

## Procesos de creación artística I:

**María A. A., Juan Carlos Lázaro y Javier Velasco.**

### Paco Lara-Barranco

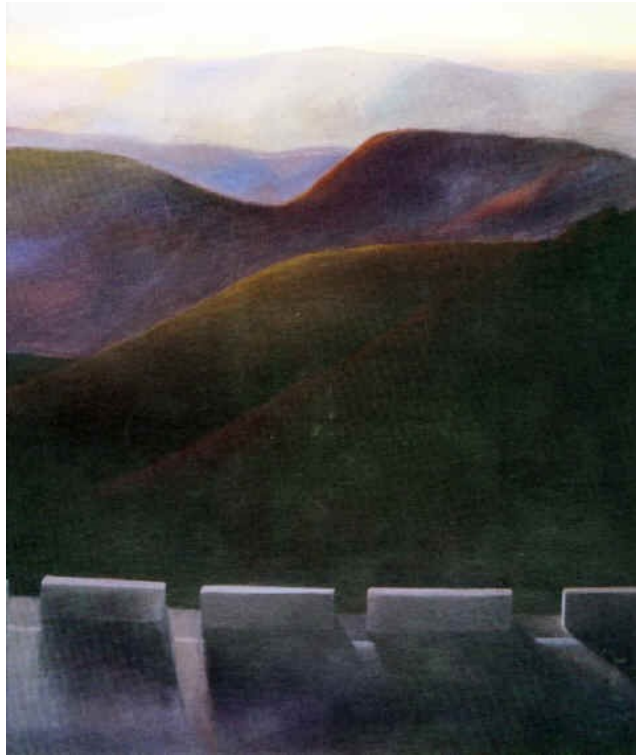


*Procesos de creación artística* surge con un objetivo fundamental: que el alumno conozca diferentes modos de producción en el terreno del arte. La idea se gestó en el año académico 2000-2001, y desde entonces se viene desarrollando. Básicamente, consiste en invitar a un artista o persona relacionada con la cultura, para que imparta una conferencia a cerca de su trabajo en la asignatura que imparto, Iniciación al Colorido, adscrita el Departamento de Pintura dentro del primer ciclo de la licenciatura en Bellas Artes. Generalmente, se hace coincidir la conferencia con una exposición que esté desarrollando el invitado en la ciudad de Sevilla. La razón de tal proceder radica en lo siguiente: el alumno puede tener un contacto directo con las obras. Durante la conferencia se aborda el proceso de creación específico desarrollado por la persona invitada.

Durante el período señalado, visitaron la clase los invitados siguientes: María A.A. (artista multimedia), Javier Buzón (pintor), Diego Gadir (pintor), Dionisio González (artista multimedia), Juan Carlos Lázaro (pintor), Pedro Mora (artista multimedia) y Javier Velasco (artista multimedia). Por motivos de calendario, sólo aparecerán en esta edición **María A.A., Juan Carlos Lázaro y Javier Velasco**. Pido disculpas a los demás, y les expreso mi compromiso de incluir, en el próximo CD que edite -previsiblemente durante el año 2003-, el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, lo que todos aprendimos en el día de sus intervenciones: cómo se enfrenta cada uno de ellos a la producción artística.

---

## Javier Buzón



Javier Buzón, *Paisaje V*. Óleo sobre tela, 130,2 x 114,2 cm. 1995.

El pintor Javier Buzón trabaja el paisaje con un sentido ciertamente enigmático. Entre las características generales que describen su pintura estarían: la ausencia de la figura humana, las grandes extensiones de terreno generalmente poco iluminadas (atardeceres, amaneceres, e incluso la noche cerrada) que provocan desasosiego e intranquilidad en el espectador. Desde 1999, Javier Buzón aborda la incidencia de la luz eléctrica (de color y blanca) en paisajes urbanos donde se puede advertir la procedencia del rayo de luz. Sin embargo, con anterioridad a esta fecha, y durante casi una década, ha investigado en los paisajes rurales desolados donde ese foco parecía estar camuflado y sin posibilidad de dilucidar su origen. Aunque la ausencia de la figura humana, en ese paisaje deshabitado, era evidente cualquier espectador podría advertir que *alguien* había estado allí, a decir por las señales, de evidencia, dispuestas sobre el lugar que representara el cuadro.

“Hay una atmósfera irreal que sugiere una cultura de cine, de la pintura norteamericana de Hopper... Son cuadros los de Javier Buzón que evocan la soledad. Se nos ocurren historias dramáticas al ver esta obra. Nuestra fantasía nos hace ver en los ‘quitamiedos’ de la carretera que está en primer plano la inminencia del accidente implícito en ella. La atmósfera surreal es la que provoca y desata nuestra imaginación. El atardecer dura breves momentos, la luz es la de un instante captado como una visión fugaz, como nos parece nuestra propia vida cuando miramos atrás y pensamos lo veloz que pasa el tiempo” –en palabras de José Ramón López.

## Diego Gadir



Diego Gadir, *Calvario V*. Témpera sobre papal, 100 x 71 cm. 1997.

La obra de Diego Gadir está cargada de fuerza expresiva. El espectador que contemple su pintura podrá imaginar al pintor trabajando enérgicamente. El trazo, el contraste de color, la huella del dedo, los rascados, los impactos de pincel, son visibles y se constituyen en verdaderas señales del combate entre el autor y la superficie. Dibujante incansable de la figura humana y del retrato, pintor infatigable de paisajes, bodegones e interiores con figura humana, donde destaca la presencia de su mujer Rosa, su musa, su inspiración continua.

Sus referencias son claras: Egon Schiele, el arte oriental, pintores japoneses eróticos, entre otros. Algo decisivo en su evolución fue “el milagro de la línea” (según ha confesado el propio autor), descubrir su capacidad para comunicar frescura, expresividad y contenido. Cualquier tema es una excusa para pintar. Así, el bodegón, como en el ejemplo que muestra la imagen, no es realmente un bodegón, es ante todo pintura. Sobre todo, a decir por el escenario: mesa con un gran plato amarillo que contiene granadas, pero que además porta cruces y está situada en un exterior, a decir por el cielo. Rompe con la forma tradicional de expresar el género, precisamente por la yuxtaposición de esos elementos que le son ajenos. Y es por esos elementos como se amplía la lectura del cuadro: ahora no es lineal o descriptiva, sino alegórica y referencial.

## Dionisio González

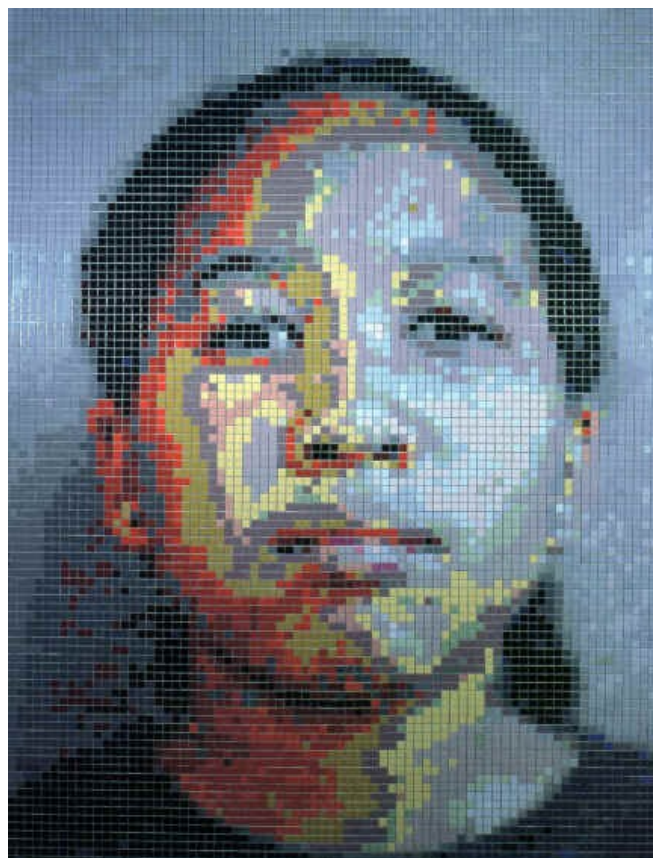


Dionisio González, *Swimming pools*. Duratrans en cajas de luz y madera con laca, 211 x 213 x 50 cm. 2000.

Las imágenes de Dionisio González tienen, entre otras, una característica que las diferencia de las imágenes infográficas: su plasticidad. Son imágenes muy táctiles, cercanas, logradas con una aparente ausencia de artificio. La imagen parece haber sido captada con toda su naturalidad, sin forzar ninguna pose. A esta cualidad hay que añadir otros dos rasgos determinantes, para provocar en el espectador un gran impacto visual: la inmediatez en su lectura (tal como ocurre con las imágenes publicitarias) y la ambigüedad del contenido (lo que las hace atractivas).

Aborda los trabajos por proyectos que derivan en piezas individuales, o mediante el desarrollo de series. La imagen que se pertenece al primer caso. Diferentes mujeres de raza negra son invitadas a participar en el proyecto. Sus rostros son manipulados mediante un programa de imágenes. El resultado final presenta unas imágenes sensuales, lúdicas, sumergidas... ¿en un mundo respirable? Un ejemplo de trabajo seriado lo constituye el proyecto *Human Hive*. Se inicia contactando con personas desconocidas a través de un Chat en Internet. A esas personas se les propone ser fotografiadas, sin que posteriormente los rostros vayan a ser modificados. Todas las personas aparecen fotografiadas dentro de una misma caja de madera: los invitados apenas entran en la caja, sobre todo aquellos más corpulentos. Las personas “enceladas” hablan de la superpoblación y de las consecuencias para el medio de la misma a largo plazo.

## Pedro Mora



Pedro Mora, *Amber Smoot*. Cerámicas en frío, 235 x 182 cm. 1998.

Pedro Mora es un artista de proyectos. Se mueve entre el límite de las cosas. En las “fisuras” como él suele argumentar. Aborda indistintamente, y con gran efectividad de resultado final, la instalación, la obra escultórica en espacio público, la imagen estática (fotografiada), la imagen en movimiento (vídeo) o la imagen bidimensional (que construye mediante el uso de teselas de cerámica, como se muestra en el ejemplo). Dada su naturaleza de incansable buscador de nuevos materiales, se observa que su trayectoria ha variado profundamente: desde los primeros trabajos de componente más orgánica (realizados con residuos de mineral, fieltros, cera de abejas, insectos) ha pasado a proyectos más minimalistas, desde el punto de vista de la forma y al empleo de materiales que generan “cierta distancia” en el espectador: acero, imagen de video, fotografía digitalizada.

*Amber Smoot*, forma parte de un proyecto donde se fotografiaron a diversos niños que frecuentaban la zona donde se situaba su estudio en Nueva York. Los rostros fueron escaneados y pixelados. Finalmente, se hizo corresponder cada píxel con una tesela de material cerámico coloreado. El proceso de elaboración fue largo y necesitó de ayudantes, algo que resulta frecuente y muy utilizado por Pedro Mora para construir piezas que, por sus características técnicas o por sus dimensiones, requieren de unas colaboraciones externas.

## María A.A.



María A.A., a finales de 2001.

María A.A., fue invitada para que expusiera sus experiencias con respecto a la creación de libros de artista. (Uno de los trabajos que se proponen a los alumnos para ser desarrollados durante el curso es el libro de artista). Junto a la producción de libros, la performance es otro de los métodos o procesos de trabajo que suele utilizar como medio de expresión.

Uno de los temas fundamentales que aborda la artista es el cuerpo femenino, con un sentido de reivindicación de la feminidad. *Libro de Sangre*, representa y recoge, alegóricamente, el ciclo vital reproductor de la mujer: Con un sello de caucho se estampa una silueta femenina por cada mes de vida (la suma del número de siluetas equivalía a los 32 años que entonces tenía la autora). Las siluetas están estampadas en negro. Desde que la mujer entra en período de reproducción y hasta que deja de “ser fértil”, María A.A., plantea la llegada del período con cierta ironía haciendo hincapié en los cambios y dolores físicos que la mujer tiene cada mes, de forma irremediable, durante todo ese gran ciclo. El espectador-lector, que recorra las páginas de este libro, advertirá esos cambios mediante gotas rojas, líneas rojas punzantes, que penetran como alfileres en la frágil silueta representada, como señales ineludibles de que algo está pasando en el cuerpo femenino. Este libro, al igual que la performance, *Muda de artista* (donde el cuerpo desnudo de la artista es recubierto de latex que, tras el secado, es despegado hasta conseguir una verdadera copia en negativo de cada zona del cuerpo), exploran, desde diferentes perspectivas, la visión que esta mujer tiene sobre el tema que plantea: el papel de la mujer en la sociedad actual.



María A.A., *Libro de Sangre*. Libro de artista, 2000. Edición: 25 ejemplares.



María A.A., *Muda de artista*. Performance. Sevilla, 2000.

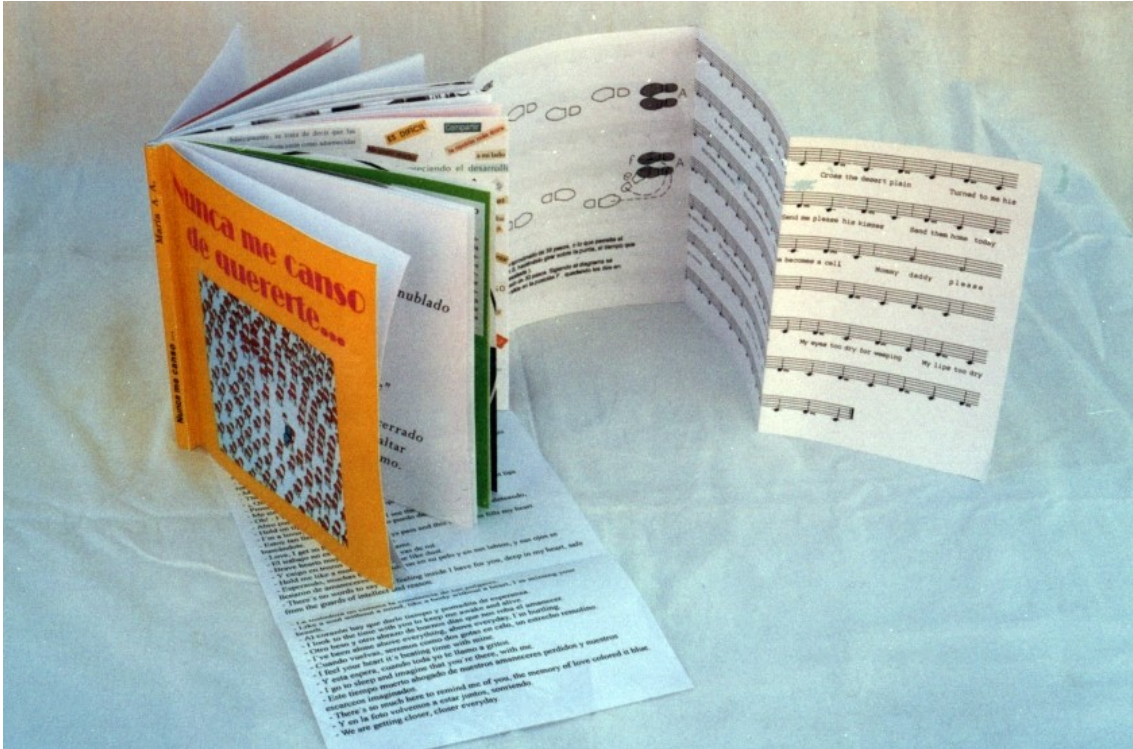


María A.A., *Deteniendo el tiempo en el molino de Onsares*. Intervención/performance. 18:00 h. del 24.06.2000.



María A.A., *Muda de Artista*. Montaje para enviarlo como Mail-Art. Verano, 2000.





María A.A., *Nunca me canso...* Libro de Artista, 2001. 15 ejemplares originales.



María A.A., *Un mes esperando.* Libro objeto, 2001. Edición: 80 originales.



María A.A., *El cuerpo del deseo*. Performance. Barcelona, noviembre, 2001.

---

## María A. A. y el cuerpo del arte

Fernando Millán

María Alvarado Aldea, que utiliza el nombre artístico de "María A.A.", sólo puede ser comprendida en toda su dimensión creativa, desde una visión multidisciplinar. Su trayectoria -ya considerable a pesar de su juventud- nos señala que no está sujeta a la práctica de una disciplina o un campo determinado, sino al desarrollo y materialización de una serie de conceptos e intuiciones que se apoyan en categorías muy diversas. Desde los *libros-objeto* a la *performance*, desde las *instalaciones* a sus *proyectos* -posibles o imposibles- todos los campos disciplinares están implicados e interrelacionados. En estos trabajos descubrimos que la concepción del tiempo y la forma de utilizar el espacio para María A.A., nos remiten a su propia experiencia vital como un individuo de sexo femenino de una determinada edad, que está sometido a todas las contingencias propias e impropias de su edad y circunstancias. De ahí, de esa experiencia integrada, y de su conciencia y consideración, nace esa productividad multidisciplinar.

### Antropocentrismo

A partir de los años sesenta, las Neo-vanguardias artísticas, desarrollaron y culminaron una serie de formas de arte que tienen, en la conducta o en el cuerpo humano y sus diversas utilidades y actitudes -típicas o atípicas- su carácter distintivo. Dicho sintéticamente, en estas formas estaba implícita la idea de un arte multidisciplinar, porque en realidad al elegir el cuerpo como materia, sujeto activo y pasivo, a la vez que objetivo final, se estaba poniendo a la experiencia individual, y a sus relaciones con el lugar, el tiempo y el espacio, como el único referente de una estética no apriorística.

Los precedentes más notorios de esta nueva actitud, estaban en el antropocentrismo de las Primeras Vanguardias, y sobre todo en Marcel Duchamp y su planteamiento del arte como desarrollo intelectual a la vez que componente vital, inextricablemente unidos.

