

The background is an abstract painting featuring a grid of thick, textured brushstrokes. The primary color is a vibrant yellow, which fills most of the space. This yellow is framed by thick, horizontal and vertical strokes of a deep blue. In the corners and along the right edge, there are additional layers of color, including red and green, which are layered over the blue and yellow, creating a complex, multi-colored effect. The overall texture is very rough and expressive, characteristic of a gestural painting style.

COMPLETANDO DIBUJO

Paco Lara-Barranco

“El puro azar me interesaba como medio de ir en contra de la realidad lógica; poner algo en un lienzo, en un trozo de papel, asociar la idea de un hilo recto y horizontal de un metro de longitud en un plano horizontal a la de su propia deformación, a su aire. Me hizo gracia. Eso de que “me hiciera gracia” fue siempre lo que me decidía a hacer las cosas, y a repetirlas tres veces...”

Marcel Duchamp

“La herramienta se puede escoger dependiendo del tema. También puede trabajarse un mismo tema con distintas herramientas para comprobar en qué se diferencian. Las limitaciones son positivas. Resultan estimulantes. Imagina que alguien te pide que dibujes unos tulipanes usando solo cinco líneas y a continuación te pide que repitas el dibujo usando cien: es evidente que en el primer caso necesitarás aplicar más el ingenio”.

David Hockney

CITAS

Cabanne, P. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp* (p. 56). Cáceres: Edita Centro de Artes Visuales, Fundación Helga de Alvear.

Gayford, M. (2011). *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford* (p. 98). Madrid: La Fábrica editorial.

IMAGEN PORTADA

PINTURA 139, diciembre 2015-junio 2018 (fragmento)
Óleo, óleo en barra y lápiz grafito sobre tela, 146 x 97 cm

COMPLETANDO DIBUJO

Paco Lara-Barranco

Completando dibujo Catálogo

Esta publicación ha sido editada con motivo de la exposición *COMPLETANDO DIBUJO*. La muestra constituye un registro de lo que va aconteciendo en mi relación con la pintura. El conjunto de obras devienen de las anteriormente producidas y plantean hallazgos a desarrollar en el futuro próximo.

Galería Birimbao
6 noviembre-5 diciembre, 2018

Calle Alcázares, 3
41003 Sevilla
www.birimbao.es

MONTAJE

Alberto Hevia
Mercedes Muros
Miguel Romero
Liberto Romero

EDITA

Galería Birimbao

CUIDADO DE LA EDICIÓN

Paco Lara-Barranco

ENSAYOS

Patricia Bueno del Río
José Jiménez
Sebastián Gámez Millán
Javier Martín

TRADUCCIÓN AL INGLÉS

Nicholas Stompoly

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Paco Lara-Barranco

FOTOGRAFÍAS

Claudio del Campo, pp. 32, 39-54.
Paco Lara-Barranco, pp. 28-29, 32, 34-35, 37-38, 55-56, 68, 72, 78-79, 83, 86-87.

Blinky Palermo, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003 [Catálogo de exposición], pp. 23, 73.

IMPRESIÓN

Tecnographic S. L., Sevilla

AGRADECIMIENTOS

Mai Andreu Lara, Rocío Arregui Pradas, Ana Barriga, Patricia Bueno del Río, Javier Bueno Vargas, Yolanda Carvajal, Claudio del Campo, Gerardo Delgado, Paco Domínguez Naranjo, Sebastián Gámez Millán, Fernando García García, Francis Gutiérrez, Alberto Hevia, José Jiménez, Juan Carlos Lázaro, Javier Martín, Olegario Martín Sánchez, José Luis Molina González, Mercedes Muros, Liberto Romero, Miguel Romero, Paco Sola Cerezuela, Yolanda Spínola Elías, Nicholas Stompoly, Elena Vázquez Jiménez, María Dolores Zambrana Vega.

DL.: SE-2495-2018

ISBN: 978-84-09-07685-7

© de la edición: Galería Birimbao (Sevilla), 2018

© de los textos: sus autores, 2018

© de las imágenes: sus autores, 2018

Contenidos

- 7 La vibración del azar
 José Jiménez
- 11 Atento a los hallazgos del azar: sobre la pintura de Paco Lara-Barranco
 Sebastián Gámez Millán
- 19 Hacer y hacer coincidir
 Patricia Bueno del Río
- 25 Contar o Cantar. (Procedimientos subyacentes, saltos en el tiempo y resistencia
 en la pintura de Paco Lara-Barranco)
 Javier Martín
- 33 Completando dibujo
 Paco Lara-Barranco
- 37 Catálogo
- 57 The Vibration of Randomness
 José Jiménez
- 61 Paying attention to what randomness reveals: about Paco Lara-Barranco's paintings
 Sebastián Gámez Millán
- 69 Creating and Making Creation Coincide
 Patricia Bueno del Río
- 75 Tell or Sing. (Underlying procedures, leaps through time and resistance in the painting
 of Paco Lara-Barranco)
 Javier Martín
- 83 Exposiciones, Bibliografía y Obras en Colecciones

La vibración del azar

José Jiménez

¿Qué es un artista en el mundo de hoy? Ante todo, *un caminante*, alguien que recorre sin límites los caminos del mundo, los itinerarios de la vida. Que no siempre son previamente conocidos, no siempre están claramente trazados. Pues, como escribió Antonio Machado en sus *Proverbios y Cantares*: “Caminante, no hay camino: se hace camino al andar”. Y ya antes de Machado, Charles Baudelaire afirmaba en «El viaje», el poema que cierra *Las flores del mal*: “Los verdaderos viajeros son los únicos que parten / por partir; corazones ligeros, semejantes a los globos”. Es ese el signo poético del incierto trazado de la modernidad: mundo abierto, en el que no podemos permanecer quietos, parados.

Son éstas cuestiones que considero decisivas al pensar en el itinerario artístico de Paco Lara-Barranco, en el trazado abierto de su trayectoria. Ciertamente, el núcleo de su obra es *la pintura*. Pero, a partir y a través de ella, Lara-Barranco articula una expansión de lo pictórico en otro tipo de materiales y formas de plasmación de las obras: impresiones de tinta, de aceite, o emulsiones de pasta sobre diversos soportes, collages, instalaciones, fotografías, vídeos, performances... Y, de un modo decisivo, *obras en proceso*, obras abiertas a la recepción y participación de los públicos.

Obviamente, Paco Lara-Barranco es un artista *multimedia*, que desarrolla sus propuestas en una línea de integración de los registros plurales de expresión, para mí un rasgo común del arte de nuestro tiempo. Y todo ello, a través de esos registros plurales, sin perder la unidad y coherencia que alienta en sus distintas obras.

En lo específicamente pictórico, pienso que la raíz expresiva de su obra se sitúa en *el color*, entendido como forma viva, abierta, *en vibración*. Él mismo se ha referido a la importancia que para él han tenido Gustave Courbet, Édouard Manet, René Magritte, Mark Rothko, Donald Judd, o Dan Flavin, artistas todos ellos en los que la expresión cromática es central. Eso sí, articulándose en todo momento en una línea dinámica, en diálogo con las transformaciones del mundo moderno y las maneras de representación y de visión en el mismo.

Ante las obras pictóricas de Paco Lara-Barranco siempre he sentido el eco de algunas de las consideraciones de Leonardo da Vinci sobre el color en su *Tratado de la pintura*. Situando al espejo como “maestro de los pintores”, en el § CCLXXV Leonardo escribe: “El Maestro, que es el espejo, manifiesta

el claro y oscuro de cualquier objeto, y entre los colores hay uno que es mucho más claro que las partes iluminadas de la imagen del objeto, y otro también que es mucho más oscuro que alguna sombra de las del mismo objeto. Esto supuesto, el Pintor hará una pintura igual a la que representa el espejo mirado con un ojo solo; porque los dos circundan el objeto cuando es menor que el ojo”. Es decir, Leonardo indica un juego de reflejos, entre pintura y espejo, en el que *el color se mueve, vibra*. Algo que podemos apreciar en las pinturas de Lara-Barranco, situadas en un ámbito diferente al de la figuración mimética, articulando la expansión y el dinamismo del color con planos y líneas, en algunos casos de carácter geométrico.

En cualquier caso, como indica Leonardo en «Advertencia al Pintor», § VIII del *Tratado*, el pintor *debe ser universal y amante de la soledad*, para poder así actuar *como el espejo*, transmutando los colores: “El Pintor debe ser universal, y amante de la soledad, debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se trasmuta en tantos colores como se le ponen delante; y de esta manera parecerá una segunda naturaleza”. Éste es el pensamiento de Leonardo: *pintor, mirada universal y condición solitaria*, para poder convertir *la obra en espejo de la vida, en manifestación del color que fluye y vibra*.

Ese color que fluye y vibra se expande en las obras de Paco Lara-Barranco hacia una voluntad intensa de trascender las concepciones *estáticas* del trabajo artístico, dando curso al movimiento que late, al dinamismo interior de las piezas. En «De qué hablo cuando hablo de pintura», el texto que escribió para el catálogo de su exposición *Estudio líquido* (2015), el propio Lara-Barranco señala: “Desde finales de los ochenta, (...) he utilizado *materiales crudos* —en cierto sentido, ‘vivos’ (aceites vegetales e industriales, grasas)—, junto con diversos *procedimientos* en los que la participación ajena —de otras personas, agentes como el paso del tiempo, el propio azar— sobre el soporte o la idea de partida originaban en mayor o menor medida, resultados que podían estar fuera del control del autor”. Un planteamiento que fluye desde el doble objetivo, que determina su trayectoria, como se señala también en el mismo texto: “TODA MI PRODUCCIÓN artística ha estado determinada por un doble objetivo: potenciar el carácter autónomo de la obra y evidenciar el devenir del tiempo”.

A partir de ahí, comprendemos que el movimiento y la vibración de los colores en la pintura, de aceites y tintas en las impresiones, hablan el mismo lenguaje que la acumulación y superposición de objetos en sus *obras en proceso*, instalaciones abiertas, interactivas, que demandan la intervención de los públicos. Y con ello llegamos al punto de contacto de Lara-Barranco con la figura de Marcel Duchamp, quien en 1957 afirmó: “Son LOS QUE MIRAN quienes hacen los cuadros”. Es decir, el artista no es el único que consume el acto creativo. Hay que contar con lo que va después de su propuesta, con las miradas externas a través del tiempo, que llegan o no a sintetizar una visión, que da permanencia en el tiempo y en la valoración, o no, a la obra.

Lara-Barranco rindió homenaje a Duchamp en dos obras recientes: *The Blind Man Searches* [*El hombre ciego busca*] (marzo, 2017), y *Objeto oculto* (junio 2018). Y en su texto en este mismo catálogo

escribe: “Mi fascinación por la figura de Marcel Duchamp es evidente. (...) Su influencia en mi trabajo es capital, también en la pintura que realizo. El azar es determinante para el resultado final”. El resultado de las obras abiertas se modula en *el azar*, un elemento decisivo en la reflexión y el trabajo artístico de Duchamp, que Lara-Barranco pone en relación directa con la fascinación que siente por su figura.

Duchamp acuñó el concepto: «el azar en conserva». Entre 1913 y 1914, en el curso de sus trabajos preparatorios para *El Gran Vidrio*, una especie de *Gran espejo* en línea con el pensamiento de Leonardo da Vinci, Marcel Duchamp *fabrica* sus *Tres zurcidos-patrón*, un conjunto de tres hilos de menos de un metro, fijados sobre bandas de tela pegadas sobre vidrio, y acompañados de sus reglas para trazar. “Los Tres zurcidos-patrón —observa Duchamp— son el metro disminuido”. El conjunto se inscribe en el “género” de una *matemática ficticia*, de una *física de lo imaginario*, que sin embargo, reclama los mismos títulos de rigor y exigencia que sirven de fundamento a la matemática occidental. Por ello, y lo mismo que el patrón de medida “universal” del metro, los *Tres zurcidos-patrón* de Duchamp se guardan en un estuche especial, destinado a evitar su dilatación o contracción por efectos de la temperatura, o cualquier otra posible perturbación ocasional por factores externos.

