GRUPO CON 688,689,690,694,695,696
695	AUTORRETRATO DEL ARTISTA COMO ARTISTA, II	1993	160 x 100	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93, ARCO 94/ GRUPO CON 688,689,690,694,695,696
696	AUTORRETRATO DEL ARTISTA COMO ARTISTA, III	1993	160 x 100	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93, ARCO 94/ GRUPO CON 688,689,690,694,695,696
697	AUTORRETRATO: PEYOTE	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
698	AUTORRETRATO ENEBRO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ. RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO
699	AUTORRETRATO PEJIGUERA	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ. RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO
700	AUTORRETRATO SIEMPREVIVA	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ. RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO
701	AUTORRETRATO HIERBA DE LA ALFERECIA	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ. RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO
702	AUTORRETRATO CARDO MARIANO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ. RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO
703	AUTORRETRATO ORUGA	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ. RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO
704	AUTORRETRATO MANDRAGORA	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ. RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO
705	AUTORRETRATO HEDIONDO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ. RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO
706	AUTORRETRATO ANAPELO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ. RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO
707	AUTORRETRATO NARCISSUS, VIEJO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
708	AUTORRETRATO TEREINTO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
709	AUTORRETRATO FLOR DEL HOMBRE AHORCADO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
710	AUTORRETRATO HIERBA DE LOS ANTEOJOS	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
711	AUTORRETRATO OREJILLAS DEL DIABLO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
712	AUTORRETRATO VINAGRERA	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
713	AUTORRETRATO COHOMBRILO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
714	AUTORRETRATO NENUFAR	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
715	AUTORRETRATO TILO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
716	AUTORRETRATO NARCISSUS, JOVEN	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
717	AUTORRETRATO LUPULO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
718	AUTORRETRATO CAÑAMO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
719	AUTORRETRATO AMAPOLA	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
720	AUTORRETRATO ROBLE	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
721	AUTORRETRATO HIGUERA	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
722	AUTORRETRATO HEPATICA	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
723	AUTORRETRATO BELEÑO NEGRO	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
724	AUTORRETRATO NOGAL	1993	37,5 x 38,5	ÓLEO	PAPEL	EXPOSICIÓN ALDA CORTEZ,93
725	ALBERTO MARINA	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
726	ALBERTO MARINA	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	EL ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID 93/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
727	FEDE GUZMAN	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID 93/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
728	FEDE GUZMAN	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
729	VIKI GIL	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
730	VIKI GIL	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID 93/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
731	PATRICIO CABRERA	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID 93/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
732	PATRICIO CABRERA	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
733	RICARDO CADENAS	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
734	RICARDO CADENAS	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID 93, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
735	PEDRO G. ROMERO	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID 93, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
736	PEDRO G. ROMERO	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
737	ABRAHAM LACALLE	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
738	ABRAHAM LACALLE	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID 93/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
739	LUIS NAVARRO	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID 93/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
740	LUIS NAVARRO	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
741	CHEMA COBO	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
742	CHEMA COBO	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS, FÚCARES MADRID, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO./ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
743	MAR VILLAESPESA	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS, FÚCARES MADRID, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO./ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
744	MAR VILLAESPESA	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS,/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
745	KEVIN POWER	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS,/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
746	KEVIN POWER	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
747	GUILLERMO PANEQUE	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
748	GUILLERMO PANEQUE	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
749	JAVIER BUZÓN	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
750	JAVIER BUZÓN	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
751	ANTONIO SOSA	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
752	ANTONIO SOSA	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
753	RAFAEL AGREDANO	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
754	RAFAEL AGREDANO	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
755	NORBERTO DOTOR	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
756	NORBERTO DOTOR	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
757	IGNACIO TOVAR	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, ENTRE FIERAS/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
758	IGNACIO TOVAR	1992	20 x 20 x 20	MIXTA	MULTIPLE	ARTISTA Y LA CIUDAD, FÚCARES MADRID/ DESCRIPCIÓN JARRA DE CERAMICA
759	ALBERTO MARINA BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
760	FEDE GUZMAN BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
761	VIKI GIL BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
762	PATRICIO CABRERA BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
763	RICARDO CADENAS BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
764	PEDRO G. ROMERO BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
765	ABRAHAM LACALLE BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
766	LUIS NAVARRO BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
767	CHEMA COBO BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
768	MAR VILLAESPESA BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
769	KEVIN POWER BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
770	GUILLELMO PANEQUE BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
771	JAVIER BUZON BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
772	ANTONIO SOSA BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