Sin embargo, en estas Neo-vanguardias, desde Fluxus a Zaj, pasando por los artistas que convirtieron la biografía y al propio artista en arte, o por el Grupo Accionista de Viena, subyacía ya desde el principio una tendencia hacia la continuidad de determinadas fórmulas, o incluso la acreditación de sus descubrimientos a través de su conversión en géneros. De ahí que, incluso artistas como Joseph Beuys, protagonista de experiencias artístico-vitales producidas en tiempo real, y de una excepcional intensidad, queden a pesar de todo lejos de la autenticidad impecable de Duchamp.

Ya en los años ochenta, la amortización de la radicalidad de las Neo-vanguardias a través de los géneros, y mediante el abandono de los niveles de trascendencia que aún pervivían en las manifestaciones artísticas, acentuó esa distancia con los planteamientos integradores de la experiencia vital y la producción artística.

No ha sido hasta el comienzo de los años noventa en que, con la llegada escena de una nueva generación de artistas, los planteamientos multidisciplinarios se ha beneficiado de enfoques que los aproximan a sus orígenes duchampnianos.

## **Dicotomías**

La superación de las dicotomías fundamentales de la cultura occidental, ya presente (al menos como vocación) en los artistas más radicales de las Primeras Vanguardias), es un hecho en muchos de los nuevos artistas que trabajan en España y en el resto de Europa. Puede decirse que para muchos de ellos, "el cuerpo" ya no está separado de "la mente". La dicotomía judeo-cristiana ha dejado de ser para ellos según indicios muy reveladores, un artículo de fe.

Es desde luego aún muy pronto para concluir que esta cuestión va ser central y definitoria para estos artistas que nacieron entre el final de los años sesenta y el principio de los setenta, pero es sin duda una de sus aportaciones más cualificadas.

María A. A. pertenece de pleno a esta generación (nació en 1968) y su planteamiento artístico tiene en la multidisciplinariedad, como concreción de su experiencia vital, sus conceptos del espacio y el tiempo, y sus intuiciones, el elemento vertebrador. Y dentro de la multidisciplinariedad, la presencia del cuerpo propio como un elemento más del concepto artístico.

## **Libros, proyectos, performances...**

Los libros de María A.A. entran de lleno y a la vez, en los dos géneros nacidos de las Neo-vanguardias (y con muy pocas referencias en las Primeras vanguardias), el *libro-objeto* y el *libro-obra-de-arte*. La importancia que el diseño funcional y los materiales tienen en *Libro de sangre*, tienden a mostrarnos la materialización de las ideas, a convertir en objeto auto-referente una historia; al mismo tiempo, esa historia en tanto que propuesta conceptual, nos introduce en una abstracción de coherencia impecable. Cualquiera de las dos lecturas es posible, e incluso deseable, aunque la más pertinente es la que articula a las dos. Porque también aquí es lo multidisciplinar lo verdaderamente decisivo, lo que vehicula una nueva aportación estética.

Otro aspecto destacable de los libros de María A.A. es la coexistencia de técnicas artesanales con las que aportan las nuevas tecnologías. Este es el caso de *Nunca me caso* (2001), y *Un mes esperando* (2001). Pero en todo caso, sin mitificar ninguna de ellas. Si *Libro de sangre* reclama una realización artesanal a partir de los *tampones* de producción industrial, no es por una vocación de prestigio o por una regresión más o menos consciente. Se produce por la suma de la técnica del *tampón* desarrollada por el *mail art*, junto a la voluntad de producir un objeto-autoreferente en el que el discurso estético se confunda con la reseña de un aspecto fundamental de la vida de toda mujer.

Las *performances* que tienen como centro su propio cuerpo (en una versión propia y reeditada del *body art*) son sin duda las de más empeño y dificultad de las realizadas

hasta ahora por María A.A.. Me refiero en concreto a *Muda de artista* (Sevilla 2000), y *El cuerpo del deseo* (Barcelona 2001). Por el contrario otras *performances* más breves - como *Detener el tiempo* (Molino de Onsares 2000)- tienden a lo poético. En cualquier caso, en la acción María A.A. encuentra el terreno más apropiado a sus intereses más profundos: La de la multidisciplinariedad sin programa previo, sin "mensaje".

Por eso en estas *performances* se conjugan todas las constantes del imaginario de María A.A., y lo que podríamos considerar su visión más personal del tiempo, el cuerpo y el espacio. Por ejemplo, es muy llamativa su vocación de intercambio o participación, recuperando una actitud que después de los sesenta prácticamente se había abandonado o incluso demonizado. También una cierta voluntad de "escribir con el cuerpo", de pasar de la significación simbólica del cuerpo desnudo, al registro de formas que sólo pretenden ser significativas.

En las *instalaciones y proyectos*, María A.A. comparte con algunos de sus compañeros de generación, un interés y una utilización muy directa del mundo de la comunicación de masas. Y no solo a través de la apropiación de iconos, códigos tonales o la reelaboración de materiales, sino mediante la aceptación de la ludicidad y los comportamientos más habituales en la sociedad de masas.

## **Cuerpo**

Entre las diferentes acepciones de la palabra "cuerpo", está la de conjunto o unidad, de ahí que podamos hablar del "cuerpo del arte" para referirnos a la totalidad de las producciones y manifestaciones del arte contemporáneo. Cuerpo que tiene entre sus componentes más definitorios no sólo un antropocentrismo explícito y omnipresente, sino también una voluntad de superación de las dicotomías que introduce la razón, las distancias que impone la mediación, y la lógica de los sentidos.

Es decir el cuerpo del arte contemporáneo, es la superación de las contradicciones propias de nuestra cultura a través de su reducción al propio cuerpo del artista, y a sus expansiones típicas. Si en el mundo mediterráneo, hace miles de años que es artículo de fe, que el espíritu puede hacerse carne, no puede extrañarnos que los artistas contemporáneos pretendan que la carne humana sea a la vez abstracción (espíritu), y materialización de cualquier idea.

María A.A. ha entrado a formar parte de este "cuerpo del arte", en el que su carne es una materia espiritual, y sus ideas un espíritu materializado.

---

## María A.A. and The Body Of The Art

Fernando Millán

The creative importance of María Alvarado Aldea, who uses the artistic name of "María A.A.", can only be understood from a multidisciplinary view. The paths she has followed -plenty of considerable fulfillments in spite of her young age - indicate that she is not attached to the practice of one discipline or of a determined field, but to the development and materialization of a series of concepts and intuitions that are based on very different categories. From the *books as objects* to the *performance*, from the *installations* to her *projects* - possible or impossible - all the disciplines and fields of study are involved and interrelated. In these works, we discover that the way in which time is conceived and space is used by María A.A. refers us to her own vital experience as a female individual of a certain age, who is exposed to all of the contingencies appropriate or not of her age and circumstances. The multidisciplinary production of the artist is born precisely from this integrated experience as well as from her consciousness and consideration of it.

### Anthropocentrism

Since the 1960s, the artistic Neovanguards developed and culminated a series of art forms that have its distinctive character in both the human behavior or body and its different uses and attitudes - typical or atypical -. In short, the idea of a multidisciplinary art was implied in these forms, due to the fact that by choosing the body as material, active and passive subject, and at the same time final aim, the personal experience and its relations to place, time and space, were being considered as the only reference of a non-aprioristic aesthetics.

The most notorious precedents of this new attitude are to be found in the anthropocentrism of the Early Vanguards, and especially in Marcel Duchamp and his belief in art as intellectual development and, at the same time, vital component, completely united.

However, in these Neo-vanguards, from Fluxus to Zaj, through the artists who transformed the biography and the artist himself in art, or through the Actionist Group of Viena, a tendency towards the continuity of determined formulas was already underlying from the beginning, or even the accreditation of their discoveries through its conversion into genres. That is why, even such artists like Joseph Beuys, protagonist of live-artistic experiences produced in real time, and of an exceptional intensity, remain, in spite of everything, far from the impeccable authenticity of Duchamp.

In the 1980s, the depreciation of the radicalism of the Neovanguards, through the genres and with the withdrawal from the levels of transcendency that were still surviving in

artistic manifestations, emphasized this distance with the approach that blended vital experience and artistic production.

It was not until the beginning of the 1990s when, with the arrival to the stage of a new generation of artists, the multidisciplinary perspectives have been benefitted by approaches that bring them nearer to its Duchampian origins.

## **Dichotomies**

The overcoming of the fundamental dichotomies of the Western culture, already present (at least as vocation) in the most radical artists of the Early Vanguards, is a fact in many of the new artists who work in Spain and the rest of Europe. It can be said that for many of them "the body" is not separated from "the mind" any more. The Judeo-Christian dichotomy has stopped being for them, according to very revealing signs, as if it were gospel truth, it is, of course, still too early to conclude that this matter is going to be central and definitive for these artists born between the end of the 1960s and the beginning of the 1970s, but it is without any doubt one of their most qualified contributions.

María A.A. belongs to this generation (she was born in 1968) and her artistic approach, which departs from the multidisciplinary view as concretion of her vital experience, takes its conceptions of space and time, as well as its intuitions, like the very axis of her work. And inside this multidisciplinary view, the presence of her own body as one more element of the artistic concept.

## **Books, projects, performances...**

María A.A.'s books belong completely and at once to two genres born from the Neovanguards (and with very few references to the Early vanguards), the *book-as-object* and the *book-as-work-of-art*. The importance that the functional design and the materials have in the *Book of blood*, tend to show us the materialization of the ideas, to transform a story in a self-referential object; at the same time, that story, as a conceptual proposition, introduces us into an abstraction of impeccable coherence. Any of the two readings is possible, even desirable, although the most pertinent is the articulation of both. Here also what is truly decisive is the multidisciplinary view, what transposes a new aesthetic contribution.

Another prominent aspect of María A.A.'s books is the coexistence of craftsmanship techniques with those provided by the new technologies. This is the case of *I never get tired* (2001), and *Waiting for one month* (2001), In any case, without mythifying any of them. If the *Book of Blood* needs a craftsmanship making that takes as a point of departure the *tampons* of industrial manufacture, it is not due to a search of prestige or to a regression more or less conscious. It is produced by the addition of the *tampon* technique developed in the *mail art*, together with the aim to produce a self-referential object in which the aesthetic discourse blends with the account of an essential aspect in the life of every woman.

The *performances* which have her own body at the center (in a personal and reviewed version of the *body art*) are without any doubt the most difficult and determined of all those that María A.A. has made so far. I am referring especially to *Muda de artista* (Sevilla 2000), and *The Body of Desire* (Barcelona 2001). On the contrary, other shorter *performances* - like *Detaining the Time* (Molino de Onsares 2000) - tend towards the poetic. In any case, María A.A. finds the most appropriate grounds for her deepest interests in action: that of the multidisciplinary view without previous program, without "message".

For that reason, in these *performances* all the constant lines of María A.A.'s imaginary are conjugated, as well as what could be considered her more personal vision of time, body and space. For instance, recovering an attitude that had been practically abandoned or demonized after the 1960s, it is noteworthy her vocation for interchange or participation, as well as a certain will to "write with the body", to move from the symbolic meaning of the nude body to the recording of forms that only try to be meaningful.

In the *installations* and *projects*, María A.A. shares with some of her companions of generation a very direct interest in and utilization of the field of mass communication. And this not only through the appropriation of icons and tone codes, or the remanufacturing of materials, but also through the acceptance of the ludic and the most usual behaviours in mass society.

## **Body**

Among the different meanings of the word "body", one is that of set or unity, from which we can talk about the "body of the art" when referring to the totality of the productions and manifestations of the contemporary art. Body that has among its essential components not only an explicit and omnipresent anthropocentrism, but also a will to overcome the dichotomies introduced by the reason, the distances imposed by the mediation, and the logic of the senses.

This is to say that the body of the contemporary art is the overcoming of the contradictions inherent to our culture through its reduction to the own body of the artist and to its typical expansions. If in the Mediterranean world the believe that the spirit can become flesh was accepted as if it were gospel truth thousands of years ago, it can't be surprising that contemporary artists try that human flesh be at the same time abstraction (spirit) and materialization of any idea.

María A.A. has become a part of this "body of the art", in which her flesh is a spiritual material, and her ideas a materialized spirit.

---



## **María A. A.: Obra realizada**

### **Performances**

En mi trabajo como performer he podido ir perfilando una serie de constantes que, en mi convencimiento de nuestra innata y común necesidad de expresión (autoafirmación) dentro del colectivo, he procurado mantener:

- La utilización de mi propio cuerpo como medio para transmitir emociones, pensamientos; como vehículo de expresión.
- Una brizna de lírica, de poesía.
- Conseguir que el acto sea colectivo, donde el público se convierte en co-intérprete, se implique participando sustancialmente en la acción o intervención.

### **\* MUDA DE ARTISTA (16 Mayo 2000)**

Ubicación: Secadero de moldes de La Cartuja de Sevilla.

En este caso la acción fue concebida para ese espacio y mi momento personal en particular, jugando con el doble sentido del título -cambio cualitativo del grado de "artista" o metamorfosis de "persona normal" a "artista".

La acción se estructuraba en diferentes fases:

1ª. Elaboración de la segunda piel.

Conseguida con tres manos de látex amónico sobre mi cuerpo.

Secado.

2ª. La muda propiamente dicha.

Un primer intento de ir soltando esta "piel" contrayendo y soltando músculos y tendones. No funcionó.

Desprender la piel. Se hizo manualmente. Primero se desgarró con las manos trazando recorridos específicos para que la muda quedase de una sola pieza al desprenderse. A continuación, procedió a desprenderse, tirando de ella, necesitando cada vez más manos (más personas) para sostener el látex desplegado y separarlo de la piel. Por último, desprendida completamente, se extendió en el suelo para su secado.

3ª. (Esta fase ya no se corresponde al concepto de acción, sino al de Mail-Art).

Dividí la muda en trozos que, acompañados de una fotografía de la acción, envié para su distribución a Cuadernos "El Paraíso", publicación de Mail-Art coordinada por José Luis Campal.

**\* DETENIENDO EL TIEMPO EN EL MOLINO DE ONSARES: 6P.M. DEL 24 DE JUNIO DE 2000**

Intervención en "Los encuentros con la tierra", jornadas de convocatoria anual que organiza Fernando Millán en su casa rural en Cazorla.

Procurando vincular aún más la acción con el entorno, me valí de materiales conseguidos en las proximidades.

Seleccioné un ciruelo joven, de tronco muy vertical y una copa muy redonda y tupida, cuya sombra contorneamos con harina de un molino local y rellenamos luego de aceite de oliva del molino vecino, de modo que calase en la tierra, al que se prendió fuego.

El rastro quemado coincidía en ubicación y tono con la sombra que el árbol proyectaba ese día, en ese momento.

**\* EL CUERPO DEL DESEO**

(Convento de San Agustín, Viernes 9 de Nov. del 2001. Acto dentro de la programación del Festival Internacional de Performance de Barcelona eBent'01).

Esta acción está desubicada.

El público sentado en el suelo de linóleo. Yo estaré situada en su centro, de pie.

Consiste en conseguir que el público asistente, motivado por pasquines informativo-incitadores que repartiré previamente, escriba un deseo, cada uno, sobre mi piel. Para ello se valdrán de un pincel y podrán elegir entre distintas tintas. Juego aquí con el hecho de escribir deseos sobre la piel de un cuerpo desnudo, objeto a su vez de deseo.

A continuación, metida en una palangana, me rociarán el cuerpo con agua -mediante difusor- para que la escritura se emborrone y se vaya diluyendo, escurriéndose lentamente por mi cuerpo, hasta haber utilizado 5 litros.

Cubierta por el albornoz, vertiré los cinco litros de la palangana en un bidón al que pegaré la etiqueta "Deseos diluidos. BCN, 9 Nov. 2001".

Esta acción también tendrá continuación, distribuyendo el contenido del bidón en envases más pequeños que acompañados de una foto de la acción cada uno, destinados a la publicación "Art-Chivo" que coordinan Fernando Millán y Pilar Nicolás.

## **Libros de artista**

### **\* LIBRO DE SANGRE (2000)**

Libro que pretende ser el registro de la vida de una mujer de mi edad (entonces 32 años), relacionándolo con el dolor y la sangre.

He utilizado como fuentes al Instituto Nacional de estadística, así como a ginecólogos y particulares.

El orden de lectura y numeración es el normal en un libro occidental (de izquierda a derecha y de arriba a abajo, pasando las páginas hacia la izquierda).

Cada mes de vida corresponde a un sello con forma de mujer. Los hay de dos tipos: El que solo aparece en negro, donde no hay ninguna incidencia que cuantificar en los términos de sangre y dolor antes citados, y el que aparece acompañado de grafismos (manuales) rojos, con forma de gota (la menstruación), rayitos de dolor en el vientre y de mal humor en la cabeza. También aparecen reflejados dos embarazos y sus correspondientes partos.

Tiene dos formas de abordarse:

1ª. Pasando las 75 páginas, según su numeración. La habitual en un libro narrativo.

2ª. Desplegando sus 10'34 m. (colgado de la pared o extendido en el suelo). De esta manera se acentúa su aspecto de registro, la longitud de una vida.

### **\* NUNCA ME CANSO (2001)**

Dado que mi compañero y yo nos encontrábamos con intervalos de un mes, me planteé crear un libro en el que idear una página cada día (con una idea, un sentimiento, avatares, específicos de ese día) desde que nos separásemos hasta que nos volviésemos a encontrar.

Las cubiertas las tomé de una tarjeta de felicitación que encontré y consideré idónea.

Así cada página tiene una confección, carácter, aspecto y está elaborada con materiales muy heterogéneos. Las hay sólo con texto, color o imagen, desplegables, de ganchillo, collage, etc.

## **Series en proceso**

### **\* SERIE FOTOGRÁFICA AÚN SIN TÍTULO**

En ella aparecen elementos naturales transformados (intervenidos).

La intención es sólo la de lanzar visiones fruto de la asociación de ideas, sobre todo de elementos pequeños y descontextualizados.

El título de cada obra es especialmente significativo.