Ahora bien, lo decididamente subversivo en la actitud de Duchamp se cifra, ante todo, en el proceso mediante el cual se establecen esas unidades imaginarias de medida (“zurcidos”, ¿de qué universo roto...?), dependientes enteramente del *azar*. En el primer conjunto de escritos en que fija los fundamentos conceptuales de sus experiencias plásticas, en la *Caja de 1914*, Duchamp formula el principio que inspira la génesis de los Tres zurcidos-patrón a partir de una pregunta abierta en tiempo condicional: “Si un hilo recto horizontal de un metro de longitud cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose a su aire y da una nueva figura de la unidad de longitud”. La realización de la experiencia, que para Duchamp entraña “la idea de la fabricación”, da como resultado el establecimiento de esas tres unidades enteramente accidentales de medida. Se adoptan el rigor y la precisión máximas, característicos del pensamiento matemático, pero conjugados con la voluntad indeterminada del azar. *Es como un juego*: el máximo rigor, la “regla del juego”, sobre un fundamento convencional y gratuito, y de cuya conjugación extraemos conocimiento y placer.

La intervención del azar se conduce, por otra parte, al máximo, a la triple potencia: la operación se repite tres veces, y para Duchamp el número 3 vale como cifra o símbolo del mundo en su conjunto. Es el azar triplicado, y convertido después —encerrado en el estuche—, en contrafigura irónica de la solemnidad y pretensión de absoluto de algunas formulaciones científicas, en “azar en conserva”, como dirá el propio Duchamp.

La anotación recogida en la *Caja de 1914* se completa con esta otra, que va a continuación: “3 ejemplares obtenidos en condiciones casi similares: en *su consideración cada uno a cada uno son una reconstitución aproximada* de la unidad de longitud. / Los 3 *zurcidos patrón* son el metro disminuido. / ¡Viva! Las ropas y el tensor de raqueta. / Hacer un cuadro de *azar feliz o infeliz* (buena o mala suerte).”

Ahí reside el destino de la obra: en el azar, que puede ser *feliz o infeliz*, es decir: tener buena o mala suerte, permanencia en el tiempo artístico o desaparición.

Duchamp volvió a recoger los conceptos de fabricación y azar en conserva en su posterior recopilación de escritos, la *Caja de 1934*. Su formulación «Azar en conserva» aparece también como primer significado de la palabra AZAR en el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938). Y a continuación van otra de André Breton: «El azar sería la forma en que se manifiesta la necesidad exterior para abrirse camino en el inconsciente humano». Y otra de Max Ernst: «El azar es el maestro del humor».

Paco Lara-Barranco: la vibración del color y de las formas abiertas, que fluyen en el tiempo ante la mirada y comprensión externas, que pueden llegar o no a la visión, alcanzar o no permanencia en el curso del tiempo. El resultado final lo fija *el azar en conserva*, en la articulación de las obras: *la vibración del azar*.

Atento a los hallazgos del azar: sobre la pintura de Paco Lara-Barranco

Sebastián Gámez Millán

I. DEL “NO-PROYECTO” A LOS HALLAZGOS DEL AZAR

Es imposible remontarse al origen de la inconcebible sucesión de causas que nos llevó a cruzarnos en la infinita soledad del espacio-tiempo. Lo cierto es que en la mañana del 8 de septiembre de 2018, el artista y profesor de Bellas Artes Paco Lara-Barranco (Torredonjimeno, Jaén, 1964), me recogió en la estación de Santa Justa de Sevilla y nos trasladamos al estudio que posee en la buhardilla de su casa.

Obviamente, se puede conocer y valorar la obra de un artista sin estar informados de la biografía, la persona, sus circunstancias. Al fin y al cabo, esto segundo pertenece al yo social, y lo primero al yo profundo, que es lo que de manera real e íntima se encuentra vinculado con la creación, para distinguirlo en términos de Marcel Proust¹. Pero la biografía, sus circunstancias, la presencia de la persona, pueden y suelen enriquecer el conocimiento de la obra.

Eso que a falta de mayor conocimiento llamamos “azar” es muy fecundo si sabemos mirar y atender bien cuanto nos circunda. Basta con contemplar la naturaleza. ¿Hay obras humanas comparables a las que surgen de la poderosa mano del azar y de la necesidad de la naturaleza? Paco Lara-Barranco sueña con que los cuadros se hagan solos. Pero alguien tiene que acompañarlos, verlos crecer capa a capa. Aplica la técnica del arrastre con la espátula y la llana, a la manera de Gerard Richter, una de sus influencias. Y observa cómo se va sedimentando y generando formas imprevisibles, tonos insospechados.

Nada hay bello sin el azar, diría alguien. Mas el azar no solo embellece las obras por los giros inesperados y la naturalidad que otorga; antes bien es su condición misma de posibilidad. Olvidamos a menudo que nadie eligió venir aquí. Y en este sentido somos hijos del azar y de la necesidad. Arduo saber con precisión cuánto le corresponde a uno y cuánto a la otra. Y lo mismo sucede con el arte. “Como la vida, la pintura se debate en un balance entre el azar y el control”².

Una de las funciones del artista es saber acompañarla a buen puerto, elegir qué caminos tomar, decidir cuándo abandonarla, cuestión que no es nada fácil y que, sin embargo, es decisiva, pues los efectos que suscite en los espectadores dependerá en cierto modo del estado en que se encuentra. Como decía uno de los más penetrantes pensadores del arte, Paul Valéry, “las obras no se acaban, se abandonan”³.

El trabajo del artista es mantenerse atento a los hallazgos del azar. Y por el tiempo de gestación de esas “cápsulas de tiempo” que son las obras de Paco Lara-Barranco, que pueden oscilar entre varios años, sospecho que el artista mantiene una relación erótica con el cuerpo de la pintura, que acaso solo abandona cuando ya no hay deseo ni tensión. No le interesa tanto concluir la obra sino la relación que mantiene con ella en tanto esta le permite jugar, experimentar, descubrir.

De hecho, uno de los principios artísticos de Paco Lara-Barranco es el “no proyecto” o, si se prefiere, el “anti-proyecto”, o sea, no procurar representar en la materia del lienzo las imágenes que tiene en mente, a la manera de la mimesis clásica, no partir de una idea previa. Este principio artístico guarda relación con la crítica de Paul K. Feyerabend al mito del método científico⁴, es decir, a la arraigada creencia de que lo que distingue a las ciencias naturales de otros modos de conocimiento es un método. El filósofo no pretende arremeter contra la ciencia, a veces magnificada, sino más bien “humanizarla”, reconociendo que lo más razonable y eficaz es lo que se practica en realidad, una pluralidad de métodos.

Paco Lara-Barranco insiste a menudo en el valor de la autonomía de la obra. Si el “no proyecto” subraya la importancia del proceso antes que su clausura es porque al artista le interesa especialmente el camino, pero el camino como forma de ensayo y exploración. Por otra parte, como certeramente ha señalado, este principio artístico le lleva a mantener una postura más independiente, ya que “si supeditamos el acto creativo a criterios mercantiles, la legitimación de su calidad depende directamente de los valores que en cada momento histórico defiende el sistema de mercado, y las posibilidades de innovación en el trabajo del arte quedan ciertamente mermadas”⁵.

Precisamente porque parte de un “no-proyecto” las obras están abiertas a experimentar, a descubrir, a crear. No me extraña, pues, que conciba “el arte como un proceso de investigación”. Y por consiguiente la pintura sea “un medio de conocimiento (del ser, de lo que nos rodea)”. Atento a los hallazgos del azar, mientras juega y experimenta, descubre. Creando es como se llega a conocer, a crearse, a conocerse⁶, pero siempre por la senda de lo desconocido⁷. Como de manera memorable lo expresó un clásico de la poesía y de la mística en un texto esclarecedor acerca de los procesos de creación, pero sin dejar de reconocer el misterio:

Este saber no sabiendo
es de tan alto poder,
que los sabios arguyendo
jamás le pueden vencer;
que no llega su saber
a no entender entendiendo
*toda sciencia trascendiendo*⁸.

II. LA NOCIÓN DE “AUTOR” CUESTIONADA

En la estela de su admirado Marcel Duchamp, el azar, junto con la necesidad y el tiempo, desempeña un papel crucial en el proceso de creación de las obras de Lara-Barranco, hasta el punto de que él se considera “un mero ejecutor”. Sabemos bien que no se crea cuando nosotros queremos, aunque la inspiración nos sobreviene siempre trabajando, como señaló Picasso al tiempo que parafraseaba a Baudelaire.

¿Qué papel tiene el artista en la creación? Recordábamos antes que Paco Lara-Barranco sueña con que las obras se hagan solas. Pero también sabemos con certeza que si uno no interviene la obra no se lleva a cabo. Se diría que él juega como un niño, experimenta, ensaya posibilidades, hasta que se adentra en el proceso de creación, en el que por momentos desaparecen las fronteras epistemológicas tradicionales entre “sujeto” y “objeto”, como si camináramos hacia una no dualidad.

Sospecho que uno de los mayores placeres que proporciona el arte, tanto al creador como al espectador, es esta provisional fusión y desaparición del “sujeto”. Asimismo, en consonancia con ello, a Paco Lara-Barranco no le gusta provocar ni dominar la obra, sino más bien la acompaña tomando decisiones para que vaya adquiriendo cuerpo y *se* vaya haciendo. Una de las decisiones más difíciles y relevantes es cuándo abandonar una obra, pues en función de en qué estado se considere concluida, y de la recepción del espectador, suscitará unos efectos sentimentales, cognitivos y comunicativos u otros.

A contracorriente, en contra del culto a la figura del artista propio de nuestra época, él cuestiona la acción del “autor” y emplea a la hora de describir cómo se crea una obra, en lugar de la primera persona del singular, de la que tanto abusamos, un pronombre impersonal: “se está dibujando”; “se está conformando en sí misma”...

¿Quién crea? Basta formular la pregunta y en seguida responde la gramática, engatusándonos: “yo”. Pero, ¿quién es “yo”? ¿Pienso “yo” cuando quiero lo que quiero o más bien hay no pocas ocasiones en la que me sobrevienen pensamientos? ¿Creamos cuando queremos o acaso sobreviene la creación, eso sí, mientras trabajamos? No estoy sino parafraseando a algunos pensadores como Nietzsche, Freud o Wittgenstein, que pusieron en tela de juicio la noción de sujeto de conocimiento cartesiana⁹.

El arte y la literatura balbucean lo que luego la filosofía conceptualiza, y más tarde la ciencia acaso experimenta y comprueba. Desde hace bastante tiempo los artistas han intuido el poder de lo inconsciente durante los procesos de creación. Pensadores como Nietzsche reconocieron la falta de conceptos para designar algo que no es la consciencia y que nos impulsa a actuar; inspirándose en un pionero de la medicina psicosomática, Groddeck, que a su vez lo hizo en el autor de *Más allá del bien y del mal*, Freud lo denominó “ello”: lo inconsciente.

A pesar de las discusiones que ha levantado el psicoanálisis en torno a su cientificidad, es difícil negar la revolución que ha producido y los numerosos caminos que ha abierto. Actualmente, algunos prestigiosos neurólogos, como David Eagleman, a la luz de las recientes investigaciones sobre los procesos mentales del cerebro, han cuestionado nociones como las de “yo”, entendiéndolo como conciencia, o “responsabilidad”¹⁰.

Evidentemente, en las esferas éticas, jurídicas y políticas, no podemos prescindir de este concepto, inseparable de la libertad, a riesgo de desprendernos de nuestro poder sobre nosotros mismos y echar abajo la arquitectura que nos sujeta y sobre la que caminamos a tientas. Pero es obvio que aquí existe otra brecha entre lo que comúnmente llamamos “la teoría” y “la práctica” o, si se prefiere, un salto abismal entre lo que sucede *de facto* y lo que sentimos que deber ser desde una perspectiva moral.

En el territorio de la literatura, escritores como Antonio Machado, Fernando Pessoa, Pirandello o Jorge Luis Borges, con sus máscaras, desdoblamientos y heterónimos, y no pseudónimos, esto es, otros nombres y no falsos, han conseguido tambalear la noción de autor. A consecuencia de ello, en un ejercicio de autocrítica y honestidad inusual, este último dudaba de los méritos que se le atribuían: “Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición”¹¹.

La obra de Paco-Lara Barranco entronca con esta problemática de la conciencia moderna histórica, acaso demasiado consciente del peso de las tradiciones para crear sin robar o mencionar a otros — intertextualidades—. Al menos desde Duchamp, no hay que construir una obra, basta con encontrar un objeto, introducirlo de forma inteligente en un obra y ponerle un nombre. Lo que cuenta es la intención, lo que propone, situar al espectador en el lugar del autor, el significado.