773	RAFAEL AGREDANO BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
774	NORBERTO DOTOR BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD, RETRATOS DE NUESTRO TIEMPO/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
775	IGNACIO TOVAR BOCETO	1992	34 x 33 y 39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	ARTISTA Y LA CIUDAD/ DESCRIPCIÓN DIBUJO A LAPIZ Y ACUARELA DE LA JARRA
776	RETABLO I	1993	2 x (257 x 90)	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE
777	RETABLO II	1993	170 x 170	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE, DOBLE DIRECCIÓN
778	RETABLO III	1993	170 x 170	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE
779	RETABLO IV	1993	2 x (126 x 126)	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE
780	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA, VICEVERSA,1	1993	92 x 92	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE
781	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA, VICEVERSA,2	1993	92 x 92	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE
782	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA, VICEVERSA,3	1993	92 x 92	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE
783	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA, VICEVERSA,4	1993	92 x 92	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE
784	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA, VICEVERSA,5	1993	92 x 92	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE
785	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA,	1993	92 x 92	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
	VICEVERSA,6					
786	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA, VICEVERSA,7	1993	92 x 92	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE
787	HACIA EL FINAL DE LA JORNADA, VICEVERSA,8	1993	92 x 92	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN F. LATORRE
788	ECCE HOMO Nº1	1993	38 x 38	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN F. LATORRE
789	ECCE HOMO Nº2	1993	38 x 38	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN F. LATORRE
790	ECCE HOMO Nº3	1993	38 x 38	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN F. LATORRE
791	ECCE HOMO Nº4	1993	38 x 38	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN F. LATORRE
792	ECCE HOMO Nº5	1993	38 x 38	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN F. LATORRE
793	ECCE HOMO Nº6	1993	38 x 38	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN F. LATORRE
794	ECCE HOMO Nº7	1993	38 x 38	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN F. LATORRE
795	ECCE HOMO Nº8	1993	38 x 38	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN F. LATORRE
796	ECCE HOMO Nº9	1993	38 x 38	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN F. LATORRE
797	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I	1994	16 (61 x 61) TOTAL 244 x 244	ÓLEO	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN X. FIORI
798	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 1	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
799	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 2	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
800	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 3	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
801	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 4	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
802	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 5	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
803	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 6	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
804	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 7	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
805	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 8	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
806	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 9	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
807	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 10	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
808	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 11	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
809	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 12	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
810	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 13	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI
811	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 14	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIORI

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
812	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 15	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIOLE
813	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO I (BOCETO) 16	1994	77 x 77	MIXTA	PAPEL	EXPOSICIÓN X. FIOLE
814	RETRATO XIII	1991	50 x 50	MIXTA	TELA	EXPOSICIÓN X. FIOLE
815	PAIS DE LA CUCAÑA	1994	4x (183 x 122) = 183 x 488	ÓLEO	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN T. MARCH DOBLE DIRECCIÓN, ARTISTAS PARA FIN DE SIGLO
816	EL SAQUEO DEL BUHONERO: LA MOMIA	1994	33 x 24,5	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN T. MARCH 94 - DOBLE DIRECCIÓN 95 - F. SILLÓ 95
817	EL SAQUEO DEL BUHONERO: EL ESPEJO	1994	33 x 24,5	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN T. MARCH 94 - DOBLE DIRECCIÓN 95 - F. SILLÓ 95
818	EL SAQUEO DEL BUHONERO: PARTENON	1994	33 x 24,5	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN T. MARCH 94 - DOBLE DIRECCIÓN 95 - F. SILLÓ 95
819	EL SAQUEO DEL BUHONERO: EL SATIRO Y EL ANGEL	1994	33 x 24,5	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN T. MARCH 94 - DOBLE DIRECCIÓN 95 - F. SILLÓ 95
820	EL SAQUEO DEL BUHONERO: DOBLE TORO	1994	33 x 24,5	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN T. MARCH 94 - DOBLE DIRECCIÓN 95 - F. SILLÓ 95
821	EL SAQUEO DEL BUHONERO: DOBLE BUDA	1994	33 x 24,5	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN T. MARCH 94 - DOBLE DIRECCIÓN 95 - F. SILLÓ 95
822	EL SAQUEO DEL BUHONERO: EL BAILARIN	1994	33 x 24,5	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN T. MARCH 94 - DOBLE DIRECCIÓN 95 - F. SILLÓ 95
823	BOCETO PARA BIG FISH	1994	61 x 61	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN T. MARCH 94 - DOBLE DIRECCIÓN 95 - F. SILLÓ 95
824	BOCETO PARA PAIS DE LA CUCAÑA	1994	33,5 x 90	TINTA	PAPEL	EXPOSICIÓN T. MARCH
825	LA CONSTRUCCION DE UN SUEÑO: EL COFRE	1994	24,8 x 24,8	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN T. MARCH
826	LA CONSTRUCCION DE UN SUEÑO: LA MOSCA	1994	24,8 x 24,8	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN T. MARCH
827	LA CONSTRUCCION DE UN SUEÑO: LA JARRA PATO	1994	24,8 x 24,8	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN T. MARCH
828	LA CONSTRUCCION DE UN SUEÑO: FUMIGANDO	1994	24,8 x 24,8	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN T. MARCH
829	LA CONSTRUCCION DE UN SUEÑO: ASIENTO TOTEM	1994	24,8 x 24,8	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN T. MARCH
830	LA CONSTRUCCION DE UN SUEÑO: LA ARMADURA	1994	24,8 x 24,8	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN T. MARCH
831	LA CONSTRUCCION DE UN SUEÑO: INMERSION	1994	24,8 x 24,8	ACUARELA	PAPEL	EXPOSICIÓN T. MARCH
832	EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO II	1994	244 x 244 (4 MÓDULOS)	ÓLEO	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN DOBLE DIRECCIÓN
833	CADA UNO	1994	183 x 366 (5 MÓDULOS)	ÓLEO	TELA/ MADERA	EXPOSICIÓN DOBLE DIRECCIÓN

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
834	LA COCINA DEL POBRE LA COCINA DEL RICO	1994	183 x 244 (6 MÓDULOS)	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN DOBLE DIRECCIÓN