#### **\* SERIE ABSTRACTA**

Serie fotográfica en la que lo que se recoge, aún siendo tomado de la realidad, parezca una pintura abstracta.

El objetivo prioritario es plantear la ruptura de etiquetas o géneros, en este caso, "pintura" y "fotografía".

#### **\* A-PROPIA-CCIONES**

Serie en la que se ilustran fotográficamente, de forma secuencial, diferentes apropiaciones que realizo en el ámbito de la ciudad de Sevilla, mediante la imposición de mi firma-sello de artista (La escultura de Chillida, el agua del río, 35 minutos, mi reflejo, una sombra, personas, la mirada de alguien...).

### **Proyectos**

#### **Objetos:**

#### **\* ALMOHADA- ROSA DE LOS VIENTOS (2000) -En elaboración-**

Almohada normal de cama individual. La funda lleva, en patchwork - serigrafiado si se hiciese una tirada - en el lugar donde se apoya la cabeza, (de modo que ocuparía la mitad superior) una rosa de los vientos con sus colores convencionales, en cuyos puntos cardinales van marcadas las siguientes dicotomías: Bien-Mal, Sí-No, Más-Menos, Izquierda-Derecha.

En el caso de que estuviese confeccionada en patchwork sólo aparecerían las iniciales de las palabras que en serigrafía se hallarían completas.

#### **\* ROSARIO DE LA SUERTE (2001)**

Círculo de cuentas ovaladas cubiertas del material que se desprende rascándolo con la uña, bajo el cual aparece, en todas y cada una de las cuentas, un mensaje del tipo: "Sigue probando", "Inténtalo de nuevo" y así.

**\* UN MES ESPERANDO (2001) -Este está ya realizado-**

Libro-objeto. Calendario de mesa que cubre 31 días. En las páginas se indicarían el día de espera, así como sus correspondientes días anteriores ya tachados. El último día, el 31, iría señalado en rojo en todas las páginas.

**\* KIT DE EMERGENCIA PARA CRISIS EXISTENCIALES (2001)**

Caja-estuche con distintos compartimentos que se abren y cierran individualmente. En cada uno de ellos irá una imagen u objeto significativo para poder re-construir la personalidad del poseedor.

**\* KIT DE EMERGENCIA PARA LA AÑORANZA DEL COMPAÑER@ (2001)**

Caja de CD (vacía) que contiene el patrón-silueta, plegado al tamaño de la caja, dibujado a tamaño natural, del compañer@ sentimental.

**\* EL TRES EN RAYA DE JACK (2001)**

Blister conteniendo recambios para pistola de mistos distribuidos siguiendo el patrón del juego "Tres en raya". La lámina de fondo se realizaría siguiendo el patrón de diseño de los muñecos y complementos del tipo "Action-Man", en el que aparecería un militar descargando su puño contra una mesa provocando una pequeña explosión.

Las instrucciones irían detrás, así como todos los datos que suelen aparecer en los productos del género. Las posiciones en el tablero se marcarían haciendo explotar el círculo de mistos con un puñetazo.

**\* LA REVANCHA DE JACK (2001)**

Exactamente lo mismo, con la diferencia de que cambia el nombre del producto.

--Ambos objetos se mostrarían juntos--

**Instalaciones**

**OBJETOS DE SU AUSENCIA (1993)**

Instalación de iluminación tamizada en la que los objetos que la componen están diseñados y realizados para su uso real por su autora.

La disposición de éstos estaría localizada en espacios separados, para aumentar la sensación de intimidad y la diferenciación del carácter de cada objeto.

### ***- Sustituto de amante I***

Almohada de 175 cm. de largo, con brazos, vestida con una funda-camisa de pijama masculino confeccionada a medida.

Este objeto estaría situado en una cama de matrimonio, semi-abierta, de apariencia lo más neutra posible. La cabecera estaría situada contra la pared.

### ***- Sustituto de amante II***

Forma cilíndrica de 12 cm. de diámetro, lo suficientemente larga como para que pueda enroscarse en un cuerpo de mujer (unos 6-7 m.), de aspecto y tacto lo más semejante a la piel humana posible, dotada de un pene erecto y funcional (recordando un consolador).

Su alma de alambre flexible le permite exponerse a modo de estar siendo utilizado -pero sin el cuerpo-, situado en el suelo, sobre una alfombra, con algún/os otro/s objeto/s que connote/n la preparación de un ambiente propicio al coito ( velas, chimenea artificial, música...).

Dependiendo de la ambientación, este objeto será lo más circundable posible.

### ***- Sustituto de amante III***

Punching-ball de cuero, (de diámetro habitual, fijado al suelo mediante un alambre de acero) con la forma, en hueco-relieve del abrazo de una mujer desde la cabeza al pubis.

Se colocaría en el centro de la sala para que pueda circunvalarse, a 170 cm. de alto por su parte superior, sin ningún otro complemento.

### **\* PAISAJE HUMANO (1994)**

Instalación en la que se presenta el icono de un fragmento de un cuerpo humano (femenino o masculino) que incluye desde el final del coxis a la mitad de los homóplatos. Estará situado a 1'50 m. de altura. Sus dimensiones variarán según las de la sala, serán lo más amplias posibles permitiendo que el público lo visualice circunvalándolo (versión A) o de frente (versión B, en cuyo caso los laterales y el fondo pegarían con las paredes de la sala).

La iluminación tiene que dar un aspecto de paisaje, creando el efecto de dunas, valles, altiplanos, colinas...

#### **\* PLUVIÓMETRO DE SUEÑOS (1996)**

Instalación en la que se presenta un contenedor cilíndrico transparente, que lleva las marcas de un medidor de volumen, y llega desde el suelo al techo. Mediante la instalación de un falso techo perforado por el contenedor se dará la sensación de que lo atraviesa y permitirá la colocación de un mecanismo que deje caer espejos de distinta forma y tamaño activado por una célula fotoeléctrica que capta la entrada de los visitantes (retardándolo medio minuto).

El contenedor se adaptará a las medidas de la sala que lo aloje, ocupando aproximadamente el 50% de su superficie, situándose en el centro para permitir que el público lo circunvale.

En las paredes de la sala se presentarán los diagramas (planos, vistas) de la instalación completa (figurada) y su funcionamiento, así como el de incidencia.

#### **\* LA CALLE DEL INFIERNO (1996)**

Proyecto colectivo para realizar en colaboración con un número de artistas aún por determinar, en el cual se incluyen tres instalaciones propias.

El requisito para participar es el de realizar la instalación a modo de "atracción de feria", en la cual el público pueda participar e incluso "llevarse" algo.

El objetivo es lograr una "Calle del infierno" lúdico-estética, elaborando un recorrido participativo (voluntariamente).

(\* "Calle del infierno" es el nombre que recibe la zona donde se ubican este tipo de instalaciones -atracciones de feria- en la Feria de Sevilla).

#### **- Memoria gruyere**

Instalación en la que se presentan patitos amarillos (de una longitud de unos 15 cm. de largo) de plástico, flotando en agua (en un número suficiente como para que de sensación de abundancia), de los cuyo lomo sale un gancho, con el objetivo de facilitar, entorpecer e incluso imposibilitar su captura mediante las cañas de pescar que se ofrecen al público participante. El agua debe disponer de un mecanismo que la mantenga en movimiento constante.

En la parte inferior de cada patito figura una letra o un número que corresponde a una foto de un pasaje de la biografía de la autora, que es entregada como premio a la persona que consiga "pescar" dicho patito.

Algunas fotos serán más fácil conseguir que otras, y algunas, imposible.

#### **- *Laberinto existencial***

Instalación consistente en el clásico laberinto de espejos (no deformantes), en la que al que entre se le facilita un walkman (que devolverá a la salida) en que se reproduce la grabación de una voz átona que realiza una cuenta atrás en tiempo real : "Le quedan veinte minutos para empezar a ser lo que quiere ser. ¿Qué quiere ser? Le quedan diecinueve minutos y cuarenta segundos para empezar a ser lo que quiere ser. ¿Qué quiere ser?" y así consecutivamente.

#### **- *Saca la pequeña zorra que hay en tí***

Instalación -recorrido con una única entrada/salida. Consiste en tres espacios contiguos en los que al participante (uno cada vez); en el primer espacio se le ofrece la posibilidad de disfrazarse/transformarse en la imagen más erótica que tenga de sí mism@ (con el apoyo de un muy variado atrezzo, maquillador, peluquero y asistente); en el segundo puede ensayar y finalmente seleccionar, sus poses delante de un espejo a cuerpo completo, detrás del cuál, en la tercera sala -cerrada al público- se halla un fotógrafo que l@ retrata de cuerpo entero con una cámara polaroid.

Las fotos se van colocando en el panel exterior de la instalación.

#### **\* ESPACIOS ALIMENTICIOS (1996)**

Instalación de carácter efímero en la que se presentan flanes de gelatina de diferentes colores y unos 20 cm. de diámetro, con un personaje cada uno, modelado en Fimo, suspendido en su centro, que está en el trance de sufrir una experiencia calificada de enriquecedora (un paracaidista en caída libre, un yogui meditando, una mujer embarazada...).

Dichos flanes irán situados individualmente sobre soportes adosados a la pared, con iluminación -fría- interior y tapa translúcida, donde reposa el flan, proporcionando una iluminación desde abajo, añadida a la de la sala, diáfana.

Estos objetos serían fotografiados con apariencia de foto pop, publicitaria y llena de colores planos.



### **\* IN MEMORIAM (1996)**

Instalación que consta de una estructura vacía de alambre tipo "besuguera", pero de forma y tamaño como para albergar un cuerpo humano, fijada fuertemente al suelo con tres cinchas metálicas. Dicha estructura está circunvalada por cinco objetos-corazones elaborados de tejido relleno, apoyados en el suelo. Tocando el techo una forma de gota invertida estirada ( de unos 150 cm. de largo, dependiendo de la altura de la sala ), sobre ella y un poco oblicua, de un material y color que rememore la miel.

El conjunto debe poder circunvalarse.

La ambientación (iluminación y ubicación) debe procurar la sensación de recogimiento y aislamiento.

### **\* LIFE'S TOO HARD (1998)**

Instalación en la que se presenta un contenedor cilíndrico transparente que va desde el suelo hasta una palma del techo, de diámetro suficiente como para que una persona pueda estar sumergida dentro. Dicha persona estará sumergida en estado de animación suspendida provocado, con la instalación médico-técnica necesaria para mantenerla en ese estado durante un año. Un sistema de anclaje la mantendría con los pies a unos 30 cm. del suelo.

El líquido en que está sumergida será transparente.

La iluminación estaría concentrada en el cilindro, partiendo del suelo, dejando el resto de la sala casi a oscuras.

Las dimensiones de la sala deberán permitir al público poder contornear al contenedor y alejarse lo suficiente como para poder abarcarlo todo de una mirada.

Mejoraría la percepción de la obra el que la sala estuviese a un nivel subterráneo y su acceso lo recalcase.

### **\* Y LA VIDA SIGUE (1999)**

Instalación que precisa de una habitación vacía, preferiblemente de planta cuadrada, con un solo acceso. Sobre él se sitúa una apertura de unos 50 x 70 cm., de la que irán saliendo impulsadas por un ventilador fotografías de distintos momentos de toda la vida de una persona, de forma aleatoria, que se irán depositando en el suelo, donde se irán acumulando hasta la clausura de la instalación.

El público da sentido a la instalación cuando entra, recorre la sala (pisando las fotos) y sale. Cualquier otra intervención queda abierta (pueden llevarse las fotos, pincharlas en las paredes blancas, no entrar, etc.).

**\* S/T (1999)**

Instalación de medidas variables. Precisa de una iluminación tenue.

En ella se presenta un recipiente de cristal (un terrario) sin tapa, lleno de arena finísima de playa. Las dimensiones del terrario serán preferiblemente de unos 120 x 70 x 70 cm. y la arena alcanzará la altura de 50 cm.

Habrà una pantalla situada a una altura que permita que sea leída al inclinarse al coger la arena, de unos 60 x 45 cm, en la que se van dando instrucciones (que se irán repitiendo en bucle) para que el espectador encuentre sus propios contenidos metafóricos a la experiencia de manipular la arena.

**\* JOINT US (2000)**

Instalación en proceso que ocupará toda una sala, de medidas variables. Sus paredes se irán cubriendo con las siluetas dibujadas de las personas que vayan participando, que se dan la mano, formando una especie de " corro " .

La forma de convocatoria y participación será vía E-Mail, en el que se enviará la silueta de la persona (con las manos abiertas a una altura determinada para que coincidan unas con otras y poder así formar el corro), la de los pies en la posición elegida, y la foto de la cara (en B/N), indicando la escala. El rostro, impreso, irá situado en su lugar en cada silueta.

El ordenador al que llegan las participaciones estará situado preferentemente en el centro de la sala -el resto de medios será externo a ella, como la fotocopiadora-amplificadora de planos -donde también se realizarán las tareas necesarias para pasar la información a la pared.

El proceso terminaría al completar el corro, dejando en la sala sólo el ordenador hasta finalizar la exposición.

---

## María A.A.: Works

### Performance Art

As a performer I've been able to design my work based on a few constants that, in my conviction of our common need to express ourselves (as a way of autoaffirmation) inside the society, I tried to maintain:

- The language of my own body as a means of conveying emotions and thoughts, as a vehicle of expression.
- A pinch of poetry
- To achieve that the event be collective, that is to say that the public also becomes a performer taking part in a substantial way in the action.

### \* ARTIST'S MOULT (may 16, 2000)

Location: The cast drying place at "La Cartuja de Sevilla", an old monastery that became a ceramics factory (now it's the "Centro de Arte Contemporáneo de Andalucía").

This event was thought for that specific place and reflected my personal situation in those months, playing with the double meaning of the title (emphasizing the change from normal person into artist or just the process of an artist growing up).

The performance developed through various steps:

#### 1. Working-out the second skin.

This was attained by tree ammoniac latex sayers over my body.

Drying.

#### 2. The moult itself.

I first tried to get free of the "second skin" by contracting and relaxing my muscles. It didn't work.

Then, the audience participated taking out my second skin by hand. The process started by ripping off the latex layer following specific lines under my guidance in order to get off the moult in one piece. Next, while the skin was being pulled by a group of helpers

from the audience, another group held the latex sheet and extended it. Finally, the skin was spread out over the floor so it could dry.

3. This stage doesn't belong to the action, it was my way of extending it into a mail art work.

I divided the moult into pieces to each of which I added a picture of the previous performance. Then, I sent them, numbered and signed, to "Cuadernos El Paraíso", a Mail-Art Publication (directed by Jose Luis Campal) for its distribution.

**\* PAUSING TIME ON ONSARES'S MILL: 6 P.M. JUNE 24, 2000.**

Intervention on "Encounters with the Earth", an annual artistic event organized by Fernando Millán in his country house.

All the materials I used (oil, flour) were got from the mills in the surrounding area.

I selected a young tree -because its shape could be considered as a sun clock. We drew its outline on the ground using the flour; then we filled the inside of the outline with olive oil so even the ground got wet and we made it burn slowly.

The burning drawing of the shadow of the tree was exactly the same (place, shape, size, colour) as the real shadow that the tree had at that moment, that day.

**\* THE BODY OF DESIRE (2001)**

Saint Agustin Convent, Friday, November 9, 2001. "eBent'01", (Barcelona, International Festival of Performance Art).

The public was sitted on the floor, surrounding me. First, I gave everyone a piece of paper in which some motivating lines were written. Then, I got naked and stood up so they could write a desire over my skin using different inks and paintbrushes.

Next, as I was in a washbawl, two partners were spraying warm water on my body, so the writting started to dissolve and drain down until it dissapeared.

Wearing a bathrobe, I poured the water from the washbawl into a transparent bottle where I wrote "Diluted Wishes. Barcelona, November 9, 2001".

This action is planned to be continued as a mail-art work. I'll distribute the dilution in 50 little bottles that will be sent along with a picture of the performance, my signature and the series.

## **Artist's Books**

### **\* THE BOOK OF BLOOD (2000)**

This book intends to be a woman's life register (a woman born in 1968, like me) concerning pain and blood.

My information sources were The National Statistic Institute, some gynecologists and private individuals.

It has to be read in the usual way, that is to say, from left to right, from up to down, turning the pages to the left.

Each month of the life of the woman is represented by a rubber stamp. There are two kinds of stamps: a) With a female shape in black. There's no event concerning pain or blood during this month of life. b) With a female shape in black, her hands on the belly, with a drop of blood between her legs and some beams on the head and the belly, in red (drawn by hand), representing pain and bad mood.

Two pregnancies also appear, with their corresponding giving birth and breast-feeding periods.

The book can be read in two ways:

1. Turning its pages, from the first to the 75th., as you do in a narrative book.
2. Opening out its 10'34 meters, hanging it on the wall or extending it on the floor. In this way its recording nature becomes more noticeable, as if it were the length of a life.

I made an edition of 25 original handmade copies.

### **\* I NEVER GET TIRED OF... (2001)**

Because my boyfriend and I met once per month, I dedicated each page of this book to every single day of my waiting since he left until he came back again.

The cover is taken from a greeting card I found somewhere and I considered suitable.

Each page has a different character, construction, appearance, and made out of different materials; resulting a book of a very heterogeneous creation. There are some pages where there's just a text or an image, but there're also pages of only one colour, unfolding ones, made by computer, hand made collage, crochet hook, photocopies, etc.

I made one edition of 15 original hand made copies.

## **Work in Progress**

### **\* PHOTOGRAPH SERIES WITHOUT TITLE (YET)**

In this work natural elements are manipulated, altered.

The intention of it is to throw visions that were born by association of ideas; most of them are concerned with small natural elements, taken out of their context.

The title of each photograph is especially relevant.

### **\* ABSTRACT SERIES**

Photograph series in which what appears seems to be an abstract painting, although in fact it's a photograph taken from reality.

The main idea is to propose the rupture of genres, "painting" and "photography" in this case.