III. ENTRE LA PINTURA Y LA ESCULTURA

Cada arte posee una particular puerta de acceso al mundo, puesto que cada una trabaja con un lenguaje distinto. Así que lo que se puede expresar musicalmente, no se puede expresar igual bajo otro arte. Y lo mismo, pero diferente, se puede decir respecto a la pintura, la escultura... Ahora bien, todas las artes tienen en común operar con los lenguajes, a través de los cuales pensamos, comprendemos, interpretamos y nos comunicamos, actividades fundamentales para el desarrollo de nuestra humanidad.

En una de las más hondas meditaciones del siglo XX sobre esta materia, *El origen de la obra de arte*, Heidegger, inspirándose en Hegel, uno de los pocos filósofos que se atrevió a reivindicar el arte como verdad, sostiene: “Todo arte es en su esencia poema en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal. La esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra de la verdad (...) Si todo arte es, en esencia, poema, de ahí se seguirá que la arquitectura, la escultura, la música, deben ser atribuidas a la poesía”¹².

¿A qué se refiere aquí con “poesía”? Creo que el término que lo podría traducir de manera menos inexacta es “creación”. Para Hegel el arte es la manifestación sensible de la verdad, y esta acontece en el proceso de creación (al que habría que añadir también, y no menos decisivo, el de recepción).

Sea como sea, a lo largo de la historia han sido innumerables las confluencias —y divergencias: recuérdese la distinción de Lessing entre artes de espacio (pintura, escultura y arquitectura) y artes de

tiempo (poesía y música)— de las artes, desde la caligrafía china, en la que se funden la pintura y la escritura, hasta esos artistas modernos que pasan de una modalidad a otra como si fueran puentes: pienso en Miguel Ángel, Picasso, Giacometti, Chillida, Antonio López...

Pues bien, en estas últimas obras de Paco-Lara Barranco se aprecia la voluntad de convertir la pintura en objeto. Tengo la impresión de que esto es una tendencia que se ha incrementado durante los dos últimos siglos y, particularmente, en su obra. El giro podríamos situarlo en el que ha sido considerado padre de los impresionistas y aun de toda la pintura del siglo XX: Manet.

Michel Foucault lo juzga así por tres innovaciones cruciales: 1) “la manera en que Manet ha tratado el espacio; 2) “cómo ha tratado el problema de la iluminación”; 3) “cómo ha hecho jugar el lugar del espectador en relación con el cuadro”¹³. De este modo renuncia a la “fuga clásica”, a la ilusión que genera la perspectiva y, en consecuencia, halla el “cuadro-objeto”: “Manet reinventa (¿o acaso inventa?) el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad, el cuadro como objeto pintado que refleja una luz exterior, y frente al cual o en torno al cual se mueve el espectador”.

Esta reflexión se encuentra en Paco Lara-Barranco al menos desde *Manet, gran escultor* (2012), que se abre con la anterior cita y que *a priori* parece una provocación, pero que no lo es para quien conozca profundamente los movimientos del arte de los últimos siglos. Entre sus reconocidas influencias, reconoce a “Marcel Duchamp, Dan Flavin, Donald Judd y Mark Rothko”, al que yo añadiría Malévich, creador del suprematismo que con el célebre *Cuadrado Negro* alcanza lo que a falta de otros conceptos uno denominaría el grado cero de la pintura.

Por ello la pintura de *Completando dibujo* se caracteriza por renunciar al ilusionismo, los espacios planos, la bidimensionalidad, además de texturas que acentúan el cuadro-objeto, el valor escultórico de la pintura... todo dentro de una indagación meta-pictórica y en busca de la máxima autonomía de la obra.

IV. DIBUJO Y GEOMETRÍA

Si el “cuadro-objeto” estaba presente, y no ha hecho sino incrementarse su relieve en el devenir, dos características que aparecen o reaparecen en esta nueva exposición es el dibujo y la geometría. No es fortuito que haya elegido de título, decididamente ambiguo, “Completando dibujo”, que por un lado alude con ese gerundio al arte como movimiento continuo —“ningún proceso está acabado”, advierte—, y, por tanto, no como algo hecho, acabado o concluido.

Y, por otro lado, a contracorriente de lo que ha sido y en cierto modo sigue siendo la práctica tradicional del arte, en la que el dibujo es la base de todo¹⁴ a partir de la cual se percibe y se imagina, se explora y se descubre, Lara-Barranco no dibuja, primero, y luego, completa, sino al revés, aplica capas y capas de pintura arrastrada, combinándola con lo que el azar de los días le depara a su atención, y así emerge el dibujo, pues basta tal vez una línea para que se abra un horizonte.

En principio, cualquiera diría que su pintura es abstracta. Pero esto nos puede llevar a plantearnos si existe en sentido riguroso la abstracción. Sin duda posee unas elevadas dosis de esta tendencia. No obstante, si la imaginación es el fruto de las convenciones de la memoria, ¿podemos imaginar sin figuras? ¿Se puede crear sin figurar en mayor o menor medida, consciente o inconscientemente?

Otra característica de las obras de esta exposición es la geometría. Esta rama de las matemáticas que se ocupa de las figuras en el espacio atraviesa la historia de la cultura Occidental, desde Pitágoras, para el que la realidad está compuesta de números, pasando por Galileo, para el que la naturaleza está escrita en caracteres matemáticos, hasta nuestros días¹⁵. Me pregunto si puede haber belleza sin geometría, incluso más allá de la geometría apolínea de los griegos, con valores como la simetría, el orden, la proporción, la armonía, que si es que no lo son, están en vías de ser universales.

¿Se podría decir quizá que el dibujo es el principio de distintas modalidades artísticas, como la pintura o la arquitectura, pero al mismo tiempo el fin? Sospecho que nuestra percepción, al igual que nuestra imaginación, nos lleva a descubrir formas e imágenes incluso donde no está claro, como en las manos, en las piedras, en las montañas, en las nubes, en las estrellas... Y no hay quizá forma ni imagen sin dibujo, sin contornos, sin líneas, sin colores que delimitan y distinguen*.

NOTAS

¹ Proust, M. (2012). El método de Sainte-Beuve. En Proust, M. *Días de lectura* (pp. 121-129). Madrid: Taurus. [Trad. Alicia Martorell y Núria Petit Fontserè]. Simon Leys, con su habitual brevedad, gracia y acierto, retomó esta cuestión en “Contra

Sainte-Beuve”, reunido en Leys, S. (2011). *La felicidad de los pececillos. Cartas desde las antípodas* (pp. 61-63). Barcelona: Acantilado. [Trad. José Ramón Monreal]. La mención a Proust tampoco es caprichosa; es uno de los grandes escri-

tores del siglo XX que ha reflexionado más profundamente sobre el tiempo. Paco Lara-Barranco está muy interesado en el devenir: “Quiero que la pintura refleje el tiempo que se ha empleado en hacerla. Así, cada obra constituye una ‘cápsula de tiempo’”. ¿Hay alguna relación entre ello y la búsqueda de Proust a través de la literatura de “el tiempo en estado puro”?

² Lara-Barranco, P. (2012). Diario de un pintor. En *Manet, gran escultor* (p. 22). Sevilla: Edita Galería Birimbao.

³ No se trata de un fenómeno postmoderno, y, aunque Plinio juzgaba que las obras más bellas eran inacabadas, tengo para mí que su conciencia se acentúa durante la modernidad, por ello es más frecuente ver en esta época que las obras se queden “inacabadas”. “Tiziano escribía sobre sus cuadros *faciebat*, lo cual quería decir que eran obra suya, pero que eran interminable” en Hazlitt, W. (1830). La originalidad; reunido en Hazlitt, W. (2004). *Ensayos sobre el arte y la literatura* (p. 192). Madrid: Espasa Calpe. [Trad. Ricardo Miguel Alfonso]. Es un ejemplo que este ensayista romántico inglés emplea también en “¿Es el genio consciente de sus poderes?”.

⁴ Feyereabend, P. K. (1981). *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.

⁵ Lara-Barranco, P. (2015). De qué hablo cuando hablo de pintura. En *Estudio líquido* (p. 26). Sevilla: Edita Galería Birimbao. Cabría preguntarse si esa voluntad de innovar no viene condicionada, cuando no determinada, por el sistema del mercado económico-político, pues sin duda este afán de novedad no se ha producido tradicionalmente en otras culturas: pienso en la cultura china, india o japonesa, por ejemplo. Actualmente, con el acelerado proceso de globalización que vivimos en gran parte del planeta, este afán de novedad se está extendiendo también.

⁶ Aunque no se afirme de modo explícito, esto es lo que nos sugiere un diálogo de Paul Valéry (2004), platónico en las formas, pero anti-platónico en el contenido: *Eupalinos o el arquitecto*. Madrid: Antonio Machado. [Trad. José Luis de Arentegui].

⁷ “La oscuridad me invade cuando me enfrente a un nuevo reto (proyecto o serie), necesito reflexionar con serenidad hacia dónde dirigir la búsqueda para determinar *cómo* abordar el *qué*”, Lara-Barranco, P. (2015). *Op. cit.*, p. 26. El “*qué*” son los temas, que en este artista es la propia pintura, mientras que el “*cómo*” es el estilo, que es lo que distingue a unos de

otros, y que arrastra consigo una teoría de la percepción, una hermenéutica de la realidad y una visión ético-política.

⁸ San Juan de la Cruz (1992). *Poesía completa y comentarios en prosa* (pp. 18-19). Barcelona: Planeta.

⁹ Para un resumen más detallado y amplio de estas cuestiones, Gámez Millán, S. (2005). Acerca de la disolución de sujeto. *Thémata. Revista de Filosofía*, (35), 549-556.

¹⁰ Eagleman, D. (2013). *Incógnito. La vida secreta del cerebro*. Barcelona: Anagrama. [Trad. Damiá Alou].

¹¹ Borges, J. L. (2005). Borges y yo, reunido en *El Hacedor*. En Borges, J. L. *Obras completas I* (p. 808). Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.

¹² Heidegger, M. (1995). El origen de la obra de arte. En Heidegger, M. *Caminos del bosque* (pp. 62-63). Madrid: Alianza. [Trad. Arturo Leyte y Helena Cortés].

¹³ Foucault, M. (1997). La pintura de Manet. *Er. Revista de Filosofía*, (22), 167-201. [Trad. Javier de la Higuera]. He argumentado que estas innovaciones pictóricas tienen lugar antes, al menos con Caravaggio, en Gámez Millán, S. (2018). *Concerte a través del arte* (p. 111). Madrid: Ilusbooks.

¹⁴ En un texto bellissimo y muy recomendable por diversas razones, por ejemplo, para comprender la percepción tan singular de los artistas y el proceso de creación, Giacometti repite que “el dibujo es la base de todo”, en Lord J. (2005). *Retrato de Giacometti* (p. 88 y p. 149). Madrid: Antonio Machado. [Trad. Amaya Bozal]. En otro momento declara algo en consonancia con el principio de “no-proyecto”: “Lo esencial es trabajar sin ideas preconcebidas” (p. 110). Evidentemente, si se trabaja con ideas preconcebidas, ¿cómo se puede descubrir algo nuevo?

¹⁵ Léase a propósito de esto, por ejemplo, Corbalán, F. (2010). *La proporción áurea. El lenguaje matemático de la belleza*. Barcelona, RBA.

* Texto publicado, en su versión ampliada, en: <https://cafemontaigne.com/atento-a-los-hallazgos-del-azar-sobre-la-pintura-de-paco-lara-barranco-con-motivo-de-la-exposicion-completando-dibujo-galeria-birimbao-sevilla-sebastian-gamez-millan/artes-plasticas/admin/>

Hacer y hacer coincidir

Patricia Bueno del Río

Abundar en la idea que encierra un acto creativo es un ejercicio de equilibrio entre la información que brota y la percepción recibida. A medida que una producción se hace más profunda por su complejidad intelectual, el artista tiene la necesidad de diseccionar en apartados los aspectos que son de vital importancia, para pormenorizar y desarrollar en capítulos las diferentes líneas de pensamiento, desde un método empírico congruente.

La obra de Paco Lara-Barranco —Torredonjimeno, Jaén, 1964— aborda en sinopsis, la acción de pintar. El comportamiento de la pintura a través del tiempo que transcurre desde la primera pincelada hasta que la obra está acabada. El objeto artístico como contenedor de experiencia es un principio al que siempre ha ido vinculada su producción, y que en esta exposición se revela desde el procedimiento a la nomenclatura, como factores asociados a *la acción*¹.