835	GESTO III	1994	VARIABLES	MIXTA	ESCULTURA	EXPOSICIÓN DOBLE DIRECCIÓN
836	PAÍS DE LA CUCAÑA (V)	1995	70 x 186	TINTA	PAPEL	
837	RETRATO XIV	1995	50 x 50	MIXTA	TELA	COPIA DEL RETABLO Nº XII
838	FRISO-BOCETO	1995	67 x 87	ÓLEO	MADERA	CONCURSO MURALES
839	PINTURA RELIGIOSA BOCETO	1995	67 x 87	MIXTA	PAPEL	CONCURSO MURALES
840	CADA HOMBRE,1	1995	183 x 61	MIXTA	TELA/ MADERA	CONCURSO MURALES
841	CADA HOMBRE,2	1995	183 x 61	MIXTA	TELA/ MADERA	CONCURSO MURALES
842	CADA HOMBRE,3	1995	183 x 61	MIXTA	TELA/ MADERA	CONCURSO MURALES
843	RETRATO X V	1995	50 x 50	ÓLEO	TELA	VERSIÓN DEL RETABLO Nº XI
844	EL SAQUEO DEL BUHONERO: TORSO	1995	33 x 24,5	ÓLEO	MADERA	
845	NOLI ME TANGERE: EL CANCER SOCIAL.	1995	110 x 150 (2 PIEZAS DE 150 x 50)	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN FERNANDO SILIÓ
846	DOBLE PARKING	1995	82,5 x 170	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN FERNANDO SILIÓ
847	OCASO EN LA AVENIDA	1995	82,5 x 170	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN FERNANDO SILIÓ
848	CARRUSEL RETINIANO	1995	39,5 x 110 (2 PIEZAS)	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN FERNANDO SILIÓ
849	EL INCIDENTE	1995	43 x 123	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN FERNANDO SILIÓ
850	LA VISIÓN	1995	61 x 61	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN FERNANDO SILIÓ
851	UN TRABAJO SIN SENTIDO (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	F. LATORRE 1996, EN LA PIEL DE TORO 1997./ GRUPO DE 12 CUADROS
852	MANTENGO MI BOCA CERRADA (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS
853	SOY EL PLACEBO (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS
854	OCULTO EL BRILLO DEL SOL (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS
855	LA COSTUMBRE DEL TRISTE (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS
856	PONER EL CASCABEL AL GATO (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS
857	SENTADO EN LAS CENIZAS (EL MUNDO CABEZA	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
	ABAJO)					
858	AUNQUE ME ESCONDA... (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS
859	ORINANDO HACIA LA LUNA (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS
860	PESCAR DETRÁS DE LA RED (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS
861	LA CABEZA CONTRA EL MURO (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS
862	EN TIEMPO EQUIVOCADO (EL MUNDO CABEZA ABAJO)	1995	24,5 x 33	ÓLEO	MADERA	GRUPO DE 12 CUADROS
863	LOS PROBLEMAS DEL HOYO	1995	92 x 73	ÓLEO	TELA	
864	EL MUNDO CABEZABAJO 1	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
865	EL MUNDO CABEZABAJO 2	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
866	EL MUNDO CABEZABAJO 3	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
867	EL MUNDO CABEZABAJO 4	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
868	EL MUNDO CABEZABAJO 5	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
869	EL MUNDO CABEZABAJO 6	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
870	EL MUNDO CABEZABAJO 7	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
871	EL MUNDO CABEZABAJO 8	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
872	EL MUNDO CABEZABAJO 9	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
873	EL MUNDO CABEZABAJO 10	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
874	EL MUNDO CABEZABAJO 11	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
875	EL MUNDO CABEZABAJO 12	1995	20 x 25	TINTA	PAPEL	
876	"IN ADVANCE OF THE BROKEN LEG"(TOTEM)	1996	140 x 140	MIXTA	TELA	
877	LOS EXPERTOS	1996	140 x 140	ÓLEO	TELA/ MADERA	
878	PARADOJA: LUJO, CALMA Y VOLUPTUOSIDAD	1996	140 x 140	ÓLEO	TELA/ MADERA	
879	EL PEQUEÑO TRIUNFO DE LA ESCULTURA	1996	140 x 140	ÓLEO	TELA/ MADERA	
880	LA CEGUERA	1996	140 x 140	ÓLEO	TELA/ MADERA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
881	LA CONVERSACIÓN	1996	140 x 140	ÓLEO	TELA/ MADERA	
882	PEQUEÑA BABEL	1995	80 x 250	ÓLEO	TELA	
883	LA RÉPLICA	1995	80 x 80	ÓLEO	TELA	
884	LA GENTE QUIERE SER ENGAÑADA	1998	81 x 81	MIXTA	TELA	FORMA GRUPO CON 885,886,887 Y 888.TÍTULO: THE ART AND THE ART LOVERS.
885	LOS AMANTES MAL EMPAJEADOS I	1997	122 x 82	MIXTA	TELA	FORMA GRUPO CON 885,886,887 Y 888.TÍTULO: THE ART AND THE ART LOVERS. MUJER GORDA
886	LOS AMANTES MAL EMPAJEADOS II	1997	122 x 82	MIXTA	TELA	FORMA GRUPO CON 885,886,887 Y 888.TÍTULO: THE ART AND THE ART LOVERS.PAREJA Y CAMPANA
887	LOS AMANTES MAL EMPAJEADOS III	1997	122 x 82	MIXTA	TELA	FORMA GRUPO CON 885,886,887 Y 888.TÍTULO: THE ART AND THE ART LOVERS. DÍPTICOUTADA PP, ENANO
888	LOS AMANTES MAL EMPAJEADOS IV	1997	122 x 82	MIXTA	TELA	FORMA GRUPO CON 885,886,887 Y 888.TÍTULO: THE ART AND THE ART LOVERS.CRITICA CON MASCARA
889	LA BATALLA DE LOS CUADROS I	1996	140 x 140	ÓLEO	TELA	BILBAO WINDSOR Y ARCO 97 GTM
890	LA BATALLA DE LOS CUADROS II	1996	140 x 140	ÓLEO	TELA	
891	LA PUERTA DE EMBARQUE	1996	203 x 72,5	ÓLEO	TELA/ MADERA	
892	SALÓN CÓNDOR	1996	92 x 92	MIXTA	MADERA	
893	SALÓN KARATE	1996	92 x 92	MIXTA	MADERA	
894	SALÓN AEREO	1996	92 x 92	MIXTA	MADERA	
895	DE TOBIAS Y EL ANGEL	1996	46 x 29,5	MIXTA	MADERA	
896	DE LA AGONÍA EN EL JARDÍN I	1996	46 x 29,5	MIXTA	MADERA	
897	DE LA AGONÍA EN EL JARDÍN II	1996	46 x 29,5	MIXTA	MADERA	
898	DE LOS ESTIGMAS	1996	46 x 29,5	MIXTA	MADERA	
899	DE LA RETIRADA AL DESIERTO	1996	46 x 29,5	MIXTA	MADERA	
900	DEL BAUTISMO	1996	46 x 29,5	MIXTA	MADERA	
901	RORSCHACH 1	1996	70 x 80	MIXTA	PAPEL	
902	RORSCHACH 2	1996	70 x 80	MIXTA	PAPEL	
903	RORSCHACH 3	1996	70 x 80	MIXTA	PAPEL	
904	RORSCHACH 4	1996	70 x 80	MIXTA	PAPEL	
905	RORSCHACH 5	1996	70 x 80	MIXTA	PAPEL	
906	RORSCHACH 6	1996	70 x 80	MIXTA	PAPEL	
907	RORSCHACH 7	1996	70 x 80	MIXTA	PAPEL	
908	RORSCHACH 8	1996	70 x 80	MIXTA	PAPEL	
909	RORSCHACH 9	1996	70 x 80	MIXTA	PAPEL	
910	RORSCHACH 10	1996	70 x 80	MIXTA	PAPEL	
911	LA OBSESION DE CARROLL	1997	122 x 244 (2 PIEZAS)	MIXTA	MADERA	
912	LA CONSTRUCCION DE LA TORRE	1997	244 x 122 (2 PIEZAS)	MIXTA	MADERA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
913	PESADILLA - RORSCHACH 1	1996	122 x 122	MIXTA	MADERA	
914	PESADILLA - RORSCHACH 2	1996	122 x 122	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN J.PRATS 1997
915	PESADILLA - RORSCHACH 3	1996	122 x 122	MIXTA	MADERA	
916	PESADILLA - RORSCHACH 4	1996	122 x 122	MIXTA	MADERA	
917	PESADILLA - RORSCHACH 5	1996	122 x 122	MIXTA	MADERA	
918	PESADILLA - RORSCHACH 6	1996	122 x 122	MIXTA	MADERA	
919	SOÑANDO BABEL	1997	160 x 488 (4 PIEZAS)	ÓLEO	MADERA	
920	BLANCO SOBRE BLANCO	1996	52 x 116	ÓLEO	TELA	EXPOSICIÓN AMNISTÍA INTERNACIONAL
921	“UNTRABAJO SIN SENTIDO” BIS	1997	27 x 36	ÓLEO	MADERA	
922	LA MEDIDA DE LAS COSAS	1997	92,5 x 122	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN TOMÁS MARCH
923	LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA I	1997	180 x 122	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN TOMÁS MARCH
924	LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA II	1997	180 x 122	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN TOMÁS MARCH
925	LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA III	1997	180 x 122	MIXTA	MADERA	EXPOSICIÓN TOMÁS MARCH
926	“LAS SIETE LÁMPARAS” LUNES	1997	33,5 x 45,5	MIXTA	PAPEL	
927	“LAS SIETE LÁMPARAS” MARTES	1997	33,5 x 45,5	MIXTA	PAPEL	
928	“LAS SIETE LÁMPARAS” MIÉRCOLES	1997	33,5 x 45,5	MIXTA	PAPEL	
929	“LAS SIETE LÁMPARAS” JUEVES	1997	33,5 x 45,5	MIXTA	PAPEL	
930	“LAS SIETE LÁMPARAS” VIERNES	1997	33,5 x 45,5	MIXTA	PAPEL	
931	“LAS SIETE LÁMPARAS” SÁBADO	1997	33,5 x 45,5	MIXTA	PAPEL	
932	“LAS SIETE LÁMPARAS” DOMINGO	1997	33,5 x 45,5	MIXTA	PAPEL	
933	LO VISIBLE	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
934	LA MEMORIA ROTA	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
935	EL TIEMPO PERDIDO	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