### **\* A-PPROPRIA-TIONS**

A photographically documented work, in which I make different appropriations, within the limits of the city of Seville, by stamping my artist stamp: the water of the river, Chillida's sculpture, 35 minutes, my own reflection, people, a shadow, somebody's gaze, myself, etc.

## **Projects**

### **Objects:**

#### **\* PILLOW-COMPASS-ROSE (2000) -In progress-**

It's a single bed pillow. The pillowcase has (in the place where the head uses to rest) a compass-rose pointing to "No", "Yes", "Bad", "Good", "Right", "Left", "More" and "Less" (instead of N, S, E, W, etc.).

It will have colours normally used to design the compass-roses.

If there is only one pillow, the drawing will be done on patchwork, but if a series is ordered, then it would be silkscreen printed.

**\* FORTUNE ROSARY (2001)**

Oval beds covered with the material that can be scraped from a piece of paper with a nail or a coin.

A message, like "Keep trying it" , "Try it again" or similar, is under that material, on every bed.

**\* ONE MONTH WAITING (2001) -Already done-**

Book/Object. It's a table calendar that covers 31 days. On any page of it there are three inscriptions: The number of the waiting day, the inscription of the preceeding days already crossed out, and the 31st. day marked in red.

I've made a series of 80 copies.

**\* EXISTENCIAL CRISES EMERGENCY KIT (2001)**

Case with different size divisions that can be opened and closed individually. In every division there will be an image, an object, or whatever especially meaningful, so the owner personality could be re-constructed.

**\* LONGING FOR THE LOVER EMERGENCY BOX (2001)**

Empty structure of a CD box that contains the silhouette of the lover in its actual size, folded up.

**\* JACK'S NOUGHTS AND CROSSES (2001)**

Blister that contains cap-gun's spare parts. They are located following the design of the nought and crosses board. The cartoon board would have an "Action-Man" kind of toys design, representing a soldier smashing his fist over a table and producing a small explosion.

The instructions would be on the back, as well as all the information that usually appears in that kind of products.

The positions on the board would be marked making explode the cap circles with a punch.

**\* JACK'S RETURN MATCH (2001)**

Exactly the same as the previous. The only item that changes is the name of the object.

--Both objects would be shown together --

**Installations**

**\* OBJETS FROM HIS ABSENCE (1993)**

Installation with a sifted light in which the pieces have been created for its author actual use.

The pieces would be distributed in separate spaces, in order to get a more private atmosphere and to emphasize the different characters of each of them.

**- *Lover's substitute I***

Pillow of 175 cm. in length, with arms, dressed with a pillowcase-pijama shirt.

This object would be lying on a double bed, with the sheets half-opened, with the most neutral appearance possible. The bed head should be against the wall.

**- *Lover's substitute II***

Object of cilindric shape, 12 cm. of diameter, long enough to curl up a female's body (6-7 m.), with the appearance and texture the most similar possible to human skin. It would be endowed with an erected and functional penis (reminding a consoler).

Its flexible wire core allows to be exhibited as if it were being used (but without the human body), sitted over a carpet, on the floor, along with a/some other object/s that suggest the creation of a sexual atmosphere (candels, an artifitial chimney, music...).

Depending on the size of the room and the setting, the object would be the most surroundable as possible.



### ***- Lover's substitute III***

Leather punching-ball (usual diameter, fixed to the floor with an iron wire), with a shape, bass-relief impressed, of the hug of a woman, from the head to the pubis.

The punching ball would be in the center of the room so it could be surrounded, the upper part at 170 cm., without any other complement.

### **\* HUMAN LANDSCAPE (1994)**

Installation in which an icon of a human body's fragment (male or female) is presented, it includes from the end of the coccyx to the middle of the shoulder blade. It would be situated at 150 cm. high. Its dimensions would depend on the size of the room. It would be as big as possible, allowing the public to surround it (version A) or, the installation touching the sides and the back wall of the room, they would see it from the front wall (version B).

The lighting of the installation has to get it the aspect of a landscape, creating effects of dunes, valleys, hills, highplateaus, etc.

### **\* DREAM PLUVIOMETER (1996)**

Installation that shows a cylindrical transparent container that has the marks of a volume meter and goes from the ground to the ceiling. There would be a false ceiling drilled by the container in order to obtain two effects: The impression that the cylinder continues higher than the ceiling, leaving the place to install a mechanism that lets fall mirrors of different sizes and shapes. This mechanism would be activated when the visitors come into the room crossing the photoelectric cell (delaying the activation of the mechanism in half a minute).

The container sizes would be adjusted to the dimensions of the room, occupying 50% of its surface. It would be in the center of the room so the public could surround it.

Different diagrams would hang on the walls. They would show the plans of the

whole (imaginary) installation and its operation, and incidence graphics as well.

### **\* HELL STREET (1996)**

This is a project conceived to be collectively developed, in which I would include three of my own installations.

The only requirement to take part in it, is to make the installation function as a fair attraction, in which the public could participate (even to carry the prizes they win).

The objective would be to get a ludic-aesthetic "Hell Street\*", creating a (voluntary) participating itinerary.

(\*"Hell Street" is the name of the area where the fair attractions are located in the "Feria de Sevilla").

### ***- Gruyère memory***

Installation in where little plastic ducks (15 cm. long) would be presented floating in water. Its number would be enough to give a complete sensation. On their back there would be a hook whose objective would be to make it easy, difficult or even impossible for the public to capture them with fishing rods. The water would have a mechanism that keeps it in constant movement.

In the belly of each duck there would be a letter or a number that would correspond to the photograph of an anecdote about the life of the artist, and it would be given as a prize to the person who gets that duck. Some photos would be easier to get than others; and some, impossible.

### ***- Existencial laberinth***

Installation that would be the classical "mirror laberinth" (but not the deforming ones).

At the entrance the public would receive a walkman (that they would have to give back at the exit). The tape recording would reproduce a countdown in actual time in an unestressed voice: "You have 20 minutes left to start being what you want to be. What do you want to be? You have 19 minutes and 40 seconds to start being what you want to be. What do you want to be?" and so on.

### ***- Take out the little foxy there's within you***

Installation-course with only one entrance/exit door. There would be only one person from the public inside it.

It would consist of three adjoining rooms. In the first one the public can disguise / transform into the most erotic image of themselves they could get. To obtain it, they

would have the help of an assorted and extended atrezzo, a hairdresser, a making-up artist and an assistant. In the second room he/she could try out and finally select, his/her poses in front of a full body size mirror. Behind that mirror, in the third room (closed to the public) there would be a photographer who would take a full-body polaroid portrait of him/her.

Those photos would be placed on the outer panel of the installation.

#### **\* NUTRITIVE SPACES (1996)**

Ephemeral installation where different coloured jellies (cross sections of cones of 20 cm. of diameter) would be shown, having a human figure modelled with Fimo inside them. These human figures would represent to be having an enriching experience (a parachutist in a free fall, a meditating yogui, a pregnant woman, etc).

The jellies would be individually situated over holders fixed to the wall, with a cold light inside, and a translucent upper surface, where the jelly stands, so they would be illuminated straight from the ground and indirectly from the illuminated room.

These objects would be photographed as if they were advertisements, pop art, plenty of intense plain colours.

#### **\* IN MEMORIAM (1996)**

Installation that would consist of an empty wire crossed structure, whose shape and size will be made as to simulate having a human body inside. It would be strongly fixed to the floor by three metal saddle straps.

Around this wire structure there would be five hearts made of cotton stuffed material, lying on the floor.

There would be a figure touching the ceiling, like a reversed and stretched drop (50cm. long, it would depend on the room height). Its color and texture will remind honey. It would be sitted over the wire structure, lightly oblique.

The whole composition ought to be surroudeable.

The atmosphere (illumination and location) would suggest the sensation of isolation and quietness.

**\* LIFE IS TOO HARD (1999)**

Installation in which a cylindrical transparent container would be shown. It would rise from the floor up to 20 cm. below the ceiling. The diameter would be long enough to have a person submerged inside. That person would be submerged in an induced "suspended life" state, helped by medical-technical support in order to keep her/him in that state during a year. He/she would be anchored to the bottom so her/his feet would stay 30 cm. high from the floor.

The liquid inside the container would be transparent (may be lightly coloured).

The illumination of the space would be focused on the cylinder, with the lightbulbs on the floor, leaving the rest of the room almost in darkness.

The dimensions of the room would allow the cylinder to be surrounded by the public and captured in only one sight.

The essence of the installation would improve if the room is in the underground, and if the way of arriving to it emphasizes that.

**\* AND LIFE GOES ON (1999)**

Installation that would need an empty room (better if it's a square one) with just one entrance/exit space without door. Over that access an overture (50 x 70 cm.) will be situated from which some photographs would be coming out (driven by a fan inside the hole). In those photographs one could see all the moments of a person's entire life. They would randomly fall on the floor, where they would remain until the closing of the installation.

The installation would get its complete sense when the public comes in, goes across the room (walking on the photos) and goes out. Other interventions would be allowed: The public can pick the photos up, hang them on the wall, not coming in....

**\* WITHOUT TITLE (1999)**

Installation of variable dimensions. It would need a slight illumination.

A big aquarium recipient, filled with thin sand, would be shown leaning against one of the room's walls. The recipient would be 120 x 70 x 70 cm., and the sand would reach 50 cms. high.

There would be a screen (50 x 70 cm.) above the sand recipient, where some instructions could be read in order to help the public to find his/her own metaphorical meaning of the experience of manipulating the sand.

**\* JOIN US (2000)**

Installation in progress that would fill an entire room. Its walls would be covered with the silhouettes of the people that participates, holding their hands, forming a ring.

The convocatory and the participation would be by E-mail. In the answer the following will appear: 1. The silhouette of the participant (with her/his hands opened at a predetermined hight so all could form the ring); 2. The silhouette of his/her feet int he same posture; and 3. The picture (B/W) of her/his face. The scale would be indicated in the three.

The silhouettes would be drawn on the walls and the face printed and fixed in its proper place on the head.

The computer that receives the participations would be located in the center of the room. The rest of the equipment would be placed somewhere out of the room, where it could not be seen. The rest of the necessary work of carrying the information to the walls, would be also done in the room.

The process would end when the ring is completed, leaving only the computer inside until the end of the exhibition.

---

## **María A.A.: Artista Multidisciplinar**

Nacida el 19 de Marzo de 1968 en Sevilla. 33 años.

Nacionalidad española.

D.N.I. 28.719.658 H

Domicilio: Plza. Callao, 8, Acc. 2. Sevilla. 41010. Móvil: 646-306-149

Domicilio familiar: Juan Pablos, 21, Pral. A. Sevilla 41013. Tlf: 954-233-947

E-Mail: [yoanoia@yahoo.es](mailto:yoanoia@yahoo.es) (fam: [mj12408@autovia.com](mailto:mj12408@autovia.com))

Estado Civil: Soltera.

### **Estudios realizados**

- Licenciada en BB.AA. Especialidad Escultura. Facultad de BB.AA. "Santa Isabel de Hungría" de Sevilla. De 1987 a 1992.
- 1992-94 asiste a los talleres de Grabado y Escultura en la Facultad de BB.AA. de la Universidad del País Vasco (UPV).

### **Artes Plásticas**

- Curso de cerámica básica. Aula de Cultura del Distrito V de Sevilla. (Sept. 1983).
- Curso de iniciación a la cerámica. Scola de cerámica de La Bisbal de L'Empordá (Girona). (Agosto 1985).
- Dibujo y pintura. Taller del pintor y grabador Jose Luis Pajuelo. Sevilla. (Julio y Sept. de 1987 y 1988).
- Curso de iniciación a la fotografía. Centro San Jerónimo. Sevilla. (Sept. 1989).
- Curso de fotografía. Aula de Cultura del Ayuntamiento de Castilleja de la Cuesta (Sevilla). (Oct. 1989 a Junio 1990).
- Curso internacional de Litografía y Grabado. Programa "Verano Joven 90" de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Córdoba. (Agosto 1990).

- Taller Experimental de Grabado dirigido por Francisco Cortijo. Sevilla. (Sept. 1993).
- Curso de Diseño asistido por ordenador. I.N.E.M., Academia Arte Granada. 430 horas. Granada. (Dic. 1994 a Mayo 1995).
- Taller Multimedia "ROSEWARE". Directora Laurence Rassel. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. (8 a 12 Marzo 1999).
- Taller "La Materialización de la Poesía". Director: Fernando Millán. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. (31 Mayo a 18 Junio 1999).
- Taller "La Expansión del Arte". Directores: Ester Xargay, Carles Hac Mor, Bárbara Raubert. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla- Universidad Internacional de Andalucía (UNIA). Sevilla. (15 al 19 de Mayo del 2000).
- Taller "El estudio de la Performance" dirigido por Coco Fusco. (CAAC-UNIA). Sevilla. (26 al 30 Jun. 2000).
- Taller "Entre la utopía y la integración. Las prácticas artísticas en la red". Dirigido por Jose Luis Brea. CAAC-UNIA. Sevilla. (25 a 29 Sept. 2000).
- Taller/seminario "Organización de Exposiciones de Arte Contemporáneo". Directora: Margarita de Aizpuru. Fundación de Aparejadores y arquitectos de Sevilla. (2 al 6 Abril 2001).

### **Formación complementaria**

- *Inglés* : Pre-First Certificate. English Language Institute. Sevilla. (Julio 2000). Dos intercambios de estudios de idioma de un mes en Inglaterra.
- *Francés y catalán*: Conocimientos a nivel oral y leído.
- Curso de Adaptación al Profesorado (CAP). Granada. (curso 1997-98).
- Piano hasta 1º y solfeo hasta 2º en el conservatorio de Sevilla. Tres años más de clases particulares.
- Danza Contemporánea. Hasta nivel intermedio. Gimnasio San Luis de Sevilla (1987-1990).

- Gimnasia femenina, aerobio, step, mantenimiento, funky, tai-chi, yoga, natación, patinaje artístico y tenis. Varios gimnasios y polideportivos (1984-87, 1990-91, 1992-93, 1994-2000).

## **Exposiciones**

- Exposición colectiva de los alumnos de los cursos y talleres de:
  - Fotografía 1989-90. Castilleja de la Cuesta (Sevilla) (Junio 1990).
  - Curso Internacional de litografía y grabado. Córdoba. (Oct 1990).
  - Taller experimental de grabado dirigido por Francisco Cortijo. Sevilla. (15 Octubre al 15 Noviembre 1993).
  - "La materialización de la Poesía" dirigido por Fernando Millán. Sevilla (Junio 1999).
- Exposición colectiva "Artistas y el Colegio Aljarafe. XXV años juntos" Sevilla. (del 14 al 27 de Junio de 1995).
- Exposición colectiva "Arte en Parte/s". Sala Expojuven. Área de Juventud del Ayuntamiento de Sevilla. (del 12 al 17 de Marzo de 1996).
- Exposición colectiva "Mercado del Arte". Centro de Arte "Contemporánea". Granada. (del 28 de Diciembre de 1997 al 5 de Enero de 1998).
- Exposición colectiva en "Marzo Fotográfico". Centro de Arte "Contemporánea". Granada. (Marzo de 1998).
- Exposición colectiva "2ª semana del Grabado". Centro de Arte "Contemporánea". Granada, (22 Mayo a 9 jun. 1998).
- Exposición colectiva femenina "Re-Inventar Lavapiés". Fotografía. Mercado de San Fernando de Lavapiés (Madrid). (30 de Nov. y 1 Dic. del 2001).

## **Performances**

- "Sónica Hispalense", Clausura del taller "La materialización de la poesía" dirigido por Fernando Millán. Capilla de La Cartuja de Sevilla. (18 Junio 1999):
  - "Arte Contemporáneo". Colectivo del taller.



- "Donde caben tres caben cuatro" junto a S. Melgar, P. Regalado y M. Salvador.
- "Tesis Transcendente" conjuntamente con Fernando Millán.
- Dentro del taller "La expansión del arte". del CAAC-UNIA:
- "Muda de Artista" con la colaboración de los alumnos y profesores del taller. Secadero de Moldes de La cartuja de Sevilla. Sevilla. (16 Mayo 2000).
- "A-propia-cciones". Individual. Ámbito de la ciudad de Sevilla. (18 Mayo 2000).
- "Deteniendo el tiempo en El Molino: 6 p.m. del 24 de Junio del 2000". Jornadas de Intervenciones y performances. "Encuentros con la tierra" organizados por Fernando Millán. Molino de Onsares (Jaén). (24 Junio 2000).
- "El cuerpo del deseo". Festival Internacional de Performance "eBent'01". Barcelona. (9 Nov. 2001).

## **Ediciones**

### **Tiradas de los grabados**

- "Approvissez-moi". Linóleo, carborundum y collage. 3 planchas. Técnica reductiva. Bilbao (1993).
- "Approvissez-moi". Xilografía y linóleo. 3 planchas. Bilbao (1993).
- "Pulgarcita I , II, III,IV, V, VI". Composición de seis grabados de 6 planchas cada uno. Linóleo. Bilbao (1993).
- "La zona negra". Aguafuerte y aguainta sobre zinc. 2 planchas. Sevilla. (Sept. 1993).

## **Mail-Art**

- "Muda de Artista". Cuadernos "El Paraíso" n. 64 (Verano, 2000). 41 ejemplares originales.
- Elaboración del Contenedor de Arte "Art-Chivo", de periodicidad semestral. 50 ejemplares originales. Colmenar Viejo (Madrid). (2ª mitad del año 2000).

- "Poema (visual) de María para F.M.". Art-Chivo n. 1 (Enero, 2001). 50 originales.

### **Libros de artista**

- "Libro de sangre". Edición de 25 ejemplares. Sevilla (2000).
- "Nunca me canso...". Edición de 15 ejemplares. Sevilla. (2001).
- "Un mes esperando". Edición de 80 ejemplares. Sevilla. (2001).

### **Bibliografía**

ARMADA, S.: "Arts Attacks!", *La Vanguardia* (9-15 Nov. 2001).

BLANCO, L.: "El taller del CAAC muestra sus frutos en un montaje". *Diario de Andalucía* (18 Jun. 1999).