Completando dibujo utiliza el gerundio connotando un hecho inacabado, y extiende el concepto a través de los dilatados procesos de ejecución que vienen asociados a las obras que contiene —incluso años— cuyo tiempo de factura se detalla en las cartelas, dos claras formas de ejecutar: en algunos casos en serie, y en otros, como obras independientes, con distintos formatos y estética.

Observar pormenorizadamente las capas que se superponen en cada lienzo, supone un estudio estratigráfico que nos habla del riesgo y la experimentación, de la casualidad y la experiencia, del valor de la superficie, del estudio del fragmento, y de cómo la pintura va desvelando emociones.

Sin embargo, todos estos aspectos que ahora anunciamos de soslayo, son una fuente de recursos intelectuales y factores de ensayo experimental para sus procesos, con aspectos diferenciados que merecen ser abordados de forma pormenorizada.

LA EXPERIENCIA COMO DETONANTE

Entendemos como experiencia la forma de conocimiento o habilidad derivados de la observación. En su significado más acertado, depende, directa o indirectamente, de la sensibilidad, ya sea un acto cognoscitivo o emocional, vinculado al aprendizaje, funcionando como un sub-producto del pensamiento cuya envergadura viene determinada por la calidad de los mismos².

Sobre la forma en que captamos las ideas, y de cómo estas penetran en nosotros, se requiere, para esta ocasión, enfrentar la dicotomía eterna entre el que ve y el que hace; esencialmente la pintura a la que nos enfrentamos no contiene implícitos significantes de contenido, sino que, por el contrario, se trata de un proceso que desemboca en un resultado.

En este sentido, resulta de interés recordar la afirmación de Renato De Fusco acerca del placer del arte asociado a los que conocen “las reglas del juego”³, —la experiencia— un deleite que se puede alcanzar desde la acción o la contemplación, y que no va necesariamente unido a la estética, sino también a su valor artístico y a la intencionalidad que conlleva.

Sucede que, cuando el creador de un producto artístico es consciente de que en el hallazgo fortuito tiene una fuente inagotable de apasionada creación, ha de hacer una bandera de las propias experiencias vividas. Un caudal de experiencias que impregnan, y que emanan dos vertientes. De un lado, la experiencia individual, y de otro lado, la experiencia colectiva, que pugnan entre lo que sería nuestro mundo más personal y la contaminación que el entorno nos ofrece. Consciente de esta reflexión, Paco Lara-Barranco, realiza experimentos sobre distintos lienzos simultáneamente, a los que comienza a tener en consideración una vez que la serendipia le ofrece la posibilidad de establecer analogías, a partir de elementos que se repiten y que desencadenan nuevas investigaciones, pues somos individuos permeables a la experiencia.

UN LUGAR PARA LA CIENCIA Y EL SUEÑO

La pintura de Paco Lara-Barranco es pausada y *activamente reflexiva*, una terminología que nos sirve para explicar que, en su proceso de trabajo, la pintura actúa por sí misma, pero a partir de las propias cavilaciones que el autor va propiciando.

Su proceso lento, se basa en la ejecución de un proyecto *eternamente* inacabado, cuyo resultado va tomando forma a partir de la casualidad controlada. Materializar las obras conlleva estudios detallados que intentan establecer las directrices sobre qué resultado tendrá cada objeto artístico. Estudios y bocetos previos dan lugar a obras sobre las que se prevé un resultado final, mientras que otras, van tomando nuevas formas con cada sesión de pintura, acercándose a una conclusión imprevista.

Es en el lugar de trabajo y en el momento de enfrentarse a la obra cuando las incorporaciones de elementos encontrados en su cotidianidad pasan a traducirse al lenguaje pictórico, convirtiéndose en recursos que parten de un ejercicio ritual, de meditar y actuar ceremonialmente, que a su vez construyen la acción pictórica que va a desempeñar en un futuro inmediato.

Se convierte de esta forma el estudio simultáneamente en un *confortable lugar para ensoñaciones*⁴, o un laboratorio experimental, en función del método de trabajo. Azar y ciencia actúan simultáneamente, lo imprevisto y lo predecible discurren en paralelo, con el mismo fin de encontrar la emoción de la imagen construida.

Teóricos como Paul Léautaud consideraba claves estas *ensoñaciones* a la hora de crear, mientras que otros como Gombrich se decantaron por defender el sentido empírico del arte. La obra de Paco Lara-Barranco se adapta a ambos principios, en ocasiones tremendamente libre y en otras metódica, dejando siempre la destreza manual o la técnica al servicio del resultado y de la invitación a mirar. Poco importa el alarde cuando se es consciente del valor del objeto artístico.

EL PAPEL DEL AZAR

El factor riesgo desencadena un recurso de no-precisión que funciona tanto en las obras de pintura de proceso, como en los trabajos de carácter compositivo, en los que prima la estructura sobre la piel del lienzo.

Hallar de forma fortuita elementos que pasarán a formar parte de la obra a nivel metafísico es una preocupación que llamó la atención de otros artistas en el pasado, como es el caso de André Breton que incluso llegó a publicar un ensayo titulado “La Ecuación del objeto encontrado” en el que abordó su preocupación por conceptos como la apropiación y la invención, dentro del proceso creativo, sentenciando que *encontrar es hacer y hacer es encontrar*⁵.

En sentido inverso al pensamiento de Breton, el objeto para Paco Lara-Barranco es el resultado final de la obra, y *lo encontrado*, el pretexto, desencadenante o nexos para producir algo más. El proyecto está inacabado mientras que su mano esté dispuesta a tirar del hilo, una cuestión que a modo de metáfora puede llegar a entenderse a caballo entre el Mito de Teseo y el del Eterno Retorno, asociado a la *suerte* o el hecho de encontrar algo valioso e inesperado de manera accidental, casual o por destino, que aparece cuando se está buscando una cosa distinta.

Podemos vislumbrar momentos epifánicos, que propician nuevas etapas, en una suerte de retroalimentación, sirva de ejemplo, la *Pintura 123* (Figura 1) de la exposición *Estado Líquido* (2015), en la que adivinamos el germen del políptico *Pintura 150* (en página 44). Una evolución del no-proyecto, fruto de una naturaleza curiosa, que sucede, dando lugar a una constante investigación, que no se cierra ni culmina con cada muestra, sino que prosigue sin tener en cuenta dónde está el hito que separa los difusos límites entre las etapas por exposiciones.

Este factor accidental, además, propicia una huella conceptual, la materia se dispone a veces como mantras, desvelando en el proceso el poder revelador del ejercicio de pintar, respuestas inesperadas de los materiales, que son asumidas como encuentros, hallazgos, que ponen de manifiesto el interés por dejar el verdadero protagonismo a la propia pintura.

NECESIDAD VITAL DE CREAR

La iconografía que se genera entorno a las obras de Paco Lara-Barranco es, según sus propias palabras, fruto de un caminar errático. La pintura y su lenguaje propio surgen de un proceso que vincula instinto

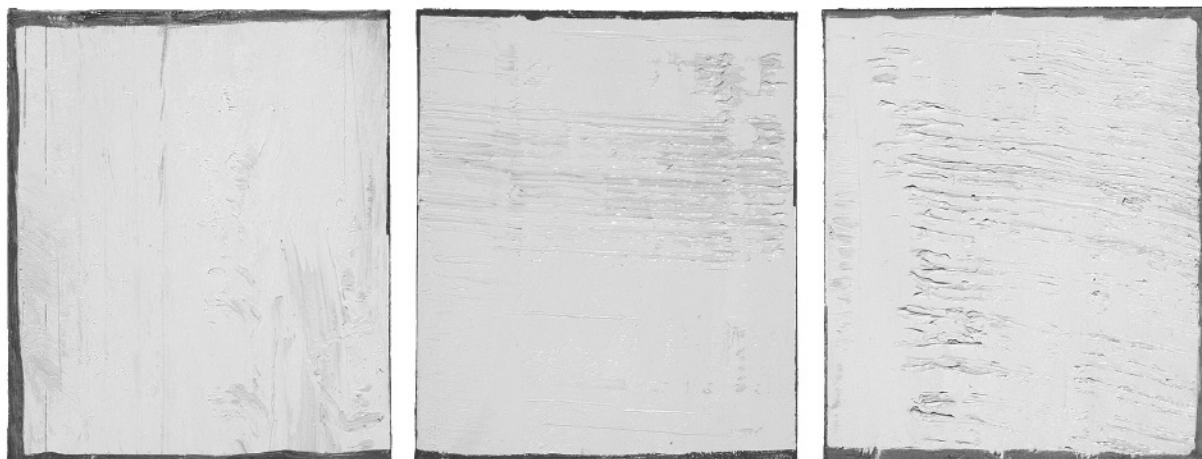


Figura 1. PINTURA 123, mayo, 2014
Óleo sobre tela, 46 x 118 cm (separación en calles 2 cm); 46 x 38 cm cada pieza

e intuición, dos circunstancias que guardan relación con el poder creador que ve y da forma, una especie de mensaje automático; *Gestaltung*, el fondo mágico que contienen los objetos.

Cuando Dubuffet materializa sus *Brutos* se sumerge en una búsqueda que le lleva a producir un arte espontáneo, de gran pureza, originalidad y que no estuviera sujeto a ataduras culturales. La acción de dibujar con color —a veces color puro— parece funcionar en ocasiones como un mecanismo mediúmnicco, algo parecido a lo que hacen los chamanes al contactar con una fuerza mayor.

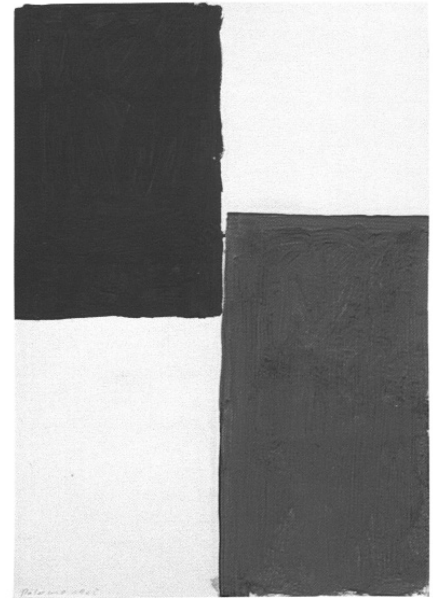
Paco Lara-Barranco busca el sentido a su vida a través de la pintura. La importancia de lo fulminante, lo inesperado y lo prodigioso que convierte a cada una de sus obras en una cápsula del tiempo que contiene experiencia y conocimiento y en forma de pintura emerge el propio transcurso vital del elemento. Su pintura es *Pintura Viva*. A pesar de esto, su obra es racional, dando lugar a un resultado que se aleja de lo críptico para dar importancia a su perfil metodológico.

SIGNIFICADO, SIGNIFICANTE Y REFERENTE

Inherente al trabajo de Paco Lara-Barranco va la idea de modernidad, asociada al conocimiento metódico del contexto y de la historia reciente. Su profunda noción de las corrientes histórico-artísticas del último siglo, le llevan a aunar en una composición, conceptos que, al desgranarlos, remiten a perfilar a un pensador concienzudo que porta y proyecta un bagaje fascinante.

A través de su pintura, se narran discursos actualizados que guían el pensamiento hacia reminiscencias de algunas tendencias asociadas a los pintores alemanes del siglo XX y la actualidad, al Arte Minimal y aspectos aislados del Expresionismo Abstracto y su versión europea.

Figura 2. Blinky Palermo, **KOMPOSITION ROT-GRÜN** [COMPOSICIÓN ROJO-VERDE], 1965
Óleo sobre papel, 42 x 30 cm



Paco Lara-Barranco rinde culto a la parusía que han supuesto los referentes artísticos de la modernidad. Hablamos, en el plano temporal más lejano, de Marcel Duchamp y su procedimiento hacia el objeto artístico. La convicción de investigar a través de la pintura y su comportamiento como elemento, para obtener un resultado inesperado y satisfactorio de su proceso, con la intervención del factor fortuito, conecta directamente con rasgos latentes que subyacen en lo que el artista Dadá definió como “un juegucito entre mí y yo”.