936	EL RECUERDO DE LA MUERTE	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
937	EL GERMEN	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
938	EL FILTRO DE LA SOMBRA	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
939	DOCE NOCHES	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
940	LA SOMBRA DE LAS IDEAS	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
941	EL OLVIDO	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
942	EL ORDEN Y EL CAOS	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
943	EL OJO DE JAPETO	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	
944	SOMBRA EN LA LUZ	1997	31,5 x 44,5	MIXTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
945	NO MIRES ATRÁS	1997	49,5 x 33	ÓLEO	MADERA	EXPOSICIÓN HOTEL Y ARTE
946	LOS ESTADOS DE LEDA: PRIMAVERA	1997	36 x 27	ÓLEO	MADERA	
947	LOS ESTADOS DE LEDA: VERANO	1997	36 x 27	ÓLEO	MADERA	
948	LOS ESTADOS DE LEDA: OTOÑO	1997	36 x 27	ÓLEO	MADERA	
949	LOS ESTADOS DE LEDA: INVIERNO	1997	36 x 27	ÓLEO	MADERA	
950	EL DILEMA DE ALBERTO	1997	27 x 33	ÓLEO	MADERA	
951	LA PUERTA DEL VIENTO (LAS PUERTAS DEL PARAISO)	1998	36 x 27	ÓLEO	MADERA	
952	LA PUERTA DEL VIENTO Y LAS ESTRELLAS (LAS PUERTAS DEL PARAISO)	1998	36 x 27	ÓLEO	MADERA	
953	LA PUERTA DE LAS ESTRELLAS (LAS PUERTAS DEL PARAISO)	1998	36 x 27	ÓLEO	MADERA	
954	LA PUERTA DE LAS ESTRELLAS Y EL VIENTO (LAS PUERTAS DEL PARAISO)	1998	36 x 27	ÓLEO	MADERA	
955	EL VIEJO Y NUEVO ORDEN	1998	170 x 195	ÓLEO	TELA	
956	CARRETERA A NINGUNA PARTE	1998	170 x 195	ÓLEO	TELA	
957	LA RUEDA DE LA MALA FORTUNA	1998	170 x 195	ÓLEO	TELA	
958	LABERINTO DE FORTUNA	1998	68,5 x 244	ÓLEO	MADERA	
959	LA HABITACIÓN OSCURA I	1998	122 x 168	ÓLEO	MADERA	
960	LA HABITACIÓN OSCURA II	1998	122 x 168	ÓLEO	MADERA	
961	EUROBALL	1998	36 x 27	ÓLEO	MADERA	
962	BIEN ATADO	1998	50,5 x 82,5	ÓLEO	TELA/ MADERA	
963	EL PROBLEMA DEL HUEVO Y LA GALLINA	1998	50,5 x 82,5	ÓLEO	TELA/ MADERA	
964	DOBLE APUESTA	1998	50,5 x 82,5	ÓLEO	TELA/ MADERA	
965	ANIMAL FARM	1998	146 x 114	ÓLEO	TELA	
966	EL MISÁNTROPO	1998	56 x 76	ACUARELA	PAPEL	
967	DROLLERIE	1998	56 x 76	ACUARELA	PAPEL	
968	BOLSA DE ENLACE	1998	56 x 76	ACUARELA	PAPEL	
969	A IMAGEN Y SEMEJANZA	1998	56 x 76	ACUARELA	PAPEL	
970	LABERINTO FINAL	1998	56 x 76	ACUARELA	PAPEL	
971	EL FANTASMA	1998	56 x 76	ACUARELA	PAPEL	
972	PESADILLA ESPAÑOLA (ANTES DE LA PELEA)	1998	225 x 390	ÓLEO	TELA	
973	LAS TENTACIONES I	1998	100 x 100	MIXTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
974	LAS TENTACIONES II	1998	100 x 100	MIXTA	PAPEL	
975	LAS TENTACIONES III	1998	100 x 100	MIXTA	PAPEL	
976	LAS TENTACIONES IV	1998	100 x 100	MIXTA	PAPEL	
977	LAS TENTACIONES V	1998	100 x 100	MIXTA	PAPEL	
978	LAS TENTACIONES VI	1998	100 x 100	MIXTA	PAPEL	
979	¿DÓNDE ESTÁ LA ENFERMERA?	1998	40,5 x 27	MIXTA	PAPEL	
980	PESADILLA ESPAÑOLA (LA TRADICIÓN)	1998	76 x 56	ACUARELA	PAPEL	
981	PESADILLA ESPAÑOLA (EL ORDEN)	1998	76 x 56	ACUARELA	PAPEL	
982	PESADILLA ESPAÑOLA (EL IMPERIO)	1998	76 x 56	ACUARELA	PAPEL	
983	PESADILLA ESPAÑOLA (EL HIMNO)	1998	76 x 56	ACUARELA	PAPEL	
984	NOLI ME TANGERE (LA BATALLA DE LAS FILIPINAS)	1998	162 x 228	ÓLEO	TELA	
985	NOLI ME TANGERE	1998	146 x 228	ÓLEO	TELA	COLECCIÓN DEL ARTISTA
986	LOS ORANTES	1998	23 x 17	LÁPIZ	PAPEL	
987	CIVILIZACIÓN PERDIDA	1998	23 x 17	LÁPIZ	PAPEL	
988	FANTASMA	1998	17 x 12	LÁPIZ	PAPEL	
989	VENUS	1998	17 x 12	LÁPIZ	PAPEL	
990	VIDA O MUERTE	1998	12 x 17	LÁPIZ	PAPEL	
991	DIOSA MADRE	1998	12 x 17	LÁPIZ	PAPEL	
992	LA ESCALERA DE JACOB Nº1	1998	100 x100	ÓLEO	TELA	
993	COLLEIDEORSCAPE II	1998	121 x 40, 5	TINTA	PAPEL	
994	UN PALACIO SIN PUERTAS	1998	225 x 561	ÓLEO	TELA	
995	EL AMARGO TRIUNFO DE LA PINTURA	1998	170 x 250	ÓLEO	TELA	
996	LA AMISTAD ES UNA FORMA DE COMERCIO	1998	100 x 100	ÓLEO	TELA	
997	EL CORAZÓN DEL MENTIROSO	1998	100 x 100	ÓLEO	TELA	
998	THE PARTY IS OVER	1998	100 x 100	ÓLEO	TELA	
999	AL FINAL DE LAS RELIGIONES	1998	100 x 100	ÓLEO	TELA	
1000	EL GENIO DE LA MEDICINA	1998	100 x 100	ÓLEO	TELA	
1001	EL TRABAJADOR MELANCÓLICO	1998	100 x 100	ÓLEO	TELA	
1002	BAJO EL IMPERIO DE LA LEY	1998	100 x 100	ÓLEO	TELA	
1003	PODER SEXUAL	1998	100 x 100	ÓLEO	TELA	
1004	PABELLÓN DOMÉSTICO	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1005	PABELLÓN DE LAS MAREAS	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1006	PABELLÓN DE LA SORPRESA	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1007	PABELLÓN DE LA RAZÓN NATURAL	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1008	PABELLÓN DEL TRÓPICO	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1009	PABELLÓN DEL ARTE COMBINATORIA	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1010	FACTORIA DE LA TIERRA	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1011	FACTORIA DEL AZAR	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1012	FACTORIA DE LOS RIOS INEXISTENTES	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1013	FACTORIA VIRTUAL	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1014	FACTORIA DE LOS SUEÑOS FEMENINOS	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1015	FACTORIA DE LA POSIBILIDAD DEL CAOS	1998	42 x 29,5	MIXTA	PAPEL	
1016	EL BAILE	1999	225 x 374	ÓLEO	TELA	
1017	MOVIMIENTO PERPETUO 1	1999	187 x 225	ÓLEO	TELA	
1018	MOVIMIENTO PERPETUO 2	1999	150 x 250	ÓLEO	TELA	
1019	Y EN EL MONTE NADA	1999	140 x 140	ÓLEO	TELA	
1020	EL CARACOL NO TIENE ZAPATOS	1999	35 x 27	ÓLEO	TELA	
1021	DANZA CÓSMICA	1999	135 x 130	ÓLEO	TELA	
1022	LA RED	1999	135 x 130	ÓLEO	TELA	
1023	EL ARTISTA Y SU MODELO	1999	135 x 130	ÓLEO	TELA	
1024	ENIGMA MUSICAL	1999	135 x 130	ÓLEO	TELA	
1025	ALGUNAS RAZONES PARA ODIAR EL BAILE: LA NOCHE FRANCESA	1999	50 x 60	ÓLEO	TELA	
1026	ALGUNAS RAZONES PARA ODIAR EL BAILE: LÁGRIMAS EN EL HOMBRO	1999	50 x 60	ÓLEO	TELA	
1027	ALGUNAS RAZONES PARA ODIAR EL BAILE: DESEOS NO CUMPLIDOS	1999	50 x 60	ÓLEO	TELA	
1028	ALGUNAS RAZONES PARA ODIAR EL BAILE: PRISIONEROS	1999	50 x 60	ÓLEO	TELA	
1029	ALGUNAS RAZONES PARA ODIAR EL BAILE: GROTESCOS	1999	50 x 60	ÓLEO	TELA	
1030	ALGUNAS RAZONES PARA ODIAR EL BAILE: MAZURCA	1999	50 x 60	ÓLEO	TELA	
1031	CONTRADANZA: LOS PROBLEMAS DE LA FAMILIA OJO	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1032	CONRADANZA: DANZA SOCIAL	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1033	CONRADANZA: LOS SECRETOS	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1034	CONRADANZA: PARA VENCER AL MIEDO	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1035	CONRADANZA: PERDIENDO LA CABEZA	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1036	CONRADANZA: EL DESEO	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1037	CONRADANZA: EL ESPÍA	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1038	CONRADANZA: TENGO LOS DOS EN MI CABEZA	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1039	CONRADANZA: EL SILENCIO	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1040	CONRADANZA: HAY ALGO EN MI CABEZA	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1041	CONRADANZA: UN SUEÑO FEMENINO	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1042	CONRADANZA: LA INDECISIÓN	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1043	CONRADANZA: LA HERIDA	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1044	CONRADANZA: LA BAILARINA DORMIDA	1999	39,5 x 39,5	MIXTA	PAPEL	
1045	EL BOSQUE DE LECHE	1999	585 x 195	ÓLEO	TELA	DESCRIPCIÓN 3 PIEZAS DE 195 X 195
1046	THE GASLIGHTER 'S NIGHTMARE I	1999	195 x 195	ACRÍLICO	TELA	
1047	THE GASLIGHTER 'S NIGHTMARE II	1999	195 x 195	ACRÍLICO	TELA	
1048	EL BOSQUE CÓMICO	1999	160 x 236	ACRÍLICO	TELA	
1049	PAISAJE CON DIÓGENES I	1999	160 x 200	ACRÍLICO	TELA	
1050	PAISAJE CON DIÓGENES II	1999	160 x 200	ACRÍLICO	TELA	
1051	TORRE DE MARFÍL	1999	132 x 132	ACRÍLICO	TELA	