GARCÍA, L.: "Los alumnos del CAAC toman hoy las calles con sus performances", *Diario de Sevilla* (18 Jul. 2000).

HEREDIA, DANIEL: "Materialzar la poesía", *Diario de Sevilla* (6 Jun. 1999).

LORENTE, MANUEL: "Cortijo y su taller de grabado". *ABC de las artes* (12 Nov. 1993).

MOLINA, A.: "La Performance ante la sociedad anestesiada", *El País, Babelia* (17 Nov. 2001).

MOLINA, MARGOT: "La obra del cineasta Chris Maker, en el Centro de Arte Contemporáneo". *El País* (4 Marzo, 1999).

VV.AA.: "1er Mayo Fotográfico. Cinco Visiones sobre la fotografía", Contemporánea. Centro de Arte. *Boletín informativo* (primavera, 1998).

[www.pagina.de/club8](http://www.pagina.de/club8). (Buscar "eBent 01").

### **Experiencia laboral**

- *Ilustradora* para la Dir. Prov. de la Agencia de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía. (1993 ). *Carteles* para el "V Congreso Nacional de Fitopatología Aplicada". Servicio Nacional de Protección Contra Plagas. ( 1995 ) y cartel para la Asociación

Ecologista "EcoGlobe" para la campaña "Salvar las ballenas". (1994).

- *Profesora* de Dibujo y geometría descriptiva en diferentes academias en Sevilla y Granada. (Cursos 1995-96, 1996-97 y 1997-98). Profesora de Talleres de Educación de Adultos (Cerámica, Modelado, Manualidades y Decoración) en los pueblos de la periferia de Granada. (Nov. 1995-Junio 1997).
- Profesora de actividades extraescolares: (curso 1994-95) y (curso 1996-97).
- Profesora de cursos de contratos de aprendizaje. Asignatura: Diseño en centros homologados por el I.N.E.M. Granada. (Nov. 1994).

## Otros

- Miembro del Aula de Cultura del Instituto Nacional de Bachillerato "Fernando de Herrera": Secretaria del Periódico "Palmera 20" y organizadora - colaboradora de actividades culturales. Sevilla. (De 1984 a 1987).
- Colaboración en el montaje escenográfico de la obra "Hansel und Gretel" de Engelbert Humperdink para los alumnos de la "Scola d'Opera" en el Teatre Fortuny. Reus (Tarragona). (Agosto 1989).
- Asistencia al "I Congreso Nacional de Dibujo al Natural" y participación en la comunicación "Otra forma de dibujar, otra forma de ver". Granada. (Mayo 1990).
- Miembro del Colectivo de Animación Sociocultural "El Escondite". Bellavista (Sevilla). (De 1990 a 1992).
- Imparte una conferencia sobre los Libros de Artista en la Facultad de BB.AA. de Sevilla (26 Marzo 2001).

## Montaje de las exposiciones

- "2ª Exposición Colectiva del Centro Social-Deportivo 'Vistazul'". Dos Hermanas (Sevilla). (Enero 1991). Multidisciplinar.
- "Antonio Velasco Muñoz". Dibujos y pinturas. Galería-taberna *Ánima*. Sevilla. (Nov. 1991).

- "Javier Longobardo Polanco". Pinturas y collage-grabados. Galería Marta Moore. Sevilla. (Febr. 1993).
  - "Antonio Velasco Muñoz. Obra gráfica". Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla. Pabellón de Chile. (Abril 1993).
  - "Promoción '93 de alumnos de BB.AA". Sala de exposiciones del Ayto. de Amorebieta (Vizcaia). (Junio 1993). Multidisciplinar.
  - "Javier Longobardo Polanco. Dibujos y esculturas". Sala Hydra. Granada. (Nov. 1995).
  - "Arte en Parte/s". Colectiva. Sala Expojoven del Ayto. de Sevilla. (Marzo 1996) Multidisciplinar.
  - "Antonio Velasco Muñoz". Corrala de Santiago. Granada. (Nov. 1996). Multidisciplinar.
  - "Practique sin salir de casa" de Javier Longobardo Polanco. Sala Hydra. Granada. (Marzo 1996). Instalación.
  - "Grandes Ilustraciones y Nuevas Aventuras de Mazinger-Z" de Javier Longobardo Polanco. Corrala de Santiago. Granada. (Dic. 1996). Pintura.
  - "El Juego Circular" de Antonio Velasco Muñoz. Palacio de los Condes de Gabia. Sala B. Granada. (Abril 1997). Multidisciplinar.
-

## **María A.A.: Multidisciplinary Artist**

Born in Seville, March 19 of 1968. 33 years old.

Spanish.

Passport n. 28.719.658 H

Address: Callao, 8, Acc. 2. Sevilla. 41010. Spain. Móvil: 646-306-149

Familiar address: Juan Pablos, 21, Pral. A. Sevilla 41013. Spain. Tlf: (34) 954 233-947

E- Mail: [yoanoia@yahoo.es](mailto:yoanoia@yahoo.es) (fam: [mj12408@autovia.com](mailto:mj12408@autovia.com))

Single.

### **Studies**

- Licenced on Fine Arts. Especiality Esculpture. Fine Arts Faculty "Santa Isabel de Hungría" of Seville. From 1987 to 1992.
- 1992-94 attends to the Engraving and Sculpture ateliers on the Fine Arts faculty of the Vasque Country University.

### **Plastic Arts**

- Course of basic ceramics. V Distric's Culture Hall of seville. (Sept. 1983).
- Course of Initiation to Ceramics. "La Bisbal de L'Empordá" School of Ceramics (Girona). (Agoust 1985).
- Drawing and painting. Jose Luis Pajuelo's studio (a painter and engraving artist) Seville. (Jul. and Sept. of 1987 and 1988).
- Course of Initiation to Photography. "San Jerónimo" Cultural Center. Seville. (Sept. 1989 ).
- Course of Fotografia. Castilleja de la Cuesta (Seville) City Council Culture Department (Oct. 1989 - Jun. 1990).

- Internacional Course of Engraving and Litography. Program "Young Summer ' 90" of the Culture Department of the Andulcia House Committee. Córdoba. (Agoust 1990).
- Experimental Engraving Practical Course directed by Francisco Cortijo. Seville (Sept. 1993).
- Course of Computer-Assisted Design. Employment National Institute, "Arte Granada" academy. 430 hours.Granada. (Dec. 1994 - May 1995).
- Multimedia Practical Course "ROSEWARE". Directed by Laurence Rassel. Andalucian Centre of Contemporary Art of Seville (CAAC). (March 8 to 12, 1999).
- Practical Course "Poetry's Materialization". Directed by Fernando Millán (CAAC, Seville). (May 31 to Jun.18, 1999).
- Practical Course "Art's Expansion". Directors: Ester Xargay, Carles Hac Mor, Bárbara Raubert (CAAC, Seville.- International University of Andalucía, UNIA). (May 15 to 19 of 2000).
- Practical Course "Performance's Study" directed by Coco Fusco (CAAC-UNIA). Seville. (Jun. 26 to 30, 2000).
- Practical Course "Beetween Utopia and Integration. Net Artistic Practices". Directed by Jose Luis Brea. CAAC-UNIA. Seville. (Sept. 25 -29, 2000).
- Practical Course/Seminar "Organization of Contemporary Art's Exhibitions". Directed by Margarita de Aizpuru. Foundation of Masters builders and Architects of Seville. (April 2 to 6, 2001).

### **Complementary Training**

- *English*: Pre-First Certificate. English Language Institute. Seville. (July, 2000). Two studies exchanges of one month (each) in England.
- *French and catalan*: Knowledges at spoken and read level.
- Course of Teaching Adaptation (CAP). Granade. (Year 1997-98).
- Piano until 1º and solfa until 2º on the Conservatoire of Seville. Three years more having private classes.

- Contemporary Dance. Until intermediary level. Gimnasium "San Luis" of Seville (1987-1990).
- Female athletics, aerobic, step, physical training, funky, tai-chi, yoga, swimming, figure skating and tennis. Several gimnasiums and sports centers. (1984-87, 1990-91, 1992-93, 1994 -2000).

## **Exhibitions**

- Collective exhibitions of the pupils of the courses and practical courses of:
  - Photography 1989 - 90. Castilleja de la cuesta (Seville) (Jun. 1990).
  - International course of engraving and litography. Córdoba. (Oct 1990).
  - Experimental practical course directed by Francisco Cortijo. Seville. (Oct. 15 to Nov.15 of 1993).
  - "Poetry's materialization" directed by Fernando Millán. Seville (June 1999).
- Collective exhibition "Artists and the Aljarafe School. XXV years together". Seville. (Jun. 14 to 27, 1995).
- Collective exhibition "Art on Part/s ". "Expojovent" exhibition room of the Youth Department of the Town Council of Seville. (March 12 to 17, 1996).
- Collective exhibition "Art Marquet". "Contemporánea" Art Center. Granada. (Dic. 28 of 1997 to Jan. 5 of 1998).
- Collective exhibition "Photographic March". "Contemporánea" Art Center. Granada. (March of 1998).
- Collective exhibition "Engraving's 2nd week". "Contemporánea" Art Center. Granada, (May 22 to Jun. 9 1998).
- Female's collective exhibition "Re-Invent Lavapiés". Photography. "Sant Fernando" Marquet of Lavapiés (Madrid). (Nov. 30 and Dec.1 of 2001).

## **Performances**

- "Sónica Hispalense" at the formal closing of the Practical Course "Poetry's Materialization" directed by Fernando Millán. "La Cartuja" of Seville's Chapel. (Jun 18, 1999):
- "Contemporary Art". All the pupils of the Practical Course.
- "Where there goes three in, there can go four " joint S. Melgar, P. Regalado y M. Salvador.
- "Trascendental Tesis" joint Fernando Millán.
- During the Practical Course "Art's Expansion" at the CAAC-UNIA:
- "Artist's Mould " with some pupils and the teachers collaboration. Cast Drying Space of "La cartuja" of Seville. Seville. (16 May 2000).
- "A-propia-cciones". Individual. Within the limits of the city of Seville. (18 May 2000).
- "Pausing time on Onsares's Mill: 6 p.m. June 24 of 2000". Conference of Interventions and Performances "Encounters with the Earth" organized by Fernando Millán. Onsares's Mill. (Jaén). (June 24 of 2000).
- "Desire's Body". Barcelona's International Festival of Performance Art "eBent'01". Barcelona. (Nov.9, 2001).

## **Editions**

### **Editions of the following engraving works**

- "Approvissez-moi". Linoleum, carborundum and collage. Three plates. Reducing technic. Bilbao (1993).
- "Approvissez-moi". Xilography and Linoleum. Three plates. Bilbao (1993).
- " Thumberella I , II, III,IV, V, VI ". Composition of six engravings of six plates each one. Linoleum. Bilbao .(1993 ).
- "The Dark Area". Etching on zinc. Two plates. Seville. (Sept. 1993).



## Mail - Art

- " Artist's Moul't ". " Cuadernos " El Paraíso " nº 64. (Summer of the 2000). 41 original copies.
- Edition of the Art Container "Art-chivo", biannual publication. 50 original copies. Colmenar Viejo (Madrid). (2º half of the year 2000).
- "(Visual) Poem from María to F.M.". Art-Chivo nº1. (Jan. 2001) 50 original copies.

## Artist's Books

- "Book of Blood". Edition of 25 original copies. Seville (2000).
- "I never get tired of...". Edition of 15 original copies. Seville (2001).
- "One month waiting". Edition of 80 original copies. Seville (2001).

## Bibliography

ARMADA, S.: "Arts Attacks!", "What's on?", *La Vanguardia* (Nov. 9-15, 2001).

BLANCO, L.: "The Practical Course of the CAAC shows its works on a exhibition", *Diario de Andalucía* (Jun. 18, 1999).

GARCÍA, L.: "CAAC pupils take the streets up today with their performances", *Diario de Sevilla* (Jul. 18, 2000).

HEREDIA, DANIEL: "Poetry's Materialization", *Diario de Sevilla* (Jun. 6, 1999).

LORENTE, MANUEL: "Cortijo and his Engraving Practical Course", *ABC de las Artes* (Nov. 12, 1993).

MOLINA, A.: "The Performance Art faces with an anaesthetized society", *El País, Babelia* (Nov. 17, 2001).

MOLINA, MARGOT: "Chris Maker Artist Work, at the Center of Contemporary Art of Andalucía", *El País* (March 4, 1999).

Several Authors: "1st Photographic May. Five Visions About Contemporary Photography". "Contemporánea" Art Center, *Informative Bulletin* (Spring, 1998).

www.pagina.de/club8. Search for "eBent'01".

## **Job Experience**

- *Illustrator* for The Natural Environment of The Direction of the Province of Seville of the Andalucía's Council. (1993). *Posters* for the "V National Congress of Applied Phitophatology". Nacional Sevice for the Protection Against Plagues (1995), and for the Ecologist Asociation "EcoGlobe" for the "Save the whales" campaign. (1994).
- *Teacher* of Descriptive Geometry in several private academies in Seville and Granada (Years of 1995-96, 1996-97 and 1997-98).
- *Teacher* of Adult's Education Practical Courses (Ceramics, Modelling, Handicrafts and Decoration) on the villages on the roundaries of Granada. (Nov. 1995-June 1997).
- *Teacher* of extra-school activities: (Years 1994-95 and 1996-97).
- *Teacher* of Courses for the Trainning Period Contracts. Subject: Design. Centers Officially Approved by the Employment National Institute. Granada. (Nov. of 1994).

## **Others**

- Member of the Cultural Hall of the Highschool "Fernando de Herrera": As Secretary of the bulletin "Palmera 20" , as organizer and collaborator of cultural activities. Seville. (From 1984 to 1987).
- Collaboration on the scenography for "Hansel und Gretel" of Engelbert Humperdink for the pupils of the Opera School at the "Fortuny" theater. Reus (Tarragona). (Agoust 1989).
- Attendance to the "1st. National Congress of Drawing from Life" and participation on the conference "Another way of drawing, another way to watch". Granada. (May 1990).
- Member of the Sociocultural Awakening Collective "El Escondite". Bellavista (Seville). (From 1990 to 1992).

- Conference: The Artis's Books at the Fine Arts Faculty in Seville. (March 26, 2001).

### **Montage of the following exhibitions**

- "2nd. Collective Exhibition of the Social-Sportive Center "Vistazul". Dos Hermanas (Seville). (Jan. 1991). Multidisciplinary.
  - "Antonio Velasco Muñoz". Draws and paintings. Pub-Art Gallery "Ánima". Seville. (Nov. 1991).
  - "Javier Longobardo Polanco". Paintings and collage-engravings. "Marta Moore" Gallery. Seville. (Febr. 1993).
  - "Antonio Velasco Muñoz. Engravings". Arts and Crafts School of Seville. Chile Pabillion. (April 1993).
  - "The '93 Class of Fine Arts". Town Council's Exhibitions Room. (Vizcaia). (Jun. 1993). Multidisciplinary.
  - "Javier Longobardo Polanco. Drawings and Sculptures". "Hydra" Exhibition's Room. Granada. (Nov. 1995).
  - "Art on Part/s". Colective. "Expojovent", Exhibition's Room of the Seville's Town Council. (March 1996) Multidisciplinary.
  - "Antonio Velasco Muñoz". " Corrala de Santiago ", Exhibition Room of the Granada's Town Council. (Nov. 1996). Multidisciplinary.
  - "Practise without going out from home" of Javier Longobardo Polanco. "Hydra" exhibitions Room.Granada. (Marzo 1996). Instalation.
  - "Big Illustrations and New adventures of Mazinger-Z" of Javier Longobardo Polanco. "Corrala de Santiago", exhibition's room of the Town Council of Granada. (Dec. 1996). Painting.
  - "The Round Game" of Antonio Velasco Muñoz. "Los Condes de Gabia" Palace. Exhibition Room B. Granada. (April 1997). Multidisciplinary.
-



María A.A., de niña.

Probablemente, lo más destacado de la intervención de **María A.A.**, no fuera la naturaleza de las obras, que trajo consigo, para enseñar a los presentes. Naturalmente, no puedo hablar por todos los alumnos, aunque a decir por el interés que mostraban durante la intervención de nuestra invitada, diría que a ellos y a mí nos impresionó su entusiasmo. La forma como nos describía su proceso de trabajo era tan natural que a ningún alumno le extrañó que se "pudiera hacer arte" tal y como María lo venía haciendo. Conviene recordar, al lector de este artículo, que estamos hablando de alumnos de primer curso de Facultad -y supondrá, por lo tanto, que sus conexiones con el mundo del arte, salvo excepciones, son limitadas: pocos alumnos, en este nivel, conocen lo que significa "performance", "body art" o "arte conceptual", por citar algunos términos. A pesar de todo, y aunque nadie había tenido un contacto directo con una persona que hubiera trabajado sobre el Libro de Artista (a María se le invitó a clase para que nos hablara de sus vinculaciones con este medio de expresión), sin embargo, por esa cualidad de transmitir lo que siente de forma directa, todos, desde el primer instante empezamos a tener una curiosa conexión y complicidad con lo que ella relataba.

La cuestión no radicaba en que tuviéramos que hacer o producir "Libros de artistas" para entender porqué esa persona hacía lo que hacía. Lo que pudimos descubrir ese día fue la necesidad de tener "una creencia", en algo. Y a partir de ahí, compartir con el público interesado las experiencias individuales, traducidas en investigaciones sobre el arte. María A.A. basa su trabajo en **el "yo" y su relación con lo cotidiano**: sensaciones diarias, estados de ánimo, sentimientos de amor. Cualquier situación puede ser motivo de "producir un objeto" o "transmitir una experiencia". Y precisamente, por no plantear límites a priori que determinen "sobre qué trabajar" y en "qué medios moverme", María A.A. cambia de registros continuamente: libros de artista, mail-art, performance (con la participación expresa del público asistente), fotografías, instalaciones... los medios son utilizados según la propuesta que pretenda desarrollar.