En su trabajo, está muy presente la figura Joseph Beuys y la acción. El trabajo de Paco Lara-Barranco, de forma general, es continuo, constante, inacabado y procesual. Construir a partir de accidentes, aciertos o dificultades da lugar a un estadio en el que adquiere una trascendental importancia el uso de las energías psíquicas, mentales y sensoriales a favor de culminar un proceso que, en ocasiones, se reorienta incluso, a partir de circunstancias intelectuales aparentemente “infructíferas”.

A partir de estas circunstancias, que oscilan entre lo accidental y lo sensitivo, surgen formas derivadas del acto, que parecen estar cercanas en lo visual a Gerard Richter, pero que, en la deriva, se me antoja más cercano a las *Komposition Rot-Grün*⁶ (Figura 2) del discípulo amado del anterior referente: Blinky Palermo.

Su afán de encontrar y la intencionalidad experimental de poner a prueba el comportamiento de la pintura dan lugar a manchas y borrones que denotan una planificación previa reflexiva. Superponer capas de pintura sobre lienzos ya previamente concluidos o directamente aplicar una cobertura de pintura blanca es un recurso que investigara Fautrier, y que conecta visualmente con las Layered painting —o Working in Layers— de Jus Juchtmans, las retículas de Alain Biltreyst y la serie Einfülung de Pius Fox.

En algunas ocasiones, esgrafiadas, y otras como cobertura de un contenido lírico subyacente, este color parece tener una especial importancia en *Completando dibujo*. Como una especie de audacia determinante, cubrir la pintura con pintura de color blanco son origen, vehículo y detonante de la forma y parece actuar como medio para obtener un fin.

Los principios históricos asociados al Minimal verifican que a Lara-Barranco no le interesa demasiado el mensaje. Robert Morris defendía que la sencillez de la forma, sin implicar en ningún caso la sencillez de la experiencia. En ese sentido, se refuerza la relación entre sujeto, creador y resultado, minimizando el nivel comunicativo de la pintura y reforzando el valor del objeto-soporte⁷.

En contraste, el resultado plástico de la pintura de Paco Lara-Barranco enfrenta conceptos antagónicos como pueden ser lo científico y lo espontáneo, lo automático, lo minimalista, o lo abstracto, pero, que, en este transcurso, se muestra además cercano a una geometría más intuitiva que dogmática. Libertad exacerbada, que, en cualquier caso, parece ir tímidamente trazando el camino a una nueva línea investigación, lo que prelude los albores de un nuevo proyecto para el futuro.

NOTAS

¹ Entiéndase en todas sus acepciones.

² Beltrán Llera, J. y Bueno Álvarez, J. A. (1995). *Naturaleza de las estrategias* (p. 331). Barcelona: Marcombo.

³ De Fusco, R. (2008). *El placer del Arte* (p. 18). Barcelona: Gustavo Gili.

⁴ Texto de una conferencia pronunciada dentro del ciclo: “¿Qué es la escultura moderna? Del Objeto a la Arquitectura”, organizado por la Fundación Mapfre, Madrid (2002). “Se refiere al periodo en que Giacometti separó su hogar del taller donde trabajaba, y este pasó a convertirse en estudio, un lugar para el pensamiento. Tanto es así, que, en este periodo, Giacometti comienza a idear obras que no llegaron a materializarse, aberraciones caviladas que le hacen evolucionar a lo que vendría después. Fue un tiempo realmente productivo a nivel intelectual”.

⁵ Breton lo relaciona con el *Objet Trouvé*, es decir, el *Ready-Made*, pero es una idea que conecta directamente con Gombrich: “[...] la conjetura y la refutación, el ensayo y el error es eminentemente aplicable a la historia de los descubrimientos visuales en el arte. Nuestra fórmula de esquema y corrección, de hecho, ilustra este mismo procedimiento. Usted debe tener un punto de partida, un estándar de la comparación, para comenzar ese proceso de hacer y de emparejar y de rehacer que finalmente se incorpora en la imagen acabada. El artista no puede partir de cero, pero puede criticar a sus precursores”.

⁶ Moure, G. (2003). *Blinky Palermo* (p. 110). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

⁷ D 'Acosta, S. (2015). *Estudio líquido* (p. 9). Sevilla: Edita Galería Birimbao.

Contar o Cantar. (Procedimientos subyacentes, saltos en el tiempo y resistencia en la pintura de Paco Lara-Barranco)

Javier Martín

Dar por buenos los argumentos que Mario Perniola expuso en *El arte y su sombra* (2002) exigiría del artista contemporáneo una auto-reflexión crítica con la propia forma estandarizada en que se ha establecido (desde todos los ámbitos) que el artista debe articular su *discurso*. Más aún teniendo en cuenta que el hecho de que se hable de discurso presupone un sentido narrativo del mismo (y por tanto una dirección preestablecida en la que los procedimientos de la poesía —por contraposición con la narrativa— quedan excluidos de antemano como *criterios de autenticidad* de la obra).

En vez de la *disolución del criterio de autenticidad de la obra*, que vaticinó Walter Benjamin, la absorción de determinada lectura del *ready-made duchampiano* (con su enfoque sobre la reproductibilidad y la repetición) tomado como el modelo por excelencia del *paradigma contemporáneo* del que habla Nathalie Heinich, ha hecho que parezca:

[...] necesaria para la supervivencia misma del objeto artístico una actitud de ‘creencia’ que permita afirmar su diferencia respecto a los objetos de la vida cotidiana. En cuanto al principio de la autenticidad de la obra, es indudable que se ha reforzado extraordinariamente; de hecho, cuanto menos se distingue el objeto artístico del objeto utilitario, como en el ready-made, tanto más se debe certificar y garantizar como único, irrepitible y dotado de autoridad cultural. (Perniola, 2002: 73)

Es decir, en los últimos 40-45 años se ha puesto más el acento en el escándalo del *ready-made* y en su procacidad, que en su cuestionamiento del propio *criterio de autenticidad de la obra*, que siempre ha sido —y seguirá siendo— una convención social variable según determinadas modas, *tendencias* y/o diferentes intereses humanos; y se ha prestado menos atención al hecho de que las estrategias *duchampianas* (y sus procedimientos) son de todo menos narrativos, y de facto inspirados o directamente en la poesía —Laforque, Mallarmé— o en cierta narrativa de base poética, justamente por su articulación sintáctico-procedimental: a saber, el famoso *Procedimiento* de escritura de Raymond Roussel sustentado en el amplio elenco de las posibles duplicidades de la lengua que acostumbran a usarse, propia y principalmente, en poesía antes que en narrativa¹.

Por esta misma razón considero una valentía afrontar, como pienso que hace Paco Lara-Barranco, la deriva reciente que su obra parece haber tomado con respecto a esta cuestión, patente de forma clara (de entrada) entre una serie de textos contenidos en lo que llama “cuaderno de bitácora” (un diario de pintor, que he tenido la suerte de leer). Aunque no detectable a *primera vista* en los cuadros (lo cual intentaré dilucidar aquí).

Si bien —como expresa allí mismo el propio autor— su obra siempre ha asumido el precepto del *discurso* del *paradigma contemporáneo* en el que estamos inmersos, en sus propias palabras “[...] fundamentar el trabajo práctico sobre una idea conceptual base”; de un tiempo a esta parte esta idea parece haberse quebrado a razón de algunas de las notas de este diario: como la del “19 de enero de 2017”, donde se lee “digamos que ahora no tengo proyecto”, o la del “22 de enero de 2017. Estoy trabajando con el no-proyecto, incluso el ‘anti-proyecto’”.

En términos temporales se habría dado un giro. Se habría roto la linealidad *consecuente* y unidireccional de la narración —que una cosa tenga que venir después de la otra (y que personifica la palabra *proyecto* en este caso)— y, por simple oposición, Paco Lara-Barranco habría entrado en el terreno *inconsecuente* (también por una mera oposición dualista) de la poesía —el espacio de los saltos en el tiempo. Decía Johan Huizinga en su mítico *Homo Ludens* que:

Si se considera que lo serio es aquello que se expresa de manera consecuente en las palabras de la vida alerta, entonces la poesía nunca será algo serio. Se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa. (Huizinga, 2015: 184)

Por eso cualquier *discurso* artístico basado en la poesía (por ejemplo el de Duchamp) es difícil de asimilar como *serio* (serios nos parecen de entrada los dramáticos relatos); pero —atención— solo superficialmente, en un primer vistazo. Esto explicaría el relevante papel del humor en la obra del francés (el humor, la risa, vienen de la mano de la poesía, lo dice el propio Huizinga) y uno de los *porqué* de su asimilación tan tardía —la obra de Duchamp fue puesta en valor en los últimos años de su vida—, lo que equivale a decir que no fue realmente tomada *en serio* hasta que se superaron ciertas miradas superficiales.

Otro dato (al margen de las sentencias literales de su diario que ya he citado) que me ha hecho pensar en que la obra de Paco Lara-Barranco esté dando un giro hacia la comicidad (entiéndase comicidad como *lo poético* en el sentido en que lo traza Huizinga) es la forma de sus propios textos, que cada vez se inclinan más al género de la anotación (mucho más sugerente, la anotación sería algo así como una prima de la poesía, como una poesía sin prosodia en la que las ideas se disparan multidireccionalmente sin seguir el orden *consecuente* de un relato)². Superando el convencionalismo, también persistente en arte, de que lo cómico está exento de rigor (vulgarmente, que *no se toma en serio* al humor), y ese primer vistazo superficial, me dirijo ahora a detectar de qué forma sutil este posible cambio de rumbo en la obra

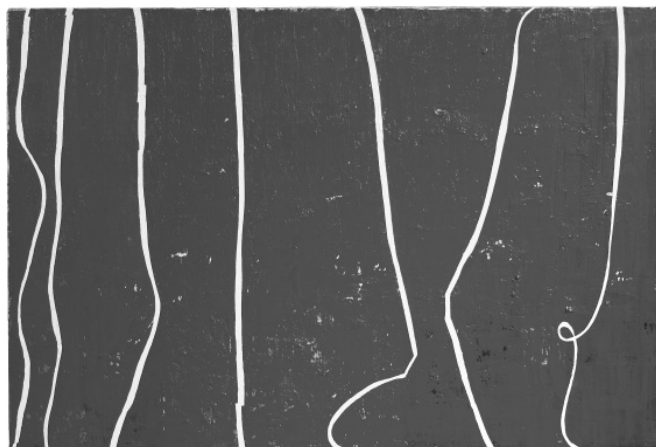
de Lara-Barranco pueda detectarse en las estructuras subyacentes de sus cuadros (es decir, en su sintaxis o sus propios *procedimientos* estructurales y no aquellos epidérmicos o técnicos³). Algo que mantendré intelectualmente por la coincidencia que en ese aspecto, el procedimental —habiéndose distinguido aquí ya de la técnica—, exhiben el texto de Huizinga con *La Risa* (1899) de Henri Bergson⁴.

En Huizinga leemos, además del fundamental extracto anterior en el que la poesía queda vinculada a la risa por oposición a lo consecuente y a la *seriedad* de lo narrativo, que “En casi todas las formas altamente desarrolladas de juego los elementos de repetición, el estribillo, el cambio en la serie, constituyen algo así como la cadena y sus eslabones diversos” (Huizinga, 2015: 27). En el cantar, por ejemplo —la música es una de esas formas altamente desarrolladas de juego—, en efecto, toma más importancia que el estribillo y los cambios en la serie mantengan cierto ritmo —lo que sería la alternancia de series (a base de repeticiones)— que el propio contar; esto es, que el propio relato o narración. De esta forma, solo un buen *cantar*, nos hará memorizar el *contar* de la canción (como ocurre en la música *Pop*, todos hemos experimentado esto alguna vez, o en la poesía popular). Lo que viene a significar que los *procedimientos* de la poesía están por naturaleza emparentados con los de la risa o la comedia. Algo que se constata por el análisis que sobre los procedimientos de la comedia se hace en *La Risa* de Bergson, en donde encontramos expresado lo siguiente: “[...] tendremos tres procedimientos que llamaremos, si usted nos lo permite, la *repetición*, la *inversión* y la *interferencia de las series*”. Procedimientos que coinciden con los enunciados por Huizinga para la poesía, como la más alta forma de juego.