1052	PARTY WORLD	1999	132 x 132	ACRÍLICO	TELA	
1053	AMBIGUO, DOBLEMENTE AMBIGUO	1999	135 x 124	ACRÍLICO	TELA	
1054	BOSQUE SEMINAL	1999	110 x 110	MIXTA	PAPEL	
1055	BRIDGE THAT GAP	1999	110 x 110	MIXTA	PAPEL	
1056	BOSQUE SECRETO	1999	110 x 110	MIXTA	PAPEL	
1057	AL FINAL DE TODOS LOS SUEÑOS	1999	110 x 110	MIXTA	PAPEL	
1058	EL MERODEADOR	1999	59 x 52	MIXTA	PAPEL	
1059	EL CASTILLO	1999	59 x 52	MIXTA	PAPEL	
1060	ENCUENTRO	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1061	INDECISIÓN	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1062	ACOPLAMIENTO	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1063	OFRENDA	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1064	DEL AMOR Y LA MUERTE	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1065	DESIGUALES	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1066	DELIRIO	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1067	EN LA DUDA	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1068	RINCÓN INTERIOR	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1069	ARCADIA	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1070	TOTEM	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1071	HERIDA	1999	65,5 x 50,5	MIXTA	PAPEL	
1072	EL ESTUDIO	1999	45 x 32,5	MIXTA	PAPEL	
1073	EL ARTISTA Y SU MODELO	1999	45 x 32,5	MIXTA	PAPEL	
1074	TRAYÉNDOLO TODO A CASA	1999	267 x175	ACRÍLICO	TELA	
1075	LA HABITACIÓN	1999	90 x 300	ACRÍLICO	TELA	
1076	METÁFORA SEVILLANA: EL LECHO DE PROCRUSTES	1999	157 x160	ACRÍLICO	TELA	
1077	LA LÁMPARA VIAJERA	1999	157 x160	ACRÍLICO	TELA	
1078	PINTURA SEVILLANA: NATURALEZA MUERTA	1999	120 x90	ACRÍLICO	TELA	
1079	CUANDO EL GATO NO ESTÁ, BAILAN LOS RATONES	1999	122 x 86	ACRÍLICO	TELA	
1080	EL MUNDO AFUERA	1999	92 x 82	ACRÍLICO	TELA	
1081	BUSCANDO UN HUECO	2000	50 x 50	ACRÍLICO	TELA	
1082	GREGUERÍAS DE LA HABANA: INSTANTANEA	2000	61 x50	ÓLEO	TELA	
1083	GREGUERÍAS DE LA HABANA: EL SIGLO XX EN EL BALCÓN	2000	61 x50	ÓLEO	TELA	
1084	GREGUERÍAS DE LA HABANA: LÁGRIMAS DE GIGANTE	2000	61 x50	ÓLEO	TELA	
1085	GREGUERÍAS DE LA HABANA: REBELDE CABALLERO	2000	61 x50	ÓLEO	TELA	
1086	GREGUERÍAS DE LA HABANA: EL RETIRO DE LA ARAÑA	2000	61 x50	ÓLEO	TELA	
1087	GREGUERÍAS DE LA HABANA: HACIA EL FINAL DE LA HISTORIA	2000	61 x50	ÓLEO	TELA	
1088	GREGUERÍAS DE LA HABANA: EL CUERPO INTANGIBLE DE ARCOIRIS	2000	61 x50	ÓLEO	TELA	
1089	GREGUERÍAS DE LA HABANA: LA ISLA EN LOS PRADOS	2000	61 x50	ÓLEO	TELA	
1090	GREGUERÍAS DE LA HABANA: FETICHE	2000	61 x50	ÓLEO	TELA	
1091	GREGUERÍAS DE LA HABANA: EL FANTASMA DE LA	2000	61 x 50	ÓLEO	TELA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
	REVOLUCIÓN					
1092	GREGUERÍAS DE LA HABANA: ESPEJISMO	2000	61 x 50	ÓLEO	TELA	
1093	GREGUERÍAS DE LA HABANA: EL JARDÍN EN LA AZOTEA	2000	61 x 50	ÓLEO	TELA	
1094	GREGUERÍAS DE LA HABANA: EL DIFÍCIL COMPROMISO DEL ARTE CUBANO	2000	61 x 50	ÓLEO	TELA	
1095	GREGUERÍAS DE LA HABANA: SEDIMENTOS	2000	61 x 50	ÓLEO	TELA	
1096	COMEDIA FRANCESA	2000	460 x 114	ÓLEO	TELA	
1097	LA CUERDA FLOJA-THE TIGHTROPE	2000	267 x 323	ACRÍLICO	TELA	
1098	LA CAIDA	2000	265 x 310	ACRÍLICO	TELA	
1099	EL PINTOR Y SU MODELO	2000	160 x 290	ACRÍLICO	TELA	
1100	EL INTERPRETE	2000	160 x 290	ACRÍLICO	TELA	
1101	THE TALE	2000	160 x 228	ACRÍLICO	TELA	
1102	SHANGRILA	2000	90 x 258	ACRÍLICO	TELA	
1103	LA LARGA CAIDA	2001	267 x 321	ACRÍLICO	TELA	
1104	FLAMINGO SUITE	2001	90 x 257	ACRÍLICO	TELA	
1105	EL CUENTO	2001	160 x 228	ACRÍLICO	TELA	
1106	EL CANTANTE DE BLUES	2001	140 x 150	MIXTA	TELA	
1107	LA CUERDA ROTA	2001	140 x 150	MIXTA	TELA	
1108	EL TUNEL	2001	140 x 150	MIXTA	TELA	
1109	EL CREPÚSCULO	2001	140 x 150	MIXTA	TELA	
1110	AMULETO	2001	140 x 150	MIXTA	TELA	
1111	REFLEJO	2001	140 x 150	MIXTA	TELA	
1112	STRANGE FRUIT	2001	160 x 500	MIXTA	TELA	
1113	CARRUSEL	2001	180 x 195	MIXTA	TELA	
1114	EL ESPEJO	2001	195 x 195	MIXTA	TELA	
1115	EL ALMA DEL PECADOR	2001	160 x 290	MIXTA	TELA	
1116	LA CABEZA CONTRA EL MURO	2001	160 x 290	MIXTA	TELA	
1117	COMO UNAS GREGUERÍAS DE LA HABANA: DE VUELTA AL FINAL DE LA HISTORIA	2000	90 x 300	ACRÍLICO	TELA	
1118	LA ENVIDIA	2001	150 x 82	TINTA	PAPEL	
1119	LA GULA	2001	150 x 82	TINTA	PAPEL	
1120	LA IRA	2001	150 x 82	TINTA	PAPEL	
1121	LA PEREZA	2001	150 x 82	TINTA	PAPEL	
1122	LA SOBERBIA	2001	150 x 82	TINTA	PAPEL	
1123	LA LUJURIA	2001	150 x 82	TINTA	PAPEL	
1124	LA AVARICIA	2001	150 x 82	TINTA	PAPEL	
1126	A LAS PUERTAS	2001	85 x 153	TINTA	PAPEL	
1127	LA EMOCIÓN NACE DE LA COSTUMBRE	2001	85 x 153	TINTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1128	EL SOL SE ALZA EN LA EQUINA SURESTE DE LAS COSAS	2001	85 x 153	TINTA	PAPEL	
1129	EL CAMINO DE LAS MORERAS	2001	85 x 153	TINTA	PAPEL	
1130	MIL MILLAS DE HIERBA MUERTA	2001	85 x 153	TINTA	PAPEL	
1131	FLORES DE HUMO	2001	85 x 153	TINTA	PAPEL	
1132	LA LLUVIA LEVE	2001	85 x 153	TINTA	PAPEL	
1133	LA NUBE INMÓVIL	2001	85 x 153	TINTA	PAPEL	
1134	SOBRE UN MILLAR DE PUERTAS	2001	85 x 153	TINTA	PAPEL	
1135	LA CANCIÓN DEL RIO	2001	85 x 153	TINTA	PAPEL	COLECCIÓN DEL ARTISTA
1136	MANANTIAL	2001	122 x 122	MIXTA	TELA/ MADERA	
1137	PANAL	2001	122 x 122	MIXTA	TELA/ MADERA	
1138	EDEN	2001	122 x 122	MIXTA	TELA/ MADERA	
1139	CRISÁLIDA	2001	122 x 122	MIXTA	TELA/ MADERA	
1140	PALIMPSESTIS OCULARIS	2001	61 x 300	ACRÍLICO	TELA	
1141	ASUERO	2001	178,5 x 138,5	ACRÍLICO	TELA	
1142	OLVIDANDO EL EDEN	2001	50 x 162	ACRÍLICO	TELA	
1143	METAMORFOSIS: GALLORUGA 1	2001	79 x 67	MIXTA	PAPEL	
1144	METAMORFOSIS: GALLORUGA 2	2001	79 x 67	MIXTA	PAPEL	
1145	METAMORFOSIS: GALLORUGA 3	2001	79 x 67	MIXTA	PAPEL	
1146	METAMORFOSIS: GALLORUGA 4	2001	79 x 67	MIXTA	PAPEL	
1147	METAMORFOSIS:BO SQUETOTEM 1	2001	79 x 67	MIXTA	PAPEL	
1148	METAMORFOSIS:BO SQUETOTEM 2	2001	79 x 67	MIXTA	PAPEL	
1149	METAMORFOSIS:BO SQUETOTEM 3	2001	79 x 67	MIXTA	PAPEL	
1150	METAMORFOSIS:BO SQUETOTEM 4	2001	79 x 67	MIXTA	PAPEL	
1151	AL FINAL DEL LETARGO	2001	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
1152	BROTOS	2001	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
1153	DOBLES	2001	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
1154	TRES PATAS	2001	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
1155	LA CASA DEL SUEÑO	2001	125 x 125	MIXTA	TELA/ MADERA	
1156	CISNE HERIDO	2001	30 x 25	MIXTA	PAPEL	
1157	EL IMPOSTOR/EL INTRUSO	2001	30 x 25	MIXTA	PAPEL	
1158	DELIRIUM	2001	135 x 135	ACRÍLICO	TELA	
1159	FANTASMA	2001	135 x 135	ACRÍLICO	TELA	
1160	LAS NOTICIAS	2001	122 x 122	MIXTA	TELA/ MADERA	
1161	CUMPLEAÑOS	2001	122 x 122	MIXTA	TELA/ MADERA	
1162	MÁS BIEN HACIA EL	2001	122 x 122	MIXTA	TELA/	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
	FINAL				MADERA	
1163	COLEGAS	2001	122 x122	MIXTA	TELA/ MADERA	
1164	OCULTA	2001	122 x122	MIXTA	TELA/ MADERA	
1165	LA BODA	2001	122 x122	MIXTA	TELA/ MADERA	
1166	PICNIC	2001	122 x122	MIXTA	TELA/ MADERA	
1167	EL CÍNICO	2002	25,5 x31	MIXTA	PAPEL	
1168	EMBLEMA PROVINCIANO	2002	195 x 195	MIXTA	TELA	
1169	LAS TENTACIONES DE ANTONIO PÉREZ	2000	121 x 150	MIXTA	TELA	
1170	NUEVOS ESPEJISMOS: UNA CARA PARA EL NUEVO ORDEN	2002	100 x 100.	MIXTA	TELA	
1171	NUEVOS ESPEJISMOS: ENTRE EL TRUENO Y EL RAYO	2002	100 x 100.	MIXTA	TELA	
1172	CAYADO DE VER	2002	195 x 390.	MIXTA	TELA	
1173	COMENZANDO EL TOTEM	2002	195 x 50	MIXTA	TELA	
1174	TÚMULO	2002	60 x 160	MIXTA	TELA	
1175	ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA	2002	89 x 195	MIXTA	TELA	
1176	CARNE	2002	137 .x 152	MIXTA	TELA	
1177	EL DESENGAÑO	2002	90 x 258	MIXTA	TELA	
1178	UN PEQUEÑO PALACIO DE MI MENTE	2002	100 x 100	MIXTA	TELA	
1179	PEQUEÑO PALACIO BAJO LA NIEVE	2002	100 x 100	MIXTA	TELA	
1180	EL MELANCÓLICO	2002	280 x 501	MIXTA	TELA	
1181	PARADA CIEGA	2002	167 x 560	MIXTA	TELA	
1182	PARADA DEL ÚLTIMO MINUTO	2002	195 x195	MIXTA	TELA	
1183	PARADA EMPORIO	2002	100 x 257	MIXTA	TELA	
1184	HAPPY THANKSGIVING	2002	150 x 150	MIXTA	TELA	