---

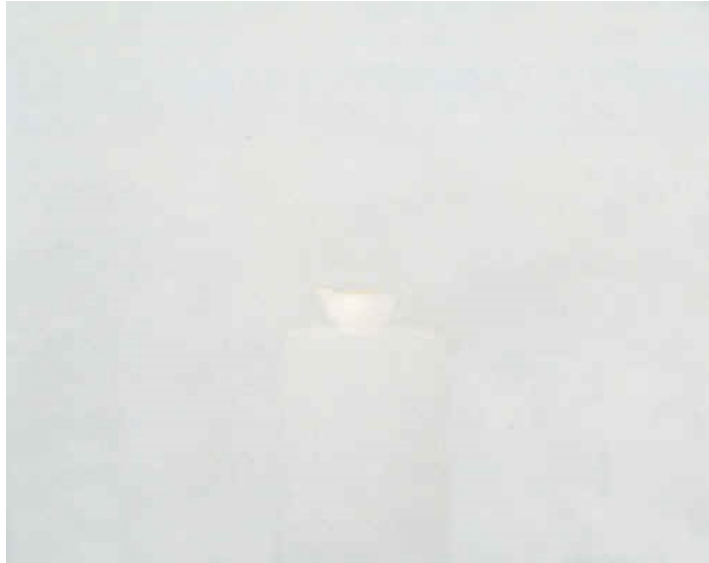
## Juan Carlos Lázaro



Juan Carlos Lázaro, en noviembre de 1991.

Las pinturas de Juan Carlos Lázaro ofrecen un escenario casi desnudo, calmado, transparente a decir por el poco contraste. Lo representado queda constituido por un plano horizontal (otras veces por lo que podría ser entendido como una mesa) donde se distribuyen uno o varios objetos. Merece detenerse en el tratamiento que el autor concede a la luz en el cuadro. Aunque la luz lo invade todo, el empleo que se hace de la misma no es direccional. Es decir, el espectador no podrá identificar de dónde provienen los focos que iluminan la composición. Las sombras arrojadas son raramente perceptibles. Si acaso en algunos cuadros están muy levemente apuntadas. Este empleo de la luz, proporciona dos valores característicos de la pintura que ahora nos ocupa. En primer lugar, la luminosidad que envuelve las formas representadas evita la trasposición fidedigna de la realidad al cuadro. Nada de lo representado posee valores descriptivos. Sólo se advierten formas. Formas sin detalles. En segundo lugar, la no presencia de sombra arrojada genera un espacio casi neutro. El espacio representado se vuelve plano. La profundidad del cuadro *casi* desaparece.

El propio autor llega a describir su pintura de la forma siguiente: “Lo que quiero es ampliar la resonancia de la propia pintura al máximo, liberarla de interferencias. Dejarla lo más sola y lo más en silencio que sea capaz. Para que así se vea y se escuche mejor. Para que sea ella sola la que genere el clima, la temperatura necesaria para transmitir sensaciones, mediante el efecto que en el espectador procuren los colores y las formas. Creo en las posibilidades que tiene la propia pintura. En encontrar unas relaciones inéditas a sus elementos de lenguaje, en elaborar pacientemente una óptica propia, con la que poder transmitir los contenidos. Ésta es mi intención...” (Fragmento del texto “En el interior de la pintura”, en el catálogo de la exposición: *Juan Carlos Lázaro*, celebrada en la Galería Luis Gurriarán, Madrid, Septiembre-Noviembre, 2001).



Juan Carlos Lázaro, *Pintura*, Ref. 81. Óleo sobre tabla. 73 x 92 cm., 2001.



Juan Carlos Lázaro, *Pintura*, Ref. 71. Óleo sobre tabla. 92 x 73 cm., 2001.



Juan Carlos, *Pintura*, Ref. 74. Óleo sobre tabla. 73 x 60 cm., 2001.



Juan Carlos Lázaro, *Pintura*, Ref. 76. Óleo sobre tabla. 60 x 72 cm., 2001.



Juan Carlos Lázaro, *Pintura*, Ref. 67. Óleo sobre tabla. 46 x 55 cm., 2001.



Juan Carlos Lázaro, *Pintura*, Ref. 72. Óleo sobre tabla. 50 x 61 cm., 2001.





Juan Carlos Lázaro, *Pintura*, Ref. 39. Óleo sobre tabla. 38 x 46 cm., 2001.



Juan Carlos Lázaro, *Pintura*, Ref. 70. Óleo sobre tabla. 93 x 73 cm., 2001.



Juan Carlos Lázaro, *Pintura*, Ref. 62. Óleo sobre tabla. 38 x 46 cm., 2000.

---

## **Pintura-Pintura**

Paco Lara-Barranco

“Sólo se comunica a los demás una *orientación* hacia el secreto, sin poder nunca expresar objetivamente el secreto”

**Gaston Bachelard**

Cuando el espectador no llega a conectar con las pretensiones de un pintor es lógico pensar que aquél entre en un estado de frustración. En el caso que nos ocupa, tal vez no ocurra esto dado que podría estar bastante claro cuáles son las intenciones de Juan Carlos Lázaro con su pintura. Inicialmente, partiremos con la siguiente aclaración: sin prejuicios se apoya en la realidad, tomándola como excusa, a fin de manejar algunos de los agentes plásticos: composición, color, forma, espacio, luz, ... Una vez frente a los cuadros se constatará que la discreción comienza por el formato elegido: oscila entre pequeño y mediano. A nivel estrictamente de color, se observará que estas pinturas ofrecen un escenario casi desnudo, calmado, transparente a decir por el poco contraste. Lo representado queda constituido por un plano horizontal (otras veces por lo que podría ser entendido como una mesa) donde se distribuyen uno o varios objetos –de los que se reparten por los espacios de la vivienda del autor- en una composición simétrica y central. Merece detenerse en el tratamiento que el autor concede a la luz en el cuadro. Aunque la luz lo invade todo, el empleo que se hace de la misma no es direccional. Es decir, el espectador no podrá identificar de dónde provienen los focos que iluminan la composición. Las sombras arrojadas son raramente perceptibles. Si acaso en algunos cuadros están muy levemente apuntadas. Esta forma de utilizar la luz, proporciona dos valores característicos de la pintura que ahora nos ocupa. En primer lugar, la luminosidad que envuelve las formas representadas evita la trasposición fidedigna de la realidad al cuadro. Nada de lo representado posee valores descriptivos. Sólo se

advierten figuras. Figuras sin detalles. En segundo lugar, la no presencia de sombra arrojada genera un espacio casi neutro. El espacio representado se vuelve plano. La profundidad del cuadro desaparece. Esto ocurre cuando el plano de fondo de la pintura se pega literalmente a los elementos que han sido situados en los primeros términos de la composición. Todo queda representado en un plano único.

La planimetría, anteriormente señalada, queda reforzada por la utilización de un nuevo recurso referido al modo físico de pintar. La pintura se aplica con un trazo que sólo es perceptible si nos acercamos a unos centímetros de la superficie del cuadro: hay que buscar el ángulo con el que incide la luz proyectada para apreciar el leve trazo que describe la pintura aplicada. El autor ha descrito este trazo como “neutral”. Que no sea perceptible, para que no distraiga. Lo aplica con pincel e incluso recurre a deslizar el dedo sobre la superficie húmeda. ¿Qué pretende con ello? Su intención no necesita aclaración: “Que la obra no emita *ruido* visual” –ha llegado a decir.

Para acentuar el alejamiento de la realidad, también comentado, el autor llega a pintar de memoria: así, cuando no se tiene un modelo de referencia queda alejado de cualquier tentación por reproducir la naturaleza y esto permite llevar a cabo una investigación centrada, exclusivamente, en los nombrados agentes plásticos. Cuando la trasposición de la realidad no es un fin, aunque sí lo sea la utilización de ésta como elemento referencial, se trabaja a niveles puramente pictóricos. Si el pintor se *escinde* de lo externo, jugando con las posibilidades que plantea el uso de los agentes plásticos, eliminando cualquier dependencia de la pintura hacia valores añadidos tales como narrativos, alegóricos, de crítica social, etc., éste adquiere un compromiso que se centraría en *la búsqueda de una pintura con carácter autónomo*.

Cuando se esté interesado en estos trabajos se llegará a descubrir la fascinación que proyecta la propia pintura, pero sólo después de haber dedicado el tiempo necesario a la contemplación de los cuadros. El espectador no pretenderá ver más de lo que hay en la superficie. Unas pinturas como éstas donde la ausencia, el no ruido, la calma, lo contenido son los principales protagonistas no pueden ser percibidas si se recorre el lugar donde se encuentran con premura, con rapidez,... sin atención. Es preciso, detenerse. Sólo así la pintura se hará visible. Sólo así será posible iniciar el acercamiento. Sólo así uno se percatará de que esa superficie, donde pareciera representarse la nada, empieza a ofrecer señales que entrarán en diálogo con quien las observe atentamente. Aunque también está aún más clara otra cosa. Nadie esperará que estas pinturas proyecten un caudal de información desmedido. No fueron realizadas con tal presupuesto. A lo sumo, transmiten *belleza* por la forma como está la madera pintada.

Sevilla, 20 de junio de 2001.

El texto ha sido producto de conversaciones con el autor.

---

## En el interior de la pintura

Juan Carlos Lázaro

La pintura no puede ser explicada por entero con palabras. Pero las palabras constituyen, a veces, indicaciones útiles, ayudan a esclarecer incomprensiones y pueden, darnos, al menos, un vislumbre de la situación en que los propios artistas se encuentran.

**E.H. Gombrich**

Soy un simple intérprete, uno más de la realidad de las cosas, que tiene como propósito que sea la propia pintura la que cuente cosas. Y digo propia, porque para expresar pictóricamente unos contenidos, utilizo únicamente los elementos específicos de este lenguaje: el color, el tono, la luz, el espacio, la dicción, ... Y es mediante las relaciones que establezco entre estos elementos como quiero construir y dar significado a mi pintura.

Por esto reduzco el tema al mínimo, que no cuente nada. No quiero contar nada con los temas. No quiero distraer al espectador narrándole historias, ni engañarlo representando con detalle una escena real, ni entretenerle con otros añadidos, simbólicos, alegóricos, ... ajenos al hecho estrictamente pictórico.

Lo que quiero es ampliar la resonancia de la propia pintura al máximo, liberarla de interferencias. Dejarla lo más sola y lo más en silencio que sea capaz. Para que así se vea y se escuche mejor. Para que sea ella sola la que genere el clima, la temperatura necesaria para transmitir sensaciones, mediante el efecto que en el espectador procuren los colores y las formas.

Creo en las posibilidades que tiene la propia pintura. En encontrar unas relaciones inéditas a sus elementos de lenguaje, en elaborar pacientemente una óptica propia, con la que poder transmitir los contenidos. Esta es mi intención y lo que ven en mi ofrecimiento.

Decirle también, que si se siente identificado con esta obra, le dedique un poco de tiempo a los cuadros. De esta forma le dará a la propia pintura la oportunidad para que se manifieste en su justo punto.

[Reimpreso del catálogo: *Juan Carlos Lázaro*, Galería Luis Gurriarán, Septiembre-  
Noviembre, 2001, Madrid, sin página. Depósito Legal: M-37251-2001.]

---

## **Juan Carlos Lázaro: Currículum**

### **Datos personales**

1962 Nace en Fregenal de la Sierra, Badajoz.

Domicilio: Avenida de la universidad, 5, 4º C.

28911 Leganés, Madrid.

Teléfono: 916-894-467

### **Exposiciones, Premios, Museos y Colecciones**

#### **Exposiciones individuales**

##### **1989**

- En torno a un temperamento obedecido, Pinturas y Dibujos 1980-1989, Casa de la Cultura, Fregenal de la Sierra (Badajoz); Galería El Marco, Sevilla; Caja de Badajoz, Badajoz (1990).
- Imágenes encontradas, Sala Chicarrerros, Caja San Fernando, Sevilla.

##### **1992**

- Imágenes para una reflexión, imágenes sobre una reflexión, Galería Ra del Rey, Madrid.

##### **1996**

- Imágenes dibujadas, Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva).

##### **1998**

- Dibujos, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, Badajoz.
- Dibujos, Galería Alfama, Madrid.

##### **2000**

- Pintura, Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva).
- Pintura, Galería Luis Gurriarán, Madrid.

## **Exposiciones colectivas**

### **1989**

- XI Salón de Otoño de Pintura, Caja de Ahorros de Plasencia, Plasencia (Cáceres).
- VIII Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso, Casa de la Cultura, Fregenal de la Sierra (Badajoz).

### **1990**

- II Premio Sala El Brocense de Pintura para Jóvenes, Sala El Brocense, Cáceres.
- IX Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso, Casa de la Cultura, Fregenal de la Sierra (Badajoz).

### **1991**

- Un 6 y un 4 la cara de tu retrato..., Galería Ra del Rey, Madrid.

### **1992**

- Pintores actuales, Vestíbulos de los Hoteles: Sol Lebreros, Sol Macarena y Meliá Sevilla, Sevilla.
- X Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso, Casa de la Cultura, Fregenal de la Sierra (Badajoz); Salas de la Consejería de Educación y Cultura, Badajoz (1993).
- IV Premio Sala El Brocense de Pintura para Jóvenes, Sala El Brocense, Cáceres.

### **1993**

- XI Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso, Casa de la Cultura, Fregenal de la Sierra (Badajoz).

### **1995**

- Arte + Sur, Galería Taller de Arte Garduño, Granada.

### **1996**

- Seguimos en el Arte, Galería Edurne, Madrid.

### **1997**

- Arco, Galería Fernando Serrano, Madrid.
- Hotel y Arte, Galería Fernando Serrano, Sevilla.
- New Art, Galería Fernando Serrano, Barcelona.

### **1998**

- Arco, Galería Fernando Serrano, Madrid.
- San Jorge en Cáceres, Centro Cultural Capitol, Cáceres.

## 1999

- XV Cita con el Dibujo, Galería Alfama, Madrid.
- Abierto a Extremadura, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.
- Dibujos, Galería Haurie, Sevilla.
- Hotel y Arte, Galería Fernando Serrano, Sevilla.
- IX Certamen Nacional de Dibujo Gregorio Prieto, Museo de la Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas (Ciudad Real); Museo de la Ciudad, Madrid (2000).

## 2000

- XVI Cita con el Dibujo, Galería Alfama, Madrid.
- Arco, Galería Fernando Serrano, Madrid; Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva).
- Tránsito, Galería Fernando Serrano, Toledo.
- Oporto, Moguer, Oporto, Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva); Galería Álvarez, Oporto.
- Premio Penagos de Dibujo, XVIII Convocatoria, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.
- Hotel y Arte, Galería Fernando Serrano, Sevilla.

## 2001

- Arco, Galería Fernando Serrano, Madrid; Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva).
- Foro Sur, Galería Fernando Serrano, Cáceres.
- Premio Penagos de Dibujo, XIX Convocatoria, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.
- Hotel y Arte, Galería Fernando Serrano, Sevilla.

## 2002

- "Memoria de futuro", Galería Fernando Serrano, Trigueros (Huelva).
- Arco, Galería Fernando Serrano, Madrid.

## Premios

### 1988/91

- Beca de Formación del Profesorado y Personal Investigador, Ministerio de Educación y Ciencia.

**1989**

- Accésit VIII Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso.

**1990**

- Accésit IX Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso.

**1992**

- Finalista X Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso.
- Segundo Premio IV Premio Sala El Brocense de Pintura para Jóvenes.

**1999**

- Mención Honorífica IX Certamen Nacional de Dibujo Gregorio Prieto.

### **Museos y Colecciones**

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
  - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.
  - Museo de Bellas Artes, Badajoz.
  - Museo de Dibujo Castillo de Larrés, Sabiñánigo (Huesca).
  - Colección Caja de Burgos.
  - Colección Consejería de Cultura, Junta de Extremadura.
  - Colección transferex, s.a., Madrid.
  - Colección Conde de Floridablanca.
  - Colección Institución Cultural El Brocense, Cáceres.
  - Colección Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra (Badajoz).
  - Colección Caja de Badajoz.
-





Juan Carlos Lázaro, a la derecha, con su hermano José Luis, cuando contaba con 5 años.

**Juan Carlos Lázaro** es, ante todo, un gran amigo mío. También es, desde mi punto de vista, un artista a quien admiro, profundamente. Es posible, que esta segunda creencia tenga relación con la primera frase. Aunque antes de escribirla he intentado que no influyera la primera circunstancia sobre la segunda. Objetivamente, Juan Carlos Lázaro me parece un artista “raro” –o cuando menos, poco frecuente. Se mueve en el terreno de la pintura-pintura, aunque la rareza no radica aquí. Sí, en su lenguaje. Su evolución le ha llevado desde un inicial expresionismo, cargado de fuerte color y de ásperos trazos de pincel, hasta lo que hoy podría ser denominado como un lirismo casi imperceptible. Sus pinturas, son difíciles de apreciar,... si se miran con prisas. El ojo ha de acostumbrarse a la superficie para empezar a ver. Si bien, inicialmente sus cuadros estuvieron argumentados con “un tema”: la enfermedad, la existencia, la identidad, el trabajo de la persona anónima, entre otros; hoy, pretende que la pintura se libere de cualquier aspecto que pudiera influir al espectador en su percepción de la obra. Que la pintura “no cuente nada” –suele argumentar, frecuentemente. Que se manifieste, sola.

De su visita, se grabó en mi memoria una de sus primeras frases: “Hay que tener deseo por la pintura”. Así fue como comenzó su intervención. Lo que hagas que sea por “deseo”, con ello, describía su relación con la pintura, como una cuestión vital. Es, por lo tanto, una necesidad que surge del interior del ser. Sólo se trabaja “por” y “para” la pintura.