La paradoja —y el misterioso arte— de este tipo de *repeticiones* cantarinas estriba en una recitación cuyos “Continuo cambio de aspecto, irreversibilidad de los fenómenos, perfecta individualidad de una serie cerrada sobre sí misma [...] distinguan al ser vivo del simple mecanismo” (Bergson, 2016: 68). La magia del directo. Porque si en la interpretación de esas series y sus alternancias caemos en la rigidez de las máquinas, estos recursos de la poesía pasarán a ser objeto de mofa en vez de eficaces herramientas expresivas (todo esto está resumido en el *Gran vidrio*). Es decir, en la poesía y la comedia, en el cantar si se prefiere, respondiendo a este tipo de estructuras saltarinas —opuestas al contar una historia— se hace precisa cierta flexibilidad de la rigidez que muestran las máquinas reproductoras de sonidos (no se tratará nunca de una mera *reproducción* de una alternancia de series, estribillo y repetición⁵). Por eso mismo la poesía y la comedia tienen que ver con cierta relajación y flexibilidad de las formas también.

Ya sólo este aspecto —la disolución progresiva, cierta relajación de la rigidez de aquellas tramas y/o gestos seriados que solían repetirse en los cuadros de Lara-Barranco— me parece un hecho palpable en sus nuevas pinturas. E indicaría —para evitar malentendidos a cerca de lo *risible*— que su obra está asimilando nuevas estructuras (más propias de la poesía y la comedia que de lo narrativo). La pintura de Paco Lara-Barranco habría evolucionado finalmente, superando estructuras más rígidas, hacia eso que Bergson identifica con *el enredo* teatral en aquel tratado. Cuya imagen correspondiente es la de la madeja —alejada de connotaciones *arácnico-dramáticas* o mitológicas—. Ya en la exposición anterior, *Estudio líquido* (2015), esas estructuras rígidas venían deshilachándose —*Pintura 125, Pintura 130*. La

Figura 1. **PINTURA 119**, enero 2013-diciembre 2014
Óleo sobre tela, 97 x 146 cm

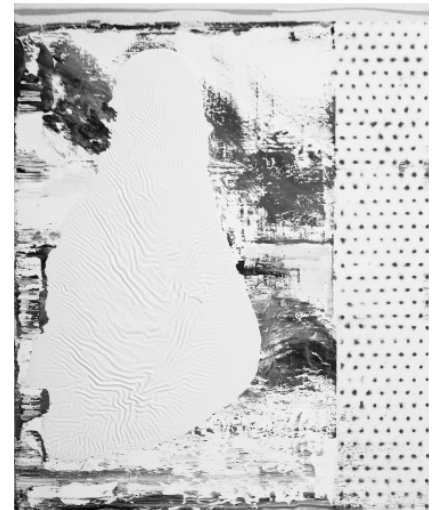


vinculación con la metáfora del hilo y la madeja empezó a destacar también allí en cuadros como *Pintura 119* (Figura 1), donde la línea ha tornado hilo claramente. Lo que antes eran rectas líneas de una trama se han vuelto flexibles.

Mismo comportamiento de la línea podemos encontrar en la actual muestra, en cuadros como *Pintura 133*; o, simplemente, cómo la rigidez de la retícula se descuadra, se quiebra en la estupenda *Pintura 139*. De hecho, también en boca de Bergson: “[...] el enredo [...] Es una de las maneras (acaso la más artificial) de reflejar la interferencia de las series” (Bergson, 2016: 74-75). Interferencias que Lara-Barranco superpone de un cuadro a otro —interfiriendo series de tramas y enredos indistintamente—, dando saltos, en definitiva. A veces en el mismo cuadro, como en *Pintura 140*. Y cuando rescatando técnicas rígidas —como la de la trama regular—, otorgándoles un juego poético con el sencillo —pero encantador y fantástico— mecanismo de la inversión (otro de los nombrados por Bergson y ampliamente usado por Duchamp) que convierte lo que antes eran tramas de cuadrados en rombos (*Pintura 150*).

De *Pintura 151* llama la atención el sobresaliente rol que adquieren los bordes del cuadro, que se enmarca a sí mismo. Y cómo ha insistido en este procedimiento en la serie de formato menor *Pintura 150* y los de mayor formato *Pintura 147* y *Pintura 148* (en los que, no por casualidad, la rigidez de la trama, ya como rombos, va perdiéndose en la propia textura del cuadro). También este camino venía explorándose en *Estudio líquido*, en cuadros como *Pintura 123* o, de forma más sofisticada —mezclando más recursos— en *Pintura 128* (Figura 2). El cuadro como marco de sí mismo se comporta, a su vez, como ironía de sí mismo, en tanto se redonda, se repite, en su más esencial función, la de enmarcar cosas: “Es cómico integrarse, por así decir, en un marco preparado. Y lo que es cómico por encima de todo es pasar uno mismo al estado de marco en el que otros se integrarán con facilidad, es decir convertirse en carácter” (Bergson, 2016: 108). Trasládese esta idea del ámbito del personaje cómico a la cosa-cuadro y se hallará otra razón para ver en su pintura un giro de estructuras (en el sentido *discursivo*, porque su pintura, de por sí, nunca ha sido *narrativa* en lo técnico-procedimental).

Figura 2. **PINTURA 128**, noviembre 2014-enero 2015
Óleo, pintura de spray y pintura de esmalte sobre tela, 100 x 81 cm



Iría aún más lejos, creo que con poca probabilidad de errar, para —a manera de resumen— sentenciar que lo que la pintura de Paco Lara-Barranco está implementando a partir de los clásicos recursos de la pintura abstracta (borde-margen-marco del cuadro, tramas, bandas, rayas, *planitud*, color puro, etc.) es una pregunta retórica sobre las generalidades arquetípicas de esos propios recursos de la pintura abstracta. Y esto es por sí mismo otra característica de los procedimientos de la comedia, que, recalcamos otra vez, son los de la poesía:

[...] el objeto del poeta cómico es presentarnos arquetipos, es decir caracteres capaces de repetirse, ¿qué mejor manera de hacerlo que mostrarnos, del mismo arquetipo, varios ejemplares diferentes? El naturalista no procede de otra manera cuando se ocupa de una especie. Enumera y describe sus principales variedades. [...] diferencia esencial entre tragedia y comedia, una consagrada a los individuos y la otra a las especies. (Bergson, 2016: 118)

A primera vista puede parecernos chocante, no estamos acostumbrados a una comedia sin imágenes (caricaturas o exageraciones de figuras), y son menos los ejemplos *abstractos* de la comedia que los de la abstracción dramática o *narrativa* (en el sentido de *seria* y grave). Hay un elemento definitivo que ayuda a diferenciar este aspecto poético-cómico de la pintura actual de Paco Lara-Barranco que he intentado desvelar desde sus estructuras procedimentales: no hay un mínimo rastro de *pathos* en su pintura (de simpatía *humana*), no hay afectación —digámosle *expresionista*; está, en definitiva, muy cerca de esa *indiferencia* (distancia) del humor de Duchamp, excepto por el rol importante que en sus cuadros adquiere lo que el francés llamaba *lo retiniano* (que no era otra cosa que el *rendering* del óleo)⁶. Y no me parece, en ningún modo, que la pintura de Lara-Barranco trate esos elementos del lenguaje de la abstracción de forma *simpática*. Hay sin duda, distancia y análisis (juego, poesía). La forma en que la

pintura de Lara-Barranco presenta los recursos de esa especie dentro de la pintura que es la abstracción, con sus redundantes arquetipos, apunta a ello —un análisis lúdico, distanciado de cualquier *patología* o *simpatía* (lejos del *pathos*). El acento está puesto en el aspecto juguetón de pintar con tales arquetipos. De hecho, la distancia con lo patológico se manifiesta en la ausencia en su pintura de particularidades o singularidades (por oposición a los arquetipos que hemos nombrado, rasgos del drama).

Por todo lo enumerado aquí, situaría el trabajo de Paco Lara-Barranco en una senda de resistencia que personalmente me interesa. Su trabajo se inserta en una rama minoritaria dentro del *paradigma contemporáneo*, aquella que se resiste a la obediente asimilación del *discurso* como legitimación de la obra. El humor —la poesía, en este sentido— sigue siendo mal visto en las artes plásticas. Pero es la herramienta más fructífera contra el aletargamiento de los artistas ante esa tiranía del *paradigma contemporáneo*, al menos desde el punto de vista que he descrito aquí. La *narrativitis* imperante no sólo se escribe en *proyectos* (llamémosle conceptuales), sino que toma apariencias decimonónicas en la pintura contemporánea (ya sea el *neo-Neo Rauchismo* o esa abominable —para mí— *Luc Tuymania* general, con la vuelta de la pintura correcta y el *bien pintar* general). Todo recuerda al decimonónico cuadro de Historia (de los que está llena la ampliación del Prado) que era condición *sine qua non* para obtener la beca de Roma —tal como se repite en nuestros días. Esto está otorgando nuevos argumentos —y justificando otra vez— esa percepción de la pintura como *reliquia* característica de los que Perniola llama los *fanáticos de la comunicación*. Cuya perspectiva nos convierte a los pintores en *delincuentes* (una misma raíz etimológica une ambos conceptos). El párrafo, aunque extenso, es decisivo para entender más exactamente qué postura adoptaría la pintura de Paco Lara-Barranco en este debate (si lo que he expuesto aquí es correcto):

[...] tienen una carta bajo la manga, la del *resto*, es decir, que la idea subsista en el arte igual que en la filosofía, como algo irreductible [...]. Esta estrategia sin embargo, implica una reflexión sobre la noción de *resto* que va en dirección contraria a aquella en la que los situacioncitas y conceptualistas entendían esta palabra. Para aquellos, *restos* son las obras respecto a algo más importante y esencial que es la situación o idea. En esta acepción, el *resto* implica un estado de inferioridad [...] el *resto* es considerado, así, como un *fetiché*, convirtiéndose en objeto de una condena a la vez estética y moral. El verbo griego *leipo*, con sus derivados, es el que corresponde a esta acepción que subraya la carencia, la ausencia, el abandono; su equivalente en latín sería *linquo*, del que derivan muchas palabras de significado tan lejano entre sí como delincuente, reliquia, *deliquio*. Pero el *resto* puede entenderse en un sentido opuesto, que está relacionado con la palabra latina *restus* (de *sto*) y que remite a la idea de estabilidad, firmeza y resistencia. (Perniola, 2002: 98-99)

En eso estamos.

NOTAS

¹ Ni digamos ya cómo se ha ignorado un sentido más profundo, enteramente platónico, en el que el *ready-made* se deriva de una teoría relativa a las geometrías de n dimensiones y no-euclidiana, como así apuntan los textos y declaraciones de Duchamp y la dirección de algunas investigaciones de estudiosos tan rigurosos como Linda Dalrymple Henderson en su *Duchamp in Context* (1998) o *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (2012). Desde esta perspectiva el *ready-made* no es una obra de arte en sí misma (Duchamp nunca los trató como tales) sino algo que se encuentra a medio camino entre la obra (o *el cuadro* —las dos dimensiones del *Gran vidrio*—) y la *Cuarta dimensión*. No se trata tan solo, así pues, de que los *ready-made* no fueran concebidos como obras de arte sino de que lo que Heinech denomina el *paradigma contemporáneo* se habría venido sustentando en un malentendido sobre esta cuestión.

² Forma de escritura que Duchamp llevó a sus últimas consecuencias en sus diferentes Boîtes, en tanto *discurso* jeroglífico o exégesis delirante. Éste ha sido un tema que, como artista, me ha interesado particularmente. Véase: Martín, J. (2011). *La leyenda (écfrasis)*. La Línea de la Concepción: Cepsa Cultural Editorial.

³ Que además ya han sido analizados en otros catálogos de sus muestras. Si en este breve texto me propongo ensayar cómo una insospechada, e incluso, inconsciente o involuntaria estructura procedimental subyace en los cuadros de Paco Lara-Barranco, destaco ahora uno de los textos de su catálogo *Manet, gran escultor* (2012) por hacer lo propio pero en los aspectos más superficiales de sus cuadros de series anteriores. Esto es el parecido de sus superficies texturales con las de Gerard Richter que se abordó certeramente en Yñiguez, P. (2012). *Criatura nutrida de silencio y tiempo*. En *Manet, gran escultor*. Sevilla: Edita Galería Birimbao.

⁴ Un libro que según ha demostrado Lynda Dalrymple Henderson influyó enormemente a Duchamp. En él se puede recorrer el rastro del origen de las ideas de Duchamp a cerca del humor de los autómatas o de la propia expresión *ready-made*, en Francés *Tout fait*.