1185	ARMADOS	2002	150 x 150	MIXTA	TELA	
1186	DEL TERROR AL MIEDO	2002	150 x 150	MIXTA	TELA	
1187	EQUILIBRIO	2002	150 x 150	MIXTA	TELA	
1188	EL DULCE PROGRESO	2002	150 x 150	MIXTA	TELA	
1189	EQUILIBRISTA	2002	77 x 61	MIXTA	PAPEL	
1190	FUNDAMENTOS INTEGROS	2002	77 x 61	MIXTA	PAPEL	
1191	EL MUNDO CON PELOS	2002	77 x 61	MIXTA	PAPEL	
1192	EL ARO DE FUEGO	2002	77 x 61	MIXTA	PAPEL	
1193	LA FARSA	2002	77 x 61	MIXTA	PAPEL	
1194	MÁS DIFÍCIL	2002	77 x 61	MIXTA	PAPEL	
1195	PORTAVOZ	2002	77 x 61	MIXTA	PAPEL	
1196	RESUCITAME	2002	77 x 61	MIXTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1197	EL SAQUEO DEL ARTE NEGRO 1	2002	30 x 25	MIXTA	PAPEL	
1198	EL SAQUEO DEL ARTE NEGRO 2	2002	30 x 25	MIXTA	PAPEL	
1199	CUBRE NALGAS CUBISTA	2002	30 x 25	MIXTA	PAPEL	
1200	LA PRESA	2002	59,5 x 44,2	MIXTA	PAPEL	
1201	KARATEKA	2002	59,5 x 44,2	MIXTA	PAPEL	
1202	EL FINAL DEL CAMINO	2002	59,5 x 44,2	MIXTA	PAPEL	
1203	EL EXTRAÑO	2002	59,5 x 44,2	MIXTA	PAPEL	
1204	NO ME LO PUEDO CREER	2002	59,5 x 44,2	MIXTA	PAPEL	
1205	MUJER Y PÁJARO	2002	59,5 x 44,2	MIXTA	PAPEL	
1206	MUNDO MENGUANTE	2002	59,5 x 44,2	MIXTA	PAPEL	
1207	TORMENTA	2002	59,5 x 44,2	MIXTA	PAPEL	
1208	FANTASMA Y ESQUELETO	2002	59,5 x 44,2	MIXTA	PAPEL	
1209	VANITAS	2002	100 x 100	MIXTA	TELA	
1210	EL PASEO	2002	87 x 130	MIXTA	TELA	
1211	LA CASA VACÍA	2003	160 x 290	MIXTA	TELA	
1212	DOBLE VENUS CON CAFETERA	2002	136 x 68	TINTA	PAPEL	
1213	SUSANA	2002	136 x 68	TINTA	PAPEL	
1214	PUERTA VENTANA	2003	136 x 68	TINTA	PAPEL	
1215	LA MUJER DE PUTIFAR	2003	136 x 68	TINTA	PAPEL	
1216	EL BAÑO	2003	136 x 68	TINTA	PAPEL	
1217	NUEVA SUSANA	2003	60 x 80	MIXTA	TELA	
1218	ASEO	2003	60 x 80	MIXTA	TELA	
1219	EL ESPECTÁCULO	2003	60 x 80	MIXTA	TELA	
1220	BAJANDO LA ESCALERA	2003	60 x 80	MIXTA	TELA	
1221	INVERLUDIO	2003	130 x 97	MIXTA	TELA	
1222	EL CAZADOR	2003	100 x 100	MIXTA	TELA	
1223	EL OJO EN EL ESPEJO	2003	100 x 100	MIXTA	TELA	
1224	TIEMPO DE VERANO	2003	100 x 100	MIXTA	TELA	
1225	VENUS	2003	30 x 25	MIXTA	PAPEL	
1226	HUEVOS DE SERPIENTE	2003	100 x 70	TINTA	PAPEL	
1227	HOME COMING	2003	100 x 70	MIXTA	PAPEL	
1228	PERDIDO EN MAIN STREET	2003	113 x 282,5	ACUARELA	PAPEL	
1229	PARADA NORTEAMERICANA	2003	195 x 195	MIXTA	TELA	
1230	LIBERTYAGUILA	2003	195 x 195	MIXTA	TELA	
1231	PERDIDO EN MAIN STREET U.S.A.	2003	200 x 500	MIXTA	TELA	COLECCIÓN WURTH
1232	LA SEMILLA	2003	95 x 95	MIXTA	PAPEL	
1233	THE STATES	2003	95 x 95	MIXTA	PAPEL	
1234	HOT POP	2003	95 x 95	MIXTA	PAPEL	
1235	EL ITALIANO	2003	95 x 95	MIXTA	PAPEL	
1236	FRONTERA	2003	95 x 95	MIXTA	PAPEL	
1237	REDNECK	2003	95 x 95	MIXTA	PAPEL	
1238	META VOLANTE	2003	95 x 95	MIXTA	PAPEL	
1239	EXHIBICIÓN	2003	95 x 95	MIXTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1240	DEJA QUE EL FUTURO PASE DE LARGO	2003	150 x 150	MIXTA	TELA	
1241	LA ENTRADA DEL DEMÓCRATA EN LA JUNGLA	2003	150 x 150	ÓLEO	TELA	
1242	DONALD TOP	2003	150 x 150	ÓLEO	TELA	
1243	EL PALACIO DE CÉSAR	2003	100 x 100	MIXTA	TELA	
1244	UN MUNDO PEQUEÑO	2003	200 x 100	MIXTA	TELA	
1245	EL FIN DE ALICIA	2003	100 x 100	MIXTA	TELA	
1246	MIENTRAS ÍCARO CAE	2003	100 x 100	MIXTA	TELA	
1247	PACIFIC PARK	2003	100 x 100	MIXTA	TELA	
1248	EL SUEÑO DEL PATRIOTA: EL AURIGA	2003	29 x 41	MIXTA	PAPEL	
1249	EL SUEÑO DEL PATRIOTA: EL PATRIOTA	2003	29 x 41	MIXTA	PAPEL	
1250	EL SUEÑO DEL PATRIOTA: EL VETERANO	2003	29 x 41	MIXTA	PAPEL	
1251	EL SUEÑO DEL PATRIOTA: LA ESCUCHA	2003	29 x 41	MIXTA	PAPEL	
1252	EL SUEÑO DEL PATRIOTA: LA INVASIÓN	2003	29 x 41	MIXTA	PAPEL	
1253	EL SUEÑO DEL PATRIOTA: LAS ANSIAS COMPARTIDAS	2003	29 x 41	MIXTA	PAPEL	
1254	EL SUEÑO DEL PATRIOTA: POLVO DE ESTRELLAS	2003	29 x 41	MIXTA	PAPEL	
1255	EL SUEÑO DEL PATRIOTA: QUE BIEN PUEDE HACER LA BEBIDA	2003	29 x 41	MIXTA	PAPEL	
1256	LA BELLA Y LA BESTIA	2003	38 x 28,5	ACUARELA	PAPEL	
1257	BAÑO DE SOL	2003	38 x 28,5	ACUARELA	PAPEL	
1258	AFEITADO	2003	38 x 28,5	ACUARELA	PAPEL	
1259	EYACULADOR PRECOZ	2003	38 x 28,5	ACUARELA	PAPEL	
1260	LA VENTANA	2003	38 x 28,5	ACUARELA	PAPEL	
1261	VANITAS	2003	38 x 28,5	ACUARELA	PAPEL	
1262	LOLITA Y LOS VIEJOS	2003	38 x 28,5	ACUARELA	PAPEL	
1263	POLUCIÓN TÁNTRICA	2003	38 x 28,5	ACUARELA	PAPEL	
1264	NAVIDAD	2003	30 x 25	MIXTA	PAPEL	
1265	LA ÚLTIMA SALCHICHA DE AMERICA	2004	200 x 500	MIXTA	TELA	
1266	THE BROKEN PROMISE LAND	2004	200 x 100	MIXTA	TELA	
1267	CÓMO ACABAR CON LOS 60: MAUSÓLEO	2004	45 x 60	MIXTA	MYLAR	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1268	CÓMO ACABAR CON LOS 60: COHETE A LA LUNA	2004	45 x 60	MIXTA	MYLAR	
1269	CÓMO ACABAR CON LOS 60: PRESTIDIGITADOR	2004	45 x 60	MIXTA	MYLAR	
1270	CÓMO ACABAR CON LOS 60: LIVINGROOM	2004	45 x 60	MIXTA	MYLAR	
1271	CÓMO ACABAR CON LOS 60: PAREJA	2004	45 x 60	MIXTA	MYLAR	
1272	CÓMO ACABAR CON LOS 60: PASTEL	2004	45 x 60	MIXTA	MYLAR	
1273	CÓMO ACABAR CON LOS 60: SAL DE FRUTA	2004	45 x 60	MIXTA	MYLAR	
1274	CÓMO ACABAR CON LOS 60: STEREO	2004	45 x 60	MIXTA	MYLAR	
1275	CÓMO ACABAR CON LOS 60: SUEÑO SUBMARINO	2004	45 x 60	MIXTA	MYLAR	
1276	CÓMO ACABAR CON LOS 60: RESACA	2004	45 x 60	MIXTA	MYLAR	
1277	LA VENTANA RUSA	2004	150 x150	PASTEL	TELA	
1278	LA VENTANA AMERICANA	2004	150 x150	PASTEL	TELA	
1279	SUPERESTRUCTURA	2004	150 x150	PASTEL	TELA	
1280	LOS FANTASMAS	2004	150 x150	PASTEL	TELA	
1281	ABRAZO	2004	150 x150	PASTEL	TELA	
1282	AULLANDO A LA LUNA	2004	150 x150	PASTEL	TELA	
1283	HOWL	2004	150 x150	MIXTA	TELA	
1284	I WANTED	2004	150 x150	MIXTA	TELA	
1285	EL SUEÑO	2004	150 x150	MIXTA	TELA	
1286	ALUCINACIÓN	2004	150 x 200	MIXTA	TELA	
1287	WHY NOT	2004	150 x 200	MIXTA	TELA	
1288	LOS CONOCEDORES	2004	165 x 207	MIXTA	TELA	
1289	SEGÚN GOETHE	2004	165 x 215	MIXTA	TELA	
1290	ATRACTOR	2004	167 x 280	MIXTA	TELA	
1291	CODA	2004	225 x 400	MIXTA	TELA	
1292	DESLUMBRADOS	2004	200 x 200	MIXTA	TELA	
1293	CHATARRA	2004	200 x 225	MIXTA	TELA	
1294	LLUVIA FUERTE	2004	42 x 55	MIXTA	PAPEL	
1295	LA RABIA	2004	42 x 55	MIXTA	PAPEL	
1296	1984	2004	42 x 55	MIXTA	PAPEL	
1297	LAS TRES COPAS	2004	42 x 55	MIXTA	PAPEL	
1298	EL FANTASMA DE LA ELECTRICIDAD	2004	42 x 55	MIXTA	PAPEL	
1299	LA CASA AL OTRO LADO DEL CAMINO	2004	42 x 55	MIXTA	PAPEL	
1300	LAS HERIDAS	2004	42 x 55	MIXTA	PAPEL	
1301	ESCAPE	2004	42 x 55	MIXTA	PAPEL	
1302	LA EXTRAÑA PAREJA	2004	150 x 150	PASTEL	TELA	
1303	PAREJA GALANTE	2004	150 x 150	PASTEL	TELA	
1304	LA AVENIDA DEL OCASO	2005	102 x102	PASTEL	TELA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1305	CONVERSACIÓN INTERUMPIDA	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1306	EL AHOGADO	2005	102 x102	PASTEL	TELA	
1307	EL GRAN OJO	2005	102 x102	PASTEL	TELA	
1308	EL SUICIDA	2005	102 x102	PASTEL	TELA	
1309	EXTRAÑA CAIDA	2005	102 x102	PASTEL	TELA	
1310	UN POQUITO MÁS FUERTE	2005	200 x 200	MIXTA	TELA	
1311	EL APRENDIZAJE DEL FRACASO	2005	200 x 225	MIXTA	TELA	
1312	LA QUIMERA DEL ORO	2005	50 x 50	MIXTA	TELA/ MADERA	
1313	LA PISCINA	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1314	DELIRIO	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1315	EL ESPEJISMO	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1316	EXTRAÑO COPILOTO	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1317	LA MUECA	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1318	NO MIRES ATRÁS	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1319	EL SEÑOR DE LAS MOSCAS	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1320	SUNSET	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1321	TROPIEZO	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1322	CABLE ROTO	2005	102 x 102	PASTEL	TELA	
1323	IDIOTA	2005	41 x 50	ÓLEO	TELA	
1324	LECTOR	2005	41 x 50	ÓLEO	TELA	
1325	JUGUETE	2005	41 x 50	ÓLEO	TELA	
1326	HERMANA	2005	41 x 50	ÓLEO	TELA	
1327	BUCEADOR	2005	41 x 50	ÓLEO	TELA	
1328	VENGANZA	2005	41 x 50	ÓLEO	TELA	
1329	SUCIA	2005	41 x 50	ÓLEO	TELA	
1330	JUEGO	2005	41 x 50	ÓLEO	TELA	