---

## Javier Velasco

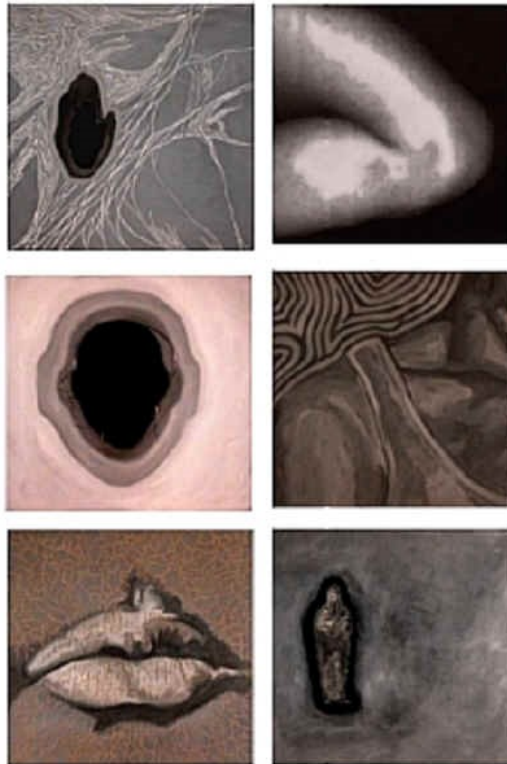


Javier Velasco durante la performance *Cutáneo*. Sevilla, 1999.

Javier Velasco centra en el cuerpo el argumento principal de sus investigaciones y de forma paralela introduce “referencias” que nos hablan de algunas de sus fuentes de partida: la historia-la cultura (mediante el uso del libro). Sus inicios estuvieron vinculados a la pintura, aunque muy pronto proyecta incursiones hacia el empleo de materiales a-pictóricos, entre los que cabría destacar: Yodo, pelo humano, césped artificial, siliconas, resinas, sal.

Este artista multimedia se plantea el trabajo mediante series. Así, en la serie *Cápsula* aborda el cuerpo con un sentido de “apariencia superficial”, algo que por su fragilidad “debemos abandonar para ser nosotros mismos” –en palabras de Juan-Ramón Barbancho. La serie, que fue grabada en video y fotografiada, podría ser descrita como sigue: Una persona se desnuda, se tiende sobre una mesa y su cuerpo es cubierto por telas semi-transparentes que son cosidas para hacer del cuerpo una crisálida, finalmente rompe “esa segunda piel” que la envuelve y sale a la luz.

El lenguaje de Velasco siempre es metafórico: lo que aparece ante el espectador debe ser leído con un giro, nunca de forma directa. Instalaciones, performance, fotografía, video, objetos y dibujos son los medios de expresión que utiliza habitualmente.



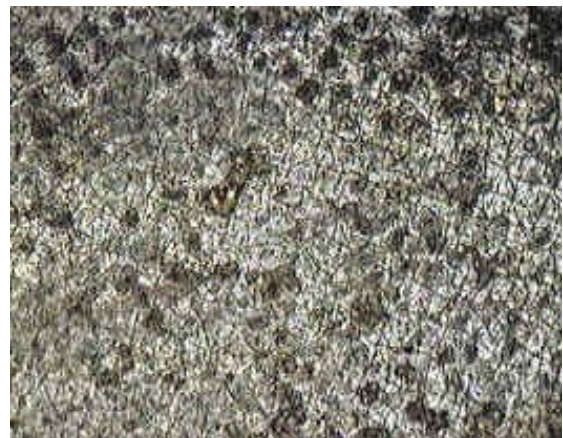
Javier Velasco, *Cutáneo*. Óleo, pintura industrial y mixta sobre lienzo. 50 x 50 cm., cada pieza, 1998.



Javier Velasco, *Las Botas*. Césped artificial, botas, resistencia eléctrica y material refractario. Medidas variables, 1998.



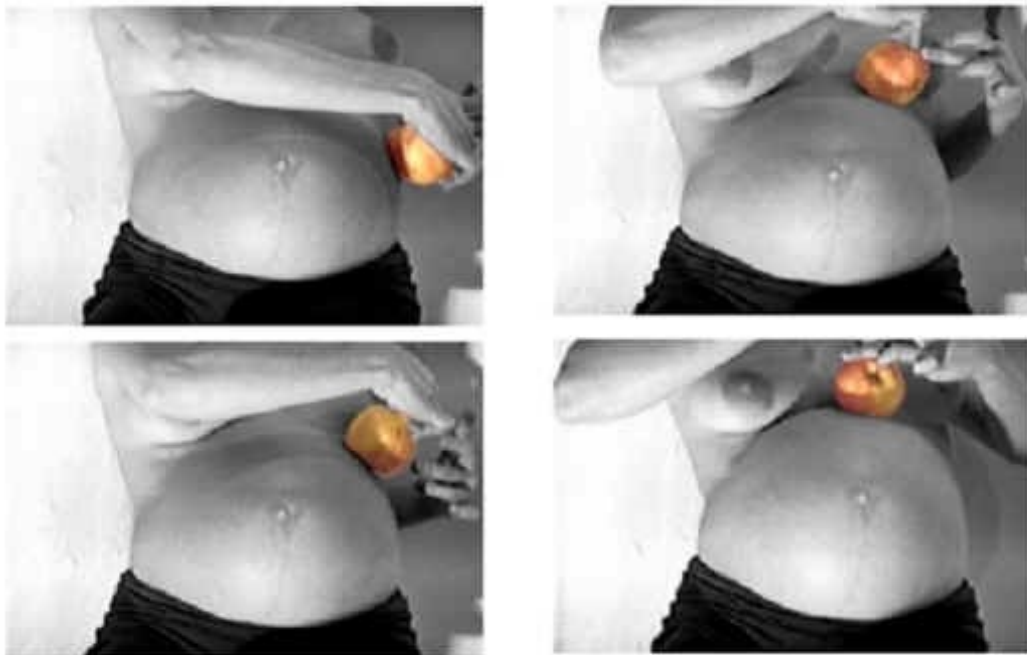
Javier Velasco, *Invitados a cenar*. Cuchara, tenedor, plato, copa y anzuelos. Medidas variables, 1998.



Javier Velasco, *Cutáneo*. Performance, duración 14 minutos. Fotografía digital, látex y portadiapositivas. Medidas variables, 1999.



Javier Velasco, *Pieles*. Instalación. Látex, percha de vidrio y etiqueta con fotografía digital.  
Medidas variables, 2000.



Javier Velasco, *Gest-acción*. Video-performance. 39 video-fotogramas digitalizados de 18 x 12,5 cm. cada una, 2000.



Javier Velasco, *Ellas*. Fotografía digital. 70 x 100 cm., 2000.



Javier Velasco, *Sin título*. Fotografía digital. 50 x 37 cm., 2001.



Javier Velasco, *Talla M.* Foto-performance. Duración 40 minutos. 9 fotografías de las 25 que componen la pieza. 2000.

---

## Del “reino imaginal” y Javier Velasco

Juan-Ramón Barbancho

En nuestro acercamiento a la obra de Javier Velasco (La Línea de la Concepción – Cádiz- 1963) partimos de la idea primera de que la obra de arte no es un objeto sin más, un adorno, es más bien un constructo que se inicia con un proceso de maduración, primero teórica y luego práctica, y que está destinado igualmente a la contemplación física acompañada de la psíquica e intelectual.

El artista *ve* en su imaginación el contenido intelectual y la forma objetual de la obra y a partir de ahí será una unidad de forma y materia –idea y objeto- indisoluble.

El teórico que mejor nos acerca a este tema es **Gaston Bachelard** y, siguiendo a éste, **Jean-Clarence Lambert**, en su obra *El reino imaginal* [1], donde dice que *imaginar es ver*. El creador ve, no en su imaginación, sino con su imaginación, la Obra de Arte, es decir crea la idea intelectual.

Esto último es importante: el carácter intelectual y estudioso hace que no sea un objeto como imaginado, sino imaginal, con pleno derecho a ser real. En esta intelectualidad hay que hacer referencia a **Kandinsky** cuando en su obra *De lo espiritual en el arte* habla del nacimiento de la obra por *vía mística* desde el alma del artista y reclama para éste una profunda formación, un cuidar su alma para que la creación no sea un mero recubrimiento exterior de una nada interior. Kandinsky lo compara con un guante sin mano, un guante vacío que sólo sería un simulacro de mano.

Por otra parte, aunque en este mismo sentido, **Henry Corbin**, en sus estudios sobre el *sufismo*, habla de lo imaginal como un producto de la facultad imaginativa, creadora de imágenes, que “no se debe confundir en especial con la imaginación que el hombre moderno considera como ‘fantasía’ y que solo segrega lo imaginario”.

El acto de imagen, de toda imagen, se constituye en un intercambio permanente, un vaivén entre la percepción sensorial y lo mental, lo sensible y lo conceptual, el pensar y el ver. Sólo es posible llegar a él a través del trabajo intelectual.

Esta imagen, que puede ser considerada como artística, escapa de alguna manera a lo social y al tiempo socio-político, si bien una obra de arte surge del contexto de su entorno y remite a un autor entre todos, pero una obra si tiene siempre algo de intemporal, remite tanto a la antigüedad más remota como a la contemporaneidad más radical.

Este hecho de *imaginar* es un acto (Descartes) concreto y por lo tanto distinto de lo *imaginario*, que sería ilusorio y erróneo.



Por su parte **Descartes** opina que la imagen es un acto, ya se trate de la imagen interna, localizada en el cerebro, o de imagen externa, localizada en el mundo. A partir de este razonamiento del filósofo de la Razón, deducimos que podemos hacer actos de imagen y es de donde deduce Lambert la existencia de un reino imaginal, o lugar de los actos de la imaginación en el caso del Arte. Lo imaginal es una encrucijada donde se encuentran forzosamente unidos en su visión significativa las formas y los contenidos. Las formas externas del Arte y los contenidos más profundos de éste porque la obra imaginal se da cuando el ser entero, cuerpo y espíritu cooperan en su construcción. ‘Se propone, tal y como quería Jorn, como campo psico-fisiológico total que integra el gesto y el medio ambiente; lugar de despliegue “de las pulsiones subjetivas y asimiladoras en su incesante intercambio con las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”’[2]. Esta forma de planteamiento del trabajo es una forma de búsqueda de aquello más primigenio, de lo original y es donde una Obra de Arte aprehende las estructuraciones generales del Arte, lejos tal vez de lo comúnmente aceptado, que podemos llamar arquetipos. Estas estructuraciones “dan coherencia”, en palabras de Bachelard, a la “imagen imaginal”.

Dentro de ese *ver*, ese *presencializar sensible*, a nuestro juicio, lo más importante es la IDEA, es decir, el impulso primero, que luego es racionalizado en el objeto. Para nosotros no puede existir un objeto verdaderamente artístico sin una idea, un trabajo idealizante –intelectual- que lo sustente, pero quede claro que el objeto es igualmente necesario.

El arte tiene que ser siempre sensitivo, por eso no podemos negar nunca la *objetualidad* artística. La obra se ha de captar siempre por los sentidos externos en una primera instancia, luego pasaremos a analizarla con los internos.

La obra de arte no es un objeto sin más, un adorno, es más bien un constructo que parte de un proceso de maduración, primero teórica y luego práctica, y que está destinado igualmente a la contemplación física acompañada de la psíquica e intelectual, por eso el objeto es condición *sine qua non* para que se dé la obra.

El artista *ve* en su imaginación el contenido intelectual y la forma objetual. A partir de ahí será una unidad de forma y materia –idea y objeto- indisoluble.

Con esta unidad de pensamiento y ejecución trabaja Javier Velasco desde sus primeras obras. En el proceso de elaboración hay un primer trabajo de estudio, de observación – sobre la que más tarde volveremos- de comparación y búsqueda, hasta que la idea ha sido perfectamente perfilada y se ha transformado en mensaje, en narración, en historia lista para ser contada. El siguiente paso es elegir el medio que se ha de convertir en canal y que va ha transformar la idea en objeto con la suficiente fidelidad como para que podamos sentirnos comunicados. Es la elección de los materiales, sin los cuales no hay obra ni discurso. “Para mí van íntimamente ligados material e idea. A veces primero es el material el que me lleva al concepto que en ese momento estoy trabajando o

desarrollando y otras veces la preocupación por contar con exactitud me llevan a determinados materiales que se adaptan o adecuan a lo que busco” [3].

Su forma de concebir lo que ha de ser el arte, y sobre todo de elaborar los discursos, le ha llevado a trabajar siempre en series. Así la obra “va creciendo y haciéndose a sí misma, determinándola y dándola por acabada cuando se han conseguido cubrir las etapas que el artista se ha marcado. Yo personalmente pienso que tengo claro el comienzo, pero el final, aun teniendo claro que se ha conseguido lo que en principio se perseguía como meta me resulta muy difícil de delimitar” [4].

Dentro de la temática de su obra no encontramos saltos ni cambios de rumbo, sino una evolución con tal fidelidad al discurso y al interés primigenio que hacen que este artista tenga una de las trayectorias más coherentes de los últimos diez años del siglo XX al menos en el panorama nacional. Su preocupación constante por el ser humano y su identidad, las relaciones, las aceptaciones y los rechazos son el eje fundamental sobre el que pivota su discurso. No podemos olvidar su nacimiento en una ciudad portuaria con la *Mar Océana* como horizonte. El intercambio de culturas que esto supone la apertura de miras y la incomprensible situación actual de rechazo al otro, al *diferente*, al que en apariencia es distinto, a los *distintos* de la sociedad, los que no son *como todos*, los que por su comportamiento, sus roles, sus opciones no entran dentro de *los márgenes* y nos obligan a cambiar nuestra forma de pensar y de entender al ser humano. Todo esto es su obra.

Hemos comentado antes el tema de la observación. La observación es realmente y en última instancia su método de trabajo. El fijarse en lo que ocurre a su alrededor, los acontecimientos, los cambios en una cultura que progresivamente se va acabando, en un mundo ya caduco y en el nacimiento de una nueva cultura con una nueva sensibilidad. Este es el método y el mejor estudio para un creador.

**Javier Velasco** comenzó su trabajo con la pintura, desde donde progresivamente pasó a realizar formas que poco a poco se fueron haciendo autónomas. Es especialmente importante su trabajo en la serie **ERROR GENÉTICO** (1993), presentada en el Instituto Francés (Sevilla). Ésta comienza la relación con el cuerpo y su manifestación externa. Las combinaciones que se dan en los cromosomas y que dan al exterior una apariencia u otra, una forma de ser, unos defectos o unas cualidades.

Desde aquí la superficie del lienzo comienza a *levantarse* en un proceso claro de buscar la forma tridimensional. Sus cuadros se pueblan de objetos, comienza la serie de las *bolsas* realizando “cuadros-objeto”, donde representa la infancia, las edades del hombre relacionadas y de ahí pasa a la realización de obras en el espacio como son **LAS BOCAS**. De estas *bocas*, en un proceso de gran coherencia y con una síntesis evolutiva admirable pasa a la representación del cuerpo real y figurado.



Javier Velasco, *Las Bocas*, 8 piezas de 19 x 24 cm., cada una. Acrílico sobre lienzo estucado, 1997-98.



Javier Velasco, *Las Bocas*. 8 piezas de escayola policromada y travertino. 9 x 6 x 5 cm., cada una, aproximadamente.

Pieza global compuesta de 35 elementos., 1997-98.

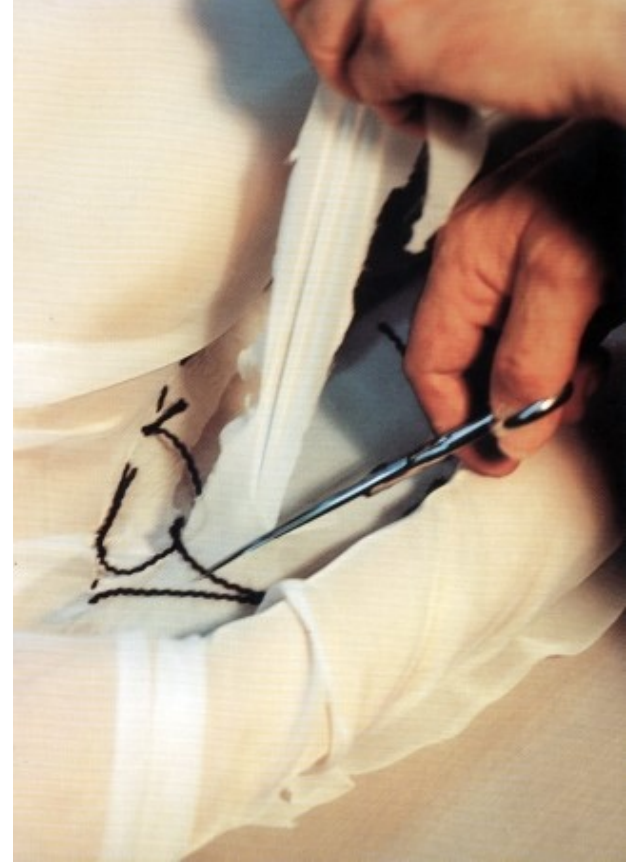
Ya por entonces había realizado la obra (vídeo-performance y objeto) **CÁPSULA** (1997-98) en la que por primera vez presenta el Cuerpo como Espacio. Un Espacio que ocupamos, que está delimitado con nuestra propia corporeidad física, y a la vez que nos delimita a nosotros mismos, que pone barreras a nuestro propio Ser. Esta pieza, que conlleva una instalación, más que una obra es una reflexión sobre el Ser y su relación consigo mismo y con los demás.

El cuerpo es la manifestación más palpable de lo que somos, pero puede ser una imagen engañosa, puede ser simplemente un envoltorio, una cápsula que nos

constríñe. La cárcel que en ocasiones impide que aflore nuestro propio Yo, aunque puede ser una cárcel buscada e incluso querida

En CÁPSULA aparece el cuerpo como un envoltorio del que, a la manera de la mariposa, sale nuestro propio Yo. Salimos desde dentro de nosotros, para manifestarnos tal cual somos. Este ejercicio de sinceridad se convierte en algo necesario.







Javier Velasco, *Cápsula*. Performance y video-instalación. 9 fotografías de la acción de 70 x 50 cm.