⁵ Razón por la cual los autómatas de Roussel que inspiraron a Duchamp resultaron cómicos, ahora en el mal sentido, a la mayoría de sus contemporáneos. Sin embargo una de las grandes paradojas del destino del arte moderno es el hecho de que tres personajes (Picabia, Apollinaire y Duchamp) después de asistir a una de las representaciones teatrales de Roussel pudieron vislumbrar cómo tras ese aspecto de su obra, que parecía ridículo al común de los mortales, subyacía todo un Procedimiento de escritura revolucionario, sin el cual la obra de Duchamp jamás se hubiese desarrollado de la forma en que la conocemos.

⁶ Un precepto básico del humor trazado nada más dar comienzo el libro de Bergson, la distancia: “[...] lleve, en definitiva, su simpatía a su máximo esplendor: como por arte de magia verá que los objetos más ligeros ganan peso, mientras una coloración severa tiñe todas las cosas. Ahora despéguese, asista a la vida como espectador indiferente: muchos dramas se volverán comedia” (Bergson, 2016: 13-14).

BIGLIOGRAFÍA

- Bergson, H. (2016). *La Risa*. Buenos Aires: Godot.
- Dalrymple Henderson, L. (2012). *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge: Ed. MIT Press.
- (1998). *Duchamp in context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princenton: Princenton University Press.
- Huizinga, J. (2015). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Lara-Barranco, P. (2012). *Manet, gran escultor*. Sevilla: Edita Galería Birimbao.
- (2015). *Estudio líquido*. Sevilla: Edita Galería Birimbao.
- Martín, J. (2011). *La leyenda (écfrasis)*. La Línea de la Concepción: Cepsa Cultural Editorial.
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.



Completando dibujo

Paco Lara-Barranco

En el arranque de la nueva serie no tuve un proyecto definido. Podría decir que trabajé a partir del “no proyecto”, incluso el “anti-proyecto”. En ese momento, primeros meses de 2016, comencé a pintar sobre telas iniciadas —aquellas inconclusas de la serie anterior. Realicé anotaciones en un cuaderno de trabajo sobre cómo abordar la pintura. Escribí los términos: DISPERSIÓN, HÚMEDO SIEMPRE y ¿GEOMETRÍA? A comienzos de 2017 fue cuando incluí, de manera decidida, formas geométricas en la superficie de la pintura. Antes no había explorado este territorio. Surgieron así relaciones de fondo-figura.

El tema es la pintura.

Cada pintura, de las primeras de esta serie, iba presentando una imagen diferenciada; esta característica hacía que se conformara a sí misma como un universo propio, si bien eran evidentes rasgos comunes de unas a otras. Introduzco el juego en el proceso, guiado por el “instinto + intuición”, cuando arrojó al lienzo, dispuesto en el suelo, formas rotas (trozos de plástico, de papel) con el fin de obtener soluciones de composición imprevisibles, no pensadas a priori.

En paralelo al desarrollo de las estas pinturas, que podrían ser consideradas un “micro proyecto” o un “proyecto específico”, surgen dos líneas de trabajo. Una, con el primer prototipo de pintura monocroma, cuando cubro una tela de pequeño formato con una gruesa capa de pintura, en verde cinabrio. El tema es la pincelada, la pintura en sí. De aquí, acontecen con el tiempo conjuntos de pinturas definidas por dípticos y trípticos, basados en juegos de color. En todos los casos, pinto el borde lateral de cada pieza para ensalzar su valor como objeto. Contemplar en toda su extensión estas pinturas supone “moverse” hacia sus laterales, para ampliar así el modo tradicional de observar una pintura: habitualmente desde una visión frontal única.

La otra línea nace con la irrupción de los blancos: tapo pinturas en proceso con capas de blanco sobre las que aplico una trama reticular dibujada con lápiz grafito y regla. La trama queda oculta parcialmente tras sucesivos arrastres de materia blanca. El trazado de la retícula elimina la perspectiva, y refuerza la planitud de la superficie pictórica. El espectador tiene ante sí planos paralelos al de la propia tela. Por un lado, el generado por el cruce de líneas y, por otro, el producido por la materia pictórica que se presenta a sí misma sin atisbo ilusionista. Hay mucho tiempo detenido entre los intersticios generados

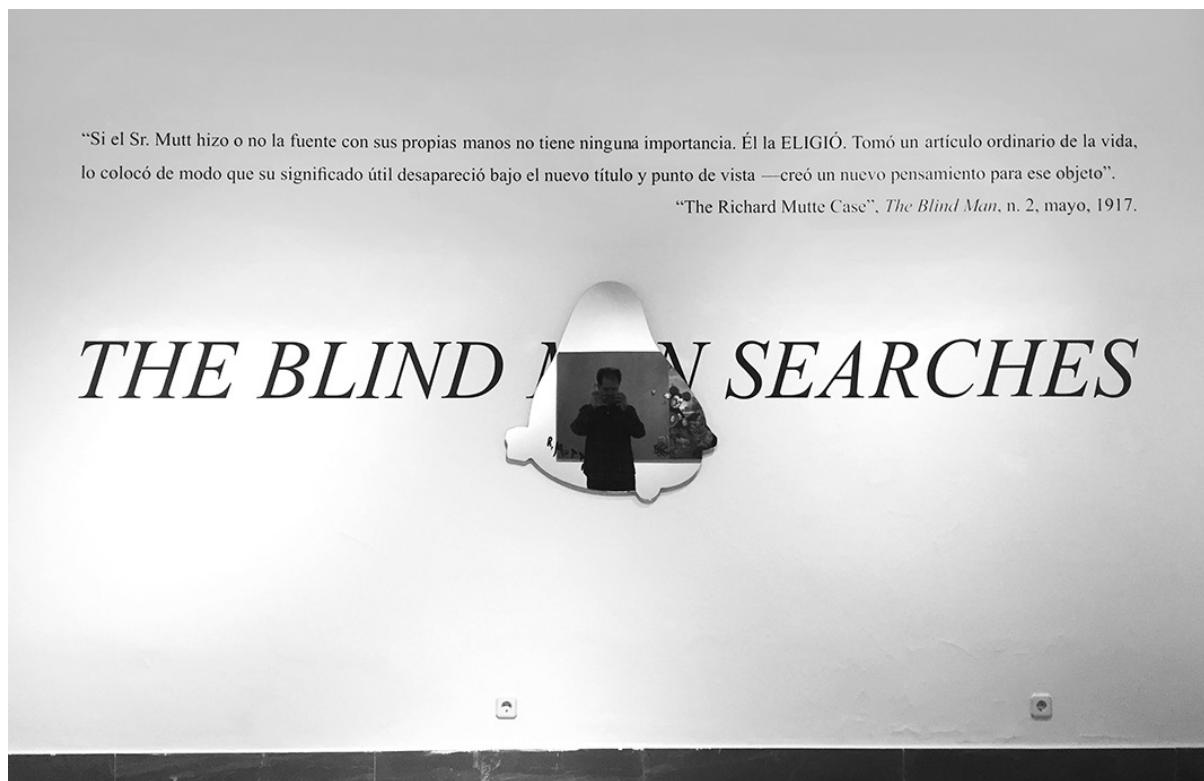


Figura 1. **THE BLIND MAN SEARCHES (EL HOMBRE CIEGO BUSCA)**, marzo, 2017

Silueta de espejo de 81 x 80 cm con el texto “R. Mutt 1917” en pintura de esmalte negra, textos en vinilo sobre pared

En: *Nuevos Nómadas. Arte Contemporáneo*, Sala del Apeadero, Real Alcázar, Sevilla, 7 abril-14 mayo, 2017. [Comisarios: Carmen Carmona y Fernando Barrionuevo]

entre las distintas capas de pintura. Razón por la cual la pintura se constituye en “cápsula de tiempo”. La larga duración de la ejecución, en la mayoría de los casos años, así lo atestigua.

En cualquiera de las tres vías de exploración dejo que el accidente intervenga durante el proceso. Lo azaroso tiene presencia real en la imagen pictórica conformada. Acompaño a la pintura en su proceso de realización. Es como si la pintura estuviera dirigiendo el avance del trabajo. Presto mucha atención al devenir del cuadro. Sitúo la pintura que realizo en una investigación que ahonda en las posibilidades de expresión de sus rasgos más propios: color y materia. Busco en la pintura que se presente a sí misma como objeto autónomo.

La influencia de Marcel Duchamp ha estado presente.

Mi fascinación por la figura de Marcel Duchamp es evidente. Durante el desarrollo de las pinturas que conforman la nueva serie, denominada *Completando dibujo*, he abordado proyectos específicos como homenaje a este artista visionario, pionero del pasado siglo XX. Su influencia en mi trabajo es capital, también en la pintura que realizo. El azar es determinante para el resultado final.

Figura 2. **OBJETO OCULTO**, junio, 2018
Maniquí, barra de latón y pie circular que soporta el conjunto envueltos por separado en plástico y cartón. 93 x 38 x 31,5 cm (alto x ancho x fondo de la caja exterior)
En: *Con mucho busto*, Centro de Arte “Harina de Otro Costal”, 7 julio-4 agosto, Trigueros (Huelva)



La instalación *The Blind Man Searches* [*El hombre ciego busca*] (marzo, 2017) (Figura 1) está basada en la controvertida obra de *La Fuente* (1917), y se compone de un espejo en forma de silueta que alude a esta obra, con la inscripción “R. Mutt 1917” en vinilo. Detrás del espejo se lee: *THE BLIND MAN SEARCHES*, y por encima del mismo:

Si el Sr. Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos no tiene ninguna importancia. Él la ELIGIÓ. Tomó un artículo ordinario de la vida, lo colocó de modo que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y punto de vista —creó un nuevo pensamiento para ese objeto.

“The Richard Mutte Case”, *The Blind Man*, n. 2, mayo, 1917.

La propuesta busca enfrentar al espectador, a través de su reflejo en el espejo, a cuestiones del tipo: ¿Cuál es el papel del objeto de arte? ¿Para qué sirve? Sugiere una revisión sobre las posibilidades actuales de comunicación que aún tiene el objeto encontrado, y pone en valor la conjunción de medios cuando los tradicionales por sí solos —pintura, escultura, dibujo, fotografía—, evidencian limitaciones a la hora de enunciar un contenido específico.

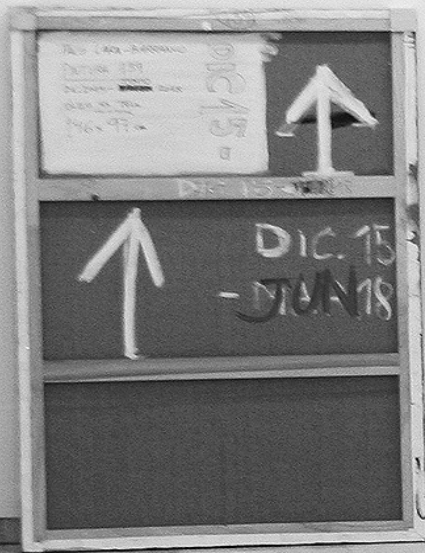
Objeto oculto (junio 2018) (Figura 2), inspirada en la pieza, *With Hidden Noise* (1916), cuyo sonido oculto constituye un misterio, se planteó para no ser vista. Se optó por ocultar en un embalaje el

objeto —un maniquí—, que había de ser intervenido para su posterior exposición. Con esta decisión se rechaza la destreza manual o técnica y, al mismo tiempo, se incita al espectador a “mirar” de otro modo lo producido. Deberá ir más allá de lo visual en su papel de relacionarse con lo que está oculto. En la cara superior del embalaje se puede leer (grabado sobre una plancha de latón de 20,2 x 28,5 cm) información precisa referida al título, fecha de realización, materiales ocultos y dimensiones del embalaje.

Lo que ves es lo que ves.

La literalidad de los medios defendida por los minimalistas (Donald Judd, Dan Flavin), siempre ha sido un recurso por el que me he sentido muy atraído. Con lo mínimo se dice más. Por esta razón, siento atracción por la pintura que se sustenta en la literalidad de la pintura sola. La pintura es pintura, hace que pienses y sientas. Persiste la influencia de las pinturas de Mark Rothko, por su extraordinaria carga evocadora; las de Blinky Palermo han supuesto un reciente descubrimiento, la relación forma-color profundiza en el valor de la sencillez. Como los citados, con la pintura sola busco implicar al espectador en el hecho artístico. El papel del receptor es esencial, y su actividad frente a la pintura entendida como objeto autónomo ha de ampliar el *significado* de lo contemplado.