1331	AUTORRETRATO DE CEZANNE	2005	30 x 25	ACUARELA	PAPEL	
1332	EL PERRO DE CEZANNE	2005	30 x 25	ACUARELA	PAPEL	
1333	RETRATO DE CEZANNE	2005	25 x 30	ACUARELA	PAPEL	
1334	EL ENJAMBRE I	2005	375 x600	MIXTA	TELA	
1335	EL ENJAMBRE II	2005	375 x600	MIXTA	TELA	
1336	LA SELVA DEVORARÁ TODO	2005	97 x 500	MIXTA	PAPEL	
1337	SONÉ QUE VI A ADOLF LOOS Y ME DABA DE NUEVO A LA BEBIDA	2005	122 x 183	MIXTA	TELA	
1338	DOBLES PÁJAROS ALEMANES	2005	122 x 183	MIXTA	TELA	
1339	EN TORNO A UN DIÁLOGO DE CIVILIZACIONES	2005	150 x 150	MIXTA	TELA	
1340	EL ESQUELETO DE MR. MATISSE	2005	150 x 150	MIXTA	TELA	
1341	APROXIMACIÓN A UNA CULTURA DEL MARKETING	2005	122 x 153	MIXTA	TELA	
1342	LA CAJA DE LAS FIERAS	2005	122 x 153	MIXTA	TELA	
1343	CARRETERA A	2005	100 x 70	MIXTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
	UTOPIA					
1344	HACIA EL OESTE EL CURSO DEL IMPERIO PREVALECE	2005	160 x 228	MIXTA	TELA	OBRA CONJUNTA CON MANUEL OCAMPO
1345	SUBE AQUI Y TE ENSEÑARÉ LO QUE VA A SUCEDER DESPUÉS.	2005	225 x 200	MIXTA	TELA	OBRA CONJUNTA CON MANUEL OCAMPO
1346	FRONTAL DEPICTION OF TASTE INANITIES	2005	200 x 225	MIXTA	TELA	IN THE FIGURATIVE BAIT OF MEANING REDUCED TO AN ANALOG FOR A SING OF REALITY. OBRA CONJUNTA CON MANUEL OCAMPO
1347	CHISTE VERDE	2005	153 x 122	MIXTA	TELA	
1348	EN LA DOCUMENTA NO HAY CERVEZA	2005	150 x 200	MIXTA	TELA	
1349	LIFE STYLE	2005	100 x 70	MIXTA	PAPEL	OBRA CONJUNTA CON MANUEL OCAMPO
1350	SEXO SEGURO	2005	100 x 70	MIXTA	PAPEL	OBRA CONJUNTA CON MANUEL OCAMPO
1351	REGALO SECRETO	2005	100 x 70	MIXTA	PAPEL	OBRA CONJUNTA CON MANUEL OCAMPO
1352	COLGADAS	2005	100 x 70	MIXTA	PAPEL	OBRA CONJUNTA CON MANUEL OCAMPO
1353	PRIMOGENITOR	2005	100 x 70	MIXTA	PAPEL	OBRA CONJUNTA CON MANUEL OCAMPO
1354	GODFATHER'S DAUGHTER	2005	100 x 70	MIXTA	PAPEL	OBRA CONJUNTA CON MANUEL OCAMPO
1355	YO SÓLO VIVO DENTRO DE LA PRIMAVERA	1989	200 x 200	MIXTA	TELA	VERSION DE CANCIÓN-396
1356	PAISAJE UTÓPICO	2006	200 x 200	MIXTA	TELA	
1357	PROGRESO ETERNO	2006	80 x 130	MIXTA	PAPEL	CONCURSO UTRERA
1358	ANALOGÍA	2006	88 x140	PASTEL	TELA	
1359	TIMES BOCABAJO	2006	88 x140	PASTEL	TELA	
1360	VIA	2006	88 x140	PASTEL	TELA	
1361	CASA DE SUERTE	2006	88 x140	PASTEL	TELA	
1362	BILJART	2006	140 x 88	PASTEL	TELA	
1363	SOAR	2006	140 x 88	PASTEL	TELA	
1364	CANCERBERO	2006	88 x 88	PASTEL	TELA	
1365	LA APARICIÓN DE EDUARDO CHILLIDA	2006	88 x 88	PASTEL	TELA	
1366	QUE BIEN PUEDE HACER LA BEBIDA	2006	88 x 88	PASTEL	TELA	
1367	PAISAJE CON IMPROBABLE CAIDA DE ÍCARO	2006	88 x 88	PASTEL	TELA	
1368	EL DILEMA DEL FOTÓGRAFO	2006	88 x 88	PASTEL	TELA	
1369	LA NUBE SOBRE MI	2006	88 x 88	PASTEL	TELA	
1370	SOUVENIR DE LA REVOLUCIÓN ESPAÑOLA	2006	100 x 100	MIXTA	TELA	
1371	EL HOMBRE QUE SOÑÓ QUE SE CAÍA DE LA CAMA	2006	200 x 500	MIXTA	TELA	
1372	EL DURMIENTE	2006	200 x 200	MIXTA	TELA	
1373	LA BOLSA	2006	200 x 200	MIXTA	TELA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1374	UTOPIÍA	2006	200 x 200	MIXTA	TELA	
1375	EL PIÉ DEL ARQUITECTO	2006	200 x 150	MIXTA	TELA	
1376	LA CAMA	2006	150 x 200	MIXTA	TELA	
1377	LOS ACTOS FALLIDOS: LA RABIA	2006	122 x 183	MIXTA	TELA	
1378	LOS ACTOS FALLIDOS: LA BATALLA	2006	122 x 183	MIXTA	TELA	
1379	LAS GANAS SATISFECHAS	2006	153 x 122	MIXTA	TELA	
1380	ABAJO EL ÉXITO	2006	153 x 122	MIXTA	TELA	
1381	HIDRA	2006	45 x 35 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1382	PAISAJE CON UTOPIA	2006	24 x 24	MIXTA	ESCULTURA	
1383	EL HOMBRE QUE STORYBOARD	2006	35 x 30	TINTA	PAPEL	
1384	DEL ZAPATO	2007	35 x 30	TINTA	PAPEL	
1385	LA ENTRADA	2007	35 x 30	TINTA	PAPEL	
1386	INTÉNTALO, UN POQUITO MÁS FUERTE	2007	3 -(50 x 41) 165 x 41 TOTAL	MIXTA	TELA	
1387	EL DIABLO EN LA BOTELLA	2007	150 x 150	MIXTA	TELA	
1388	HOLA Y ADIOS SEÑOR FREUD	2007	150 x 150	MIXTA	TELA	
1389	UN PROBABLE FINAL DEL GÉNERO ÉPICO	2007	150 x 200	MIXTA	TELA	
1390	COMO LA NOCHE DEL SABADO PARA EL DESHOLLINADOR	2007	70 x 80 x 190 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1391	SI PUDIERA DECIRTE...	2007	100 x 200	MIXTA	TELA	
1392	LA CASCADA	2007	100 x 200	MIXTA	TELA	
1393	AUTORRETRATO CON 83 AÑOS	2007	100 x 100	MIXTA	TELA	
1394	FIN DE SIGLO SEVILLANO	2007	100 x 100	MIXTA	TELA	
1395	EL SILLÓN DE MATISSE	2007	100 x 100	MIXTA	TELA	
1396	ARTISTA SIMPÁTICO	2007	78 x 55	TINTA	PAPEL	
1397	ARTWORLD	2007	78 x 55	TINTA	PAPEL	
1398	ARTISTA ONANISTA	2007	78 x 55	TINTA	PAPEL	
1399	ARTISTA DE LO FEMENINO	2007	78 x 55	TINTA	PAPEL	
1400	ARTISTA DE LA VIDA	2007	78 x 55	TINTA	PAPEL	
1401	ARTISTA HEDONISTA	2007	78 x 55	TINTA	PAPEL	
1402	ARTISTA HOMBRE-ORQUESTA	2007	78 x 55	TINTA	PAPEL	
1403	ARTISTA VÍCTIMA DEL VIDEOARTE	2007	78 x 55	TINTA	PAPEL	
1404	ARTISTA Y MUERTE DE LA PINTURA	2007	78 x 55	TINTA	PAPEL	
1405	ARTISTA INTELLECTUAL	2007	78 x 55	TINTA	PAPEL	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1406	FÉNIX CHAMUSCADO	2008	122 x 183	MIXTA	TELA	
1407	FÉNIX CONGELADO	2008	122 x 183	MIXTA	TELA	
1408	I LIKE FLUXUS, BUT FLUXUS DOESN'T LIKE ME	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	
1409	EL ESTUDIO	2008	325 x 800	MIXTA	TELA	
1410	LA PRESA	2008	325 x 400	MIXTA	TELA	
1411	DE AUDEN	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1412	DE BRUEGEL	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1413	DE DYLAN	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1414	DE FRANCIS BACON	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1415	DE GIORDANO BRUNO	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1416	DE HOGARTH	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1417	DE JOYCE	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1418	DE KAFKA	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1419	DE KIPPENBERGER	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1420	DE MATISSE	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1421	DE MICHAUX	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1422	DE WILLIAM CARLOS WILLIAMS	2008	95 x 100	MIXTA	TELA	
1423	AUDEN	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1424	BRUEGEL	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1425	DYLAN	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1426	FRANCIS BACON	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1427	GIORDANO BRUNO	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1428	HOGARTH	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1429	JOYCE	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1430	KAFKA	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1431	KIPPENBERGER	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1432	MATISSE	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1433	MICHAUX	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1434	WILLIAM CARLOS WILLIAMS	2008	17 x 16 x 15 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1435	CIEGOS ANTE UNA CASCADA	2008	325 x 200	MIXTA	TELA	
1436	ISLOTE	2008	200 x 200	MIXTA	TELA	
1437	EL FINAL DE LA LÍNEA	2008	150 x 150	MIXTA	TELA	
1438	LA CASA AL OTRO LADO DE LA CARRETERA	2008	150 x 150	MIXTA	TELA	
1439	FALSAS EPIFANÍAS: EQUIVOCADO	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	
1440	FALSAS EPIFANÍAS: CAYADO	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	
1441	FALSAS EPIFANÍAS: FANTASMA	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1442	FALSAS EPIFANÍAS: HELL	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	
1443	FALSAS EPIFANÍAS: CIEGO	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	
1444	FALSAS EPIFANÍAS: ISLA	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	
1445	FALSAS EPIFANÍAS: ÁRBOL CAÍDO	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	
1446	FALSAS EPIFANÍAS: SOMBRA	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	
1447	FALSAS EPIFANÍAS: DESTINO	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	