Duración video: 14 minutos. Instalación: medidas variables, 1997-98.

De esta manera el Cuerpo se convierte en un arma de doble filo: por una parte lleva en sí toda la información necesaria para configurarnos físicamente, pero oculta, puede ocultar, la verdadera esencia de nuestro Ser.

El proceso de creación de esta obra, que se puede seguir fácilmente mediante vídeo, más que el tiempo que vivimos, pone de manifiesto el espacio que ocupamos con nuestro ser Yo.

La formación de percepciones espaciales presupone la corporalidad del individuo, que existe como espacio propio, como habitación del hombre vivo en el mundo espacial. El cuerpo y los miembros son capaces, de una forma elemental, de tocar y ser tocados.

Por fin vemos la imagen corpórea, no como imagen-ilusión sino como realidad creada por el artista, configurada como un ente temporal y espacial. El Hombre como sujeto de la Historia queda configurado por las dos coordenadas fundamentales de ésta: el Tiempo y el Espacio.





Javier Velasco, **50%**. Foto-performance. Cuerpo, látex. 9 imágenes de las 25 fotografías que componen la pieza, 1999.

El Cuerpo es yo mismo configurado. Es la forma externa y reconocible del ser yo; no es lo mismo que el yo, pero está insoslayablemente unido a él. El problema viene al no ser lo mismo y poder existir fisuras en la unión entre el Ser en sí y el Ser como apariencia.

De esta manera pueden abrirse abismos entre el yo y la apariencia, entonces aparece el cuerpo como cárcel del espíritu. De esta manera lo consideraban los místicos. Una cárcel que oprime, que limita, que obliga y que conduce por caminos que el espíritu no quiere, incluso detesta. Ese “*vivo sin vivir en mí*” no es más que la manifestación clara de la existencia de una vida distinta, que se oculta bajo la apariencia.

Ese Cuerpo, cápsula de mi espíritu, es la manifestación de mi espacio y paradójicamente solo a través de él puedo percibirme a mí mismo y es la vía para ser percibido por los demás. Lleva impreso un mensaje físico propio: mi color, mi olor, mi sabor, mi huella.

Pero a la vez que Espacio, mi cuerpo también es Tiempo. El Tiempo que ocupo y que voy marcando con mi propia espacialidad.

Es tan presente mi Cuerpo como signo de mi temporalidad, que como signo de mi espacialidad. Tan es así que si yo mismo desapareciera quedaría para siempre el Espacio y el Tiempo que he vivido, como apariencia y como huella de mí mismo.

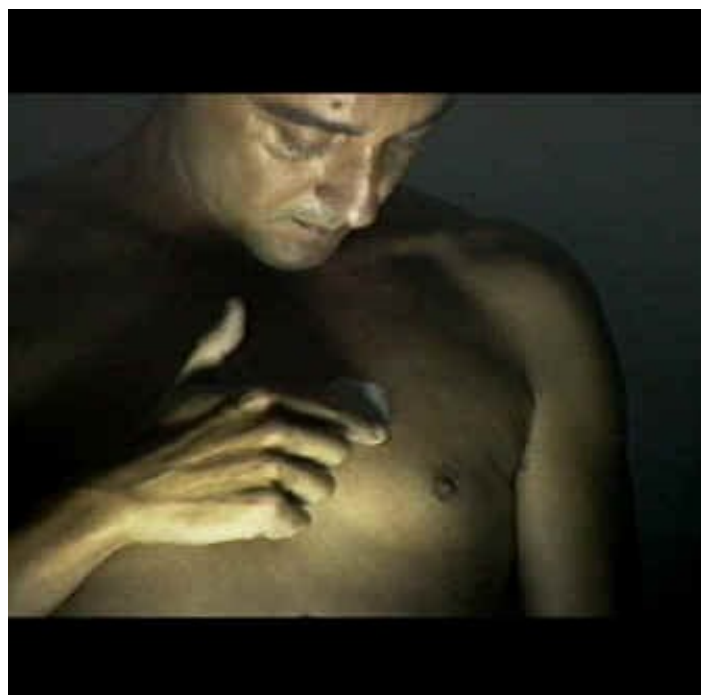
Con la apariencia y con la huella conformo la conciencia, la conciencia-consciencia del aquí, es decir el lugar del espacio en que vivo, actúo y pienso.

Es la consciencia de lo que he vivido, de cómo he actuado y de lo que he pensado; es decir Yo mismo y no otro.



Desde aquí Javier Velasco ha pasado, desde el 2000, en un estadio más de su evolución a trabajar la “*Performance*”, es espacialmente significativo su trabajo **CUTÁNEO** (1999), y a presentar sólo la *envoltura* de ese cuerpo que nos envuelve –valga la redundancia-, sólo lo externo, lo que nos representa, lo más superficial pero necesario.

Presenta partes del cuerpo fabricadas con látex aplicado a la piel y colgados en una percha, como piezas de nuestra identidad de la que podemos desprendernos en cualquier momento y volverla a coger cuando nos sea necesaria.





Javier Velasco, *Cutáneo*. performance, acción y video de 14 minutos, 1999.

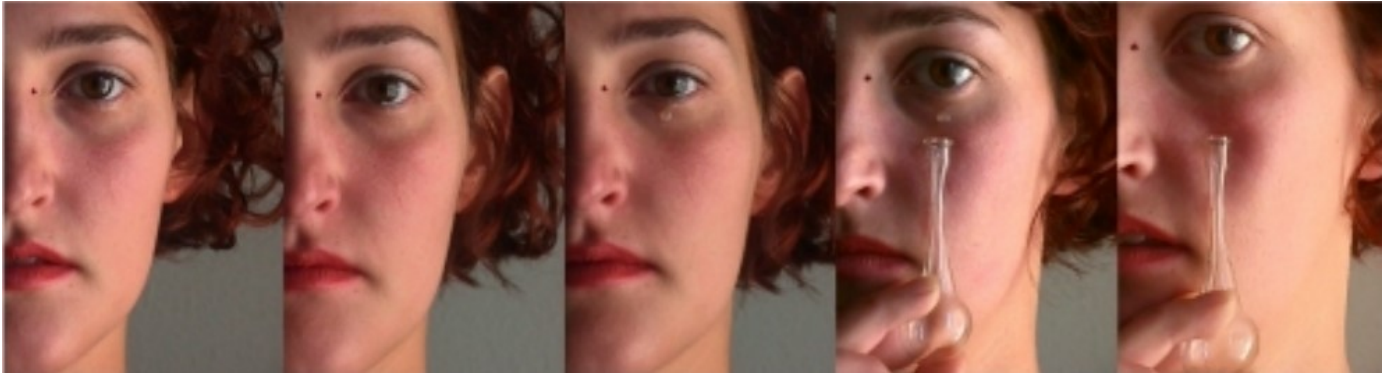
Imagen inferior: 9 fragmentos de piel en látex, obtenidos de la performance, para ser proyectados como diapositivas.



Javier Velasco, *Jirones*. Instalación. Perchas de vidrio, pieles de látex e impresión digital.  
Medidas variables, 2001

Luego ha pasado a representar las lágrimas del cuerpo que manifiestan lo que no se ha querido o no se ha podido ser, la sensación de impotencia, la lucha, pero a la vez la sutilidad para manifestar los sentimientos, creando una obra tremendamente lírica, etérea, que incluso podría enlazar con los deseos de desmaterialización de la obra que se ha venido buscando por muchos artistas desde el comienzo de las vanguardias históricas. Dentro de esta serie destacan obras como **LACRIMARIUM** (1999-2000) o **INTONSOS** (1999-2000). Ésta última es una obra tremendamente metafórica, en la que aparecen tres libros *Utopía*, *La República* y *El Capital* que son una especie de anhelo de conseguir una vida mejor, pero no se pueden abrir porque las lágrimas los atraviesan. Es un llanto, un llanto por lo deseado y nunca conseguido, un llanto por la esperanza defraudada, un llanto por un ideal perdido. Además se enfatiza la pena porque los libros no son tal, no están escritos y las portadas son falsas, creadas en un ordenador por Javier Velasco. Si los abriéramos encontraríamos la decepción del vacío, de un mundo vacío de ilusiones.

Desde esta obra ha seguido con el trabajo de las pieles y el cuerpo y con **las lágrimas** como las que ha montado en el *Aperto* de la Bienal de Venecia de 2001, en la que ha llenado todo el techo de un antiguo granero de una lluvia de lágrimas de cristal, donde el espacio, el aire, la luz natural y el cristal conjugan unitariamente en la creación de la obra.



Javier Velasco, *Lacrimarium*. Foto-performance. 5 fotografías digitales de 50 x 70 cm., cada una, 2000.



Javier Velasco, *Intonsos*. Libros (*Utopía*, *La República* y *El Capital*), impresión digital y lágrima de vidrio. Medidas variables, 1999-2000.

Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.



Javier Velasco, *Lluvia de lágrimas*. Instalación, vista desde arriba. 400 Lágrimas de vidrio fundido. 300 x 300 x 1100 cm., 2001.

Caja de Arquitectos de Sevilla.





Javier Velasco, *Lluvia de lágrimas*. Instalación. 3000 lágrimas de vidrio fundido. 700 X 1000 X 1200cm (120 metros cuadrados). Bienal de Venecia, 2001.

Javier Velasco ha encontrado en el cristal un material idóneo para contar la historia. La fragilidad y la transparencia es un lenguaje de signos y símbolos que nos remiten a la fragilidad del cuerpo, a la levedad, a la necesidad de ser transparentes.

---

[1] Lambert, Jean-Clarence. *El reino imaginal. 2 La imaginación material*. Ediciones Polígrafa S.A. Barcelona. 1993. Versión castellana de Marta Pessarrodona.

[2] Lambert, JC. *El reino imaginal. 2 la imaginación material*. Ediciones Polígrafa S.A. Barcelona. 1993. Pág. 13. De lo entrecomillado Durand G.

[3] Declaraciones de Javier Velasco al autor. Octubre 2001.

[4] Ibidem.

---

## **Javier Velasco: Currículum**

### **Datos personales**

Nombre y apellidos : **Javier Velasco Vela.**

Lugar y fecha de nacimiento: La Linea de la Concepción (Cádiz). 09.04.1963.

D.N.I : 32.030.821.

Domicilio: C/ San Jacinto n, 4 – 2º Izq.

C.P.: 41010. Provincia: Sevilla.

Teléfono: 954-335-961 / 654-052-288

e-mail: [gatomiau@arrakis.es](mailto:gatomiau@arrakis.es)

### **Datos académicos**

#### **1987-92**

- Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de Pintura, por la Universidad de Sevilla.

### **Exposiciones individuales**

- Who's crying?, Galería Ramón Sicart. Barcelona, 2001.
- Who's crying?, Galería Magda Bellotti. Algeciras. Cádiz, 2001.
- Acción-gest y Gest-acción, Galería Cave-Canem. Sevilla, 2000.
- Galería Carmen de la Calle. Jerez de la Frontera. Cádiz, 2000.
- Cutáneo. Performace, Salas de BNV Producciones. Sevilla , 1999
- Cápsula . Huella. Galeria Magda Bellotti. Algeciras. Cádiz, 1.998.
- Museo José Cruz Herrera. La Línea de la Concepción. Cádiz, 1995.
- Error Genético, Galería del Instituto Francés de Sevilla. Sevilla, 1994.
- Puerto de las Artes, Muelle de las Carabelas. Foro Iberoamericano de la Rabida. Huelva, 2001.
- Acción-gest. Video-performance, Galería Cave-Canem. Sevilla, 2001.
- Gest-acción. Foto-performance, Galería Cave-canem. Sevilla, 2001.
- Mudable. Video-performance, Sevilla, 2000.
- Talla M. Foto-performance, 2000.
- 50%. Foto-performance, 2001.

- Carne de Cañon, Diputación de Sevilla. Sevilla, 1999.
- Cutáneo, Salas de BNV PRODUCCIONES. Sevilla, 1999.
- Cápsula, Video-performance, 1998.

## **Exposiciones colectivas**

### **2001**

- 49 Bienal de Venecia. Ofelias y Ulises. En torno al arte español contemporáneo. Venecia, Italia.
- ARCO, Galería Magda Bellotti, Madrid.

### **2000**

- ARCO, Galería Magda Bellotti, Madrid.
- Cuerpos Transitados, Salas de la Casa de la Moneda, Sevilla.
- Puerto de las Artes. Muerlle de las Carabelas, Foro Iberoamericano de la Rábida, Huelva.
- 10 años de Galería, Museo Cruz Herrera. Exposición itinerante por capitales andaluzas y Nueva York.
- Hotel Magestic 2000, Galería Magda Bellotti, Barcelona.
- Hotel Magestic 2000, Galería Famón Sicar, Barcelona.
- XXXVI Premio de pintura de la Caja San Fernando, Exposición itinerante por Andalucía, 1999-2000.

### **1999**

- ARCO, Galería Magda Bellotti. Madrid.
- "News", Colegio de Arquitectos de Malaga. Comisario Pedro Pizarro.
- X Kosovo, Antiguas Atarazanas de Sevilla.
- II Encuentro de Performance Ciudad de Segovia, Casa de los Picos, Segovia.
- Galería Carmen de la Calle, Jerez de la Frontera. Cádiz.

### **1998**

- "Art al Hotel 98", Galería Magda Bellotti. Valencia.
- ARTISSIMA, Galería Magda Bellotti. Turín. Italia.
- "Hotel y Arte 98", Galería Magda Bellotti. Sevilla.
- "New Art" "Barcelona 98", Galería Magda Bellotti.
- "New Art Barcelona 99", Galería Magda Bellotti.
- "New Art Barcelona 98", Galería Carmen de la Calle.

### **1997**

- Gráfica Contemporánea. Galería de Arte Sandunga (Granada) y Salas del Centro Cultural la Victoria, de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1997.



- Artistas seleccionados en el Certamen de Pintura Unicaja. Salas del Convento de Santa Inés. Sevilla, 1997.
- II Certamen de Artes Plásticas de UNICAJA. Málaga, 1996. Exposición itinerante por Comunidades Autónomas, 1997.
- X Edición del Certamen Nacional de Artes Plásticas ADUANA 97.
- Claustros de Exposiciones del Palacio Provincial de la Diputación, 1997.
- Conceptos. Ayuntamiento de Sevilla, 1997.

### **1996-97**

- “Tribulaciones”. Salas del Claustro de Sto. Domingo. Jerez de la Frontera, Cádiz.

### **1995**

- “Bajo la Piel”. Salas de la Córrala de Santiago. Granada, 1995.
- Exposición colectiva de 50 Artistas contra el SIDA. Casa Murillo, Sevilla, 1995.

### **Premios**

- Obra seleccionada y adquirida en la I Muestra de Pintura "Ciudad de Dos Hermanas". Salones de la Casa de la Cultura. Sevilla, 1993 (Catálogo).
- Obra Seleccionada y adquirida en el LVI Exposición Nacional de Artes Plásticas Ciudad de Valdepeñas, 1995 (Catálogo).
- Obra seleccionada y adquirida en el V Certamen Unicaja de Artes Plásticas. (dos piezas). Málaga, 1999.

### **Obras en colecciones**

- Fundación de Cultura de la Ciudad de Dos Hermanas. Sevilla, 1993.
  - Instituto Francés de Sevilla. Sevilla, 1995.
  - Museo de Arte Contemporáneo de Valdepeñas. Ciudad Real, 1995.
  - Consulado de Francia en Sevilla. Sevilla, 1996.
  - Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Jerez. Jerez de la Frontera, Cádiz, 1997.
  - Colección Unicaja de Artes Plásticas.
  - MNCARS. Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía. Madrid, 2000.
  - Colección FLUXÁ de Arte Contemporáneo. Palma de Mallorca, 2000-2001.
  - Fundación El Monte de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2000.
  - Diputación Provincial de Cádiz, 2001.
-



Javier Velasco, durante la performance *272 días en un minuto*, en 1999.

Cuando surgió la idea de invitar a personas relacionadas con el arte para que impartieran una conferencia en clase, **Javier Velasco** estaba exponiendo en la Galería Cavecanem de Sevilla. Le pedí que viniera a la Facultad y aceptó. Con él se inició este ciclo. Un ciclo, que confieso, no sabía muy bien cómo iba a ser recibido por parte de los alumnos. Ésta era mi gran incógnita: ¿Cómo aceptarán los alumnos de primer curso el trabajo de Javier Velasco? Alguien que, utiliza diversos medios, nunca la pintura-pintura. De hecho, cuando éste finalizó un alumno, Job Flores Fernández, hizo –producto, sin duda de su extrañeza-, la siguiente pregunta: ¿Para qué nos sirve lo que hemos visto? No fue fácil contestar a esa pregunta. Entonces, Job y la gran mayoría de sus compañeros y compañeras tenían 18 años. Y esto significa que la relación con el mundo de la producción artística es mínima, cuando no inexistente. Entonces, quizás nadie del grupo, había tenido un contacto directo con alguien que, en un corto período de tiempo, hubiera evolucionado tan rápido y hubiera pasado desde el soporte bidimensional de la pintura-pintura al de la performance, la fotografía y el video.

La extrañeza de Job estaba fundada dado que resultaba difícil establecer relación alguna entre el trabajo de Javier Velasco, su evolución personal como artista, y los contenidos básicos de la asignatura: estudio de los agentes plásticos en el campo bidimensional de la pintura. Sin duda, esa extrañeza, la tuvieron la mayoría de los presentes. Sin embargo, la pregunta de Job sirvió, para averiguar lo fundamental: ningún alumno debía trabajar “a la manera de Javier Velasco”, o “a la manera de cualquier otro artista invitado”. La extensa intervención de Velasco –que realizó un recorrido desde sus primeras obras bidimensionales hasta la actualidad del momento-, nos sirvió para conocer la complejidad de su trabajo, para averiguar algunas de las razones que determinaban el fin de una serie y el comienzo de otra, y en definitiva para conocer porqué esa insistencia en el “yo”, en la “presencia humana”, en “lo efímero”, en su interés por “lo otro”.