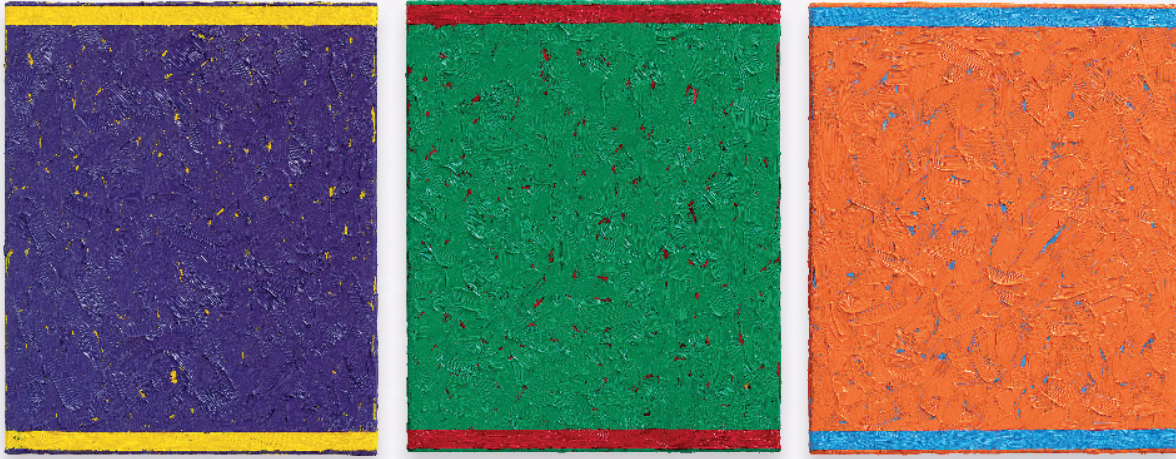
Catálogo







PINTURA 141, diciembre 2014-agosto 2018
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm



PINTURA 146, (tríptico) diciembre 2014-julio 2018
Óleo sobre tela, 46 x 122 cm (separación en calles 4 cm); 46 x 38 cm cada pieza



PINTURA 148, junio 2014-septiembre 2018
Óleo y grafito sobre tela, 97 x 146 cm



PINTURA 144, (tríptico) diciembre 2014-julio 2018
Óleo sobre tela, 46 x 122 cm (separación en calles 4 cm); 46 x 38 cm cada pieza



PINTURA 139, diciembre 2015-junio 2018
Óleo, óleo en barra y lápiz grafito sobre tela, 146 x 97 cm

PINTURA 150 (políptico), abril-septiembre 2018

Óleo y lápiz de color sobre tela, 283 x 46 cm (separación en calles 5 cm); 27 x 46 cm cada pieza



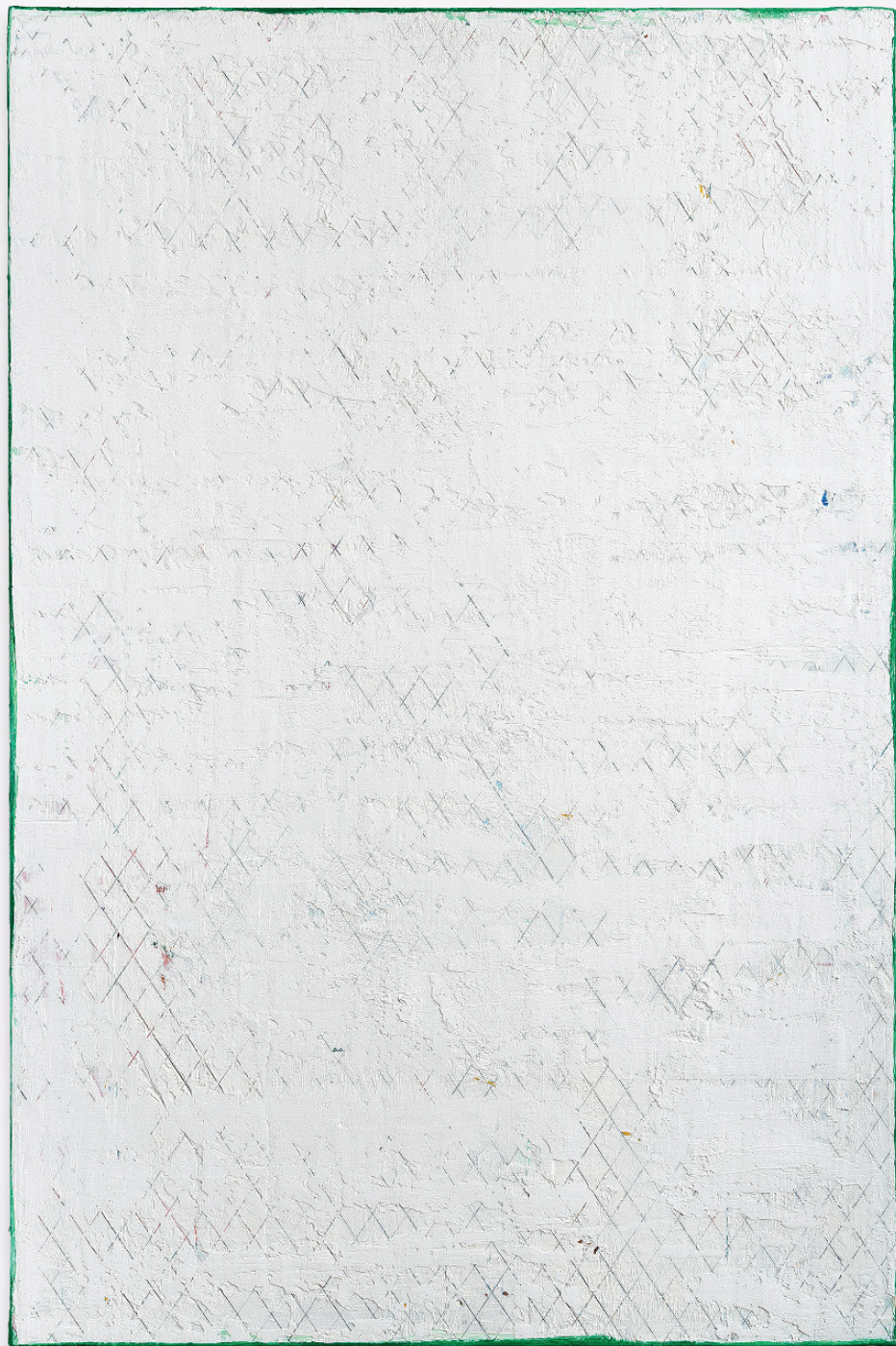


PINTURA 145 (tríptico), diciembre 2014-julio 2018
Óleo sobre tela, 46 x 122 cm (separación en calles 4 cm); 46 x 38 cm cada pieza



PINTURA 147 (tríptico), abril-septiembre 2018

Óleo y lápiz grafito sobre tela, 146 x 305 cm (separación en calles 7 cm); 146 x 97 cm cada pieza





PINTURA 140, octubre 2014-marzo 2018

Pintura de esmalte, óleo y lápiz grafito sobre tela, 114 x 146 cm



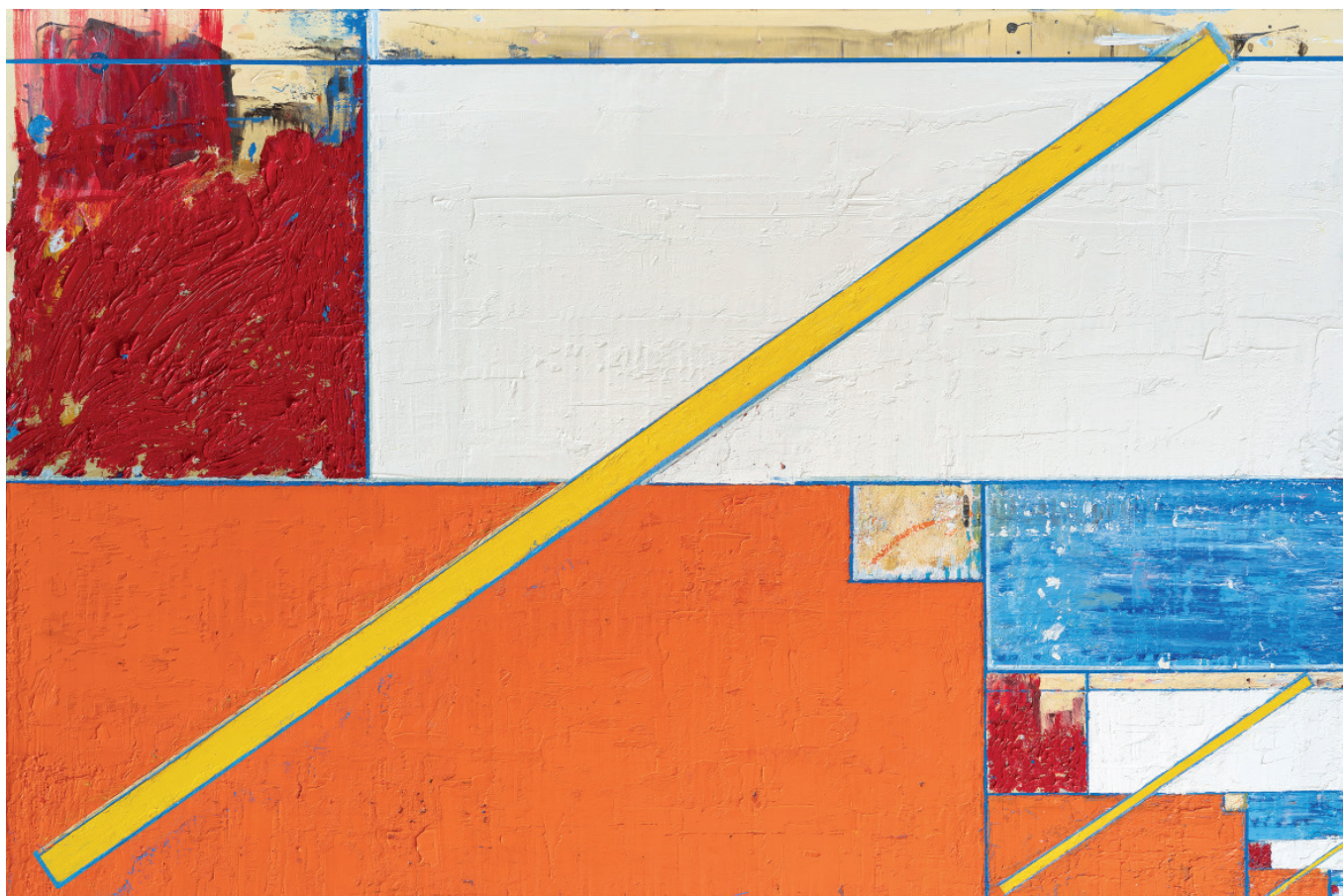
PINTURA 138, noviembre 2014-febrero 2018
Óleo, pintura de esmalte, lápiz de color y espray sobre tela, 146 x 97 cm



PINTURA 151, (díptico) marzo-septiembre 2018
Óleo sobre tela, 46 x 80,5 cm (separación en calle 4 cm); 46 x 38 cada pieza



PINTURA 137, noviembre 2014-febrero 2018
Acrílico y óleo sobre tela, 100 x 81 cm



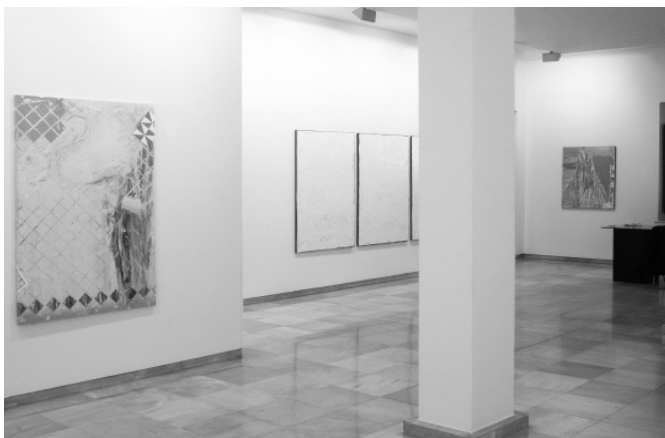