1448	FALSAS EPIFANÍAS: CRUZANDO	2008	65 x 81	MIXTA	TELA	
1449	PARÁBOLA	2008	16 x 28 x 20 APROX.	MIXTA	ESCULTURA	
1450	CASTOR	2008	35 x 55 x 25 APROX	MIXTA	ESCULTURA	
1451	LA SOMBRA Y LA LLAMA	2008	89 x 116	MIXTA	TELA	
1452	LA FIRMA	2008	89 x 116	MIXTA	TELA	
1453	CONSTRUCTOR	2008	89 x 116	MIXTA	TELA	
1454	VERBA MOVENT, EXEMPLA TRAHUNT	2009	89 x 112	MIXTA	TELA	
1455	LA BROMA INFINITA	2009	200 x325	MIXTA	TELA	
1456	ES UN MUNDO PEQUEÑO DESPUÉS DE TODO	2009	200 x200	MIXTA	TELA	
1457	THE UNXAMINED LIFE	2009	200 x200	MIXTA	TELA	
1458	SI YO FUERA UNA CAMPANA	2009	10 OBRAS DE 38 x 46	MIXTA	TELA	
1459	NO VAYAS CONFUNDIENDO EL PARAÍSO	2009	2 OBRAS- 156 x 122 (156 x 254)	MIXTA	TELA	
1460	DILEMA	2009	126 x 126	MIXTA	TELA	
1461	SQUIRT	2009	126 x 126	MIXTA	TELA	
1462	2 MINUTOS	2009	92 x 73	MIXTA	TELA	
1463	CELEBRANDO LA MUERTE DE LA PINTURA	2009	92 x 73	MIXTA	TELA	
1464	HOTEL FÉNIX	2009	24 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1465	EXITO	2010	14 x 18	TINTA	PAPEL	
1466	FRACASO	2010	14 x 18	TINTA	PAPEL	
1467	3 VENTANAS	2010	14 x 18	TINTA	PAPEL	
1468	HOPE	2010	14 x 18	TINTA	PAPEL	
1469	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECRO: LA CONDENA	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1470	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECRO: LA CRUZ	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1471	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECRO: PRIMERA CAÍDA	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1472	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECRO: LA MADRE	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1473	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECREO: LA AYUDA	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1474	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECREO: EL PAÑO	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1475	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECREO: SEGUNDA CAÍDA	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1476	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECREO: LLANTO	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1477	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECREO: TERCERA CAÍDA	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1478	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECREO: LOS VESTIDOS	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1479	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECREO: CLAVADO	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1480	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECREO: MUERTE	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1481	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECREO: DESCENSO	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1482	TRAS LA ERA DE LAS CASAS DE RECREO: EL FINAL	2010	2 OBRAS DE 16 x 22	MIXTA	TELA	
1483	LA POSICIÓN ?	2010	89 x 100	MIXTA	TELA	
1484	LA POSICIÓN INDIFERENTE	2010	89 x 100	MIXTA	TELA	
1485	LA POSICIÓN IMPREVISTA	2010	89 x 100	MIXTA	TELA	
1486	LA POSICIÓN ROCOCÓ	2010	89 x 100	MIXTA	TELA	
1487	PAJARO LOCO	2010	157 x 160	MIXTA	TELA	
1488	TEA PARTY	2010	157 x 160	MIXTA	TELA	
1489	GRADIVA	2010	154 x 122	MIXTA	TELA	
1490	DEMASIADO VIEJO PARA LA MTV.	2006	113 x 113	MIXTA	PAPEL	
1491	HOTEL FÉNIX: EL PERRO Y LA LLAMA	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1492	HOTEL FÉNIX: EDÉN	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1493	HOTEL FÉNIX: ERROR	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1494	HOTEL FÉNIX: TIEMPO	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1495	HOTEL FÉNIX: ESPERANZA	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1496	HOTEL FÉNIX: CANCIÓN	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1497	HOTEL FÉNIX: TRES VENTANAS	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1498	HOTEL FÉNIX: CULPA	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1499	HOTEL FÉNIX: HUIDA	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1500	HOTEL FÉNIX: SIN SALIDA	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1501	HOTEL FÉNIX: SUEÑO	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1502	HOTEL FÉNIX: AULLANDO A LA LUNA	2009	2 OBRAS DE 38 x 35	MIXTA	TELA	
1503	AUTORRETRATO CON CALUDIO DEL CAMPO	2010	73 x 100	MIXTA	TELA	
1504	EL ARTE ESTÁ DONDE ESTÁ EL CORAZÓN	2011	162 x 195	MIXTA	TELA	
1505	ALGUNOS RECUERDOS NO PUEDEN SER REPRESENTADOS	2011	162 x 195	MIXTA	TELA	
1506	EN LOS ÚLTIMOS DÍAS DE LA CULTURA POPULAR	2011	140 x 140	MIXTA	TELA	
1507	POR EL CAMINO DEL MISTERIO	2011	122 x 132	MIXTA	TELA	
1508	EL ENIGMA DE LA CHICA DEL FUTURO	2011	178 x 92	MIXTA	TELA	
1509	NADIE-PRIMERA SIRENA	2011	22 x 44 (DÍPTICO 22 x 27 + 22 x 16)	MIXTA	TELA	
1510	NADIE-POLIFEMO	2011	22 x 44 (DÍPTICO 22 x 27 + 22 x 16)	MIXTA	TELA	
1511	NADIE-LA PIEDRA	2011	22 x 44 (DÍPTICO 22 x 27 + 22 x 16)	MIXTA	TELA	
1512	NADIE-LA BORRACHERA	2011	22 x 44 (DÍPTICO 22 x 27 + 22 x 16)	MIXTA	TELA	
1513	NADIE-EL TRATO	2011	22 x 44 (DÍPTICO 22 x 27 + 22 x 16)	MIXTA	TELA	
1514	NADIE-LA CEGUERA	2011	22 x 44 (DÍPTICO 22 x 27 + 22 x 16)	MIXTA	TELA	
1515	NADIE-LA TRETA	2011	22 x 44 (DÍPTICO 22 x 27 + 22 x 16)	MIXTA	TELA	
1516	NADIE-LA HUIDA	2011	22 x 44 (DÍPTICO 22 x 27 + 22 x 16)	MIXTA	TELA	
1517	NADIE- LA MALDICIÓN	2011	22 x 44 (DÍPTICO 22 x 27 + 22 x 16)	MIXTA	TELA	
1518	NADIE- LA ÚLTIMA SIRENA	2011	22 x 44 (DÍPTICO 22 x 27 + 22 x 16)	MIXTA	TELA	
1519	QUIAPO ROCOCO	2011	100 x 130	MIXTA	TELA	
1520	LLUVIA EN LA CASA DEL FILÓSOFO	2011	100 x 130	MIXTA	TELA	
1521	EXIT-TO	2011	73 x 100	MIXTA	TELA	
1522	LABOUR DAY	2011	73 x 100	MIXTA	TELA	
1523	I'M SEARCHING	2011	73 x 73	MIXTA	TELA	
1524	MANILA SUITE	2011	5 OBRAS DE 73 x 46	MIXTA	TELA	

Nº OBRA	TÍTULO	FECHA	FORMATO	TÉCNICA	SOPORTE	OBSERVACIONES
1525	BOCETO DEL PASEO 01	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1526	BOCETO DEL PASEO 02	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1527	BOCETO DEL PASEO 03	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1528	BOCETO DEL PASEO 04	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1529	BOCETO DEL PASEO 05	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1530	BOCETO DEL PASEO 06	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1531	BOCETO DEL PASEO 07	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1532	BOCETO DEL PASEO 08	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1533	BOCETO DEL PASEO 09	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1534	BOCETO DEL PASEO 10	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1535	BOCETO DEL PASEO 11	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1536	BOCETO DEL PASEO 12	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1537	BOCETO DEL PASEO 13	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1538	BOCETO DEL PASEO 14	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1539	BOCETO DEL PASEO 15	2011	42 x 29,7 (A3)	ACUARELA	PAPEL	
1540	EL ARTISTA VIVE PELIGROSAMENTE	2011	100 x 130	MIXTA	TELA	
1541	ENTRE EL SILLÓN Y LA CAMA	2011	100 x 130	MIXTA	TELA	
1542	EL DISCURSO	2011	100 x 130	MIXTA	TELA	
1543	ALGUNOS CONSEJOS PARA BUSCAR LA TIERRA PROMETIDA	2011	100 x 130	MIXTA	TELA	
1544	BUSCANDO EN LAS SOMBRAS	2011	100 x 130	MIXTA	TELA	
1545	EL HOMBRE DE NINGÚN SITIO	2011	100 x 130	MIXTA	TELA	
1546	YBAS CASINO	2011	93 x 97	ACUARELA	PAPEL	
1547	ARTE DEL ARCHIVO	2011	93 x 97	ACUARELA	PAPEL	
1548	MEDITACIONES A LA SALIDA DEL BISTRO VAN GOGH	2011	93 x 97	ACUARELA	PAPEL	
1549	ENCUENTRO INESPERADO EN LA PLAZA DE LA MODERNIDAD	2011	93 x 97	ACUARELA	PAPEL	
1550	DESEMBARCO DEL ARTE CHINO	2011	93 x 97	ACUARELA	PAPEL	
1551	PARADOJAS POSMODERNAS	2011	93 x 97	ACUARELA	PAPEL	
1552	CONSEJOS INCUMPLIDOS PARA JÓVENES ARTISTAS	2012	2 x(73 x 100)	MIXTA	TELA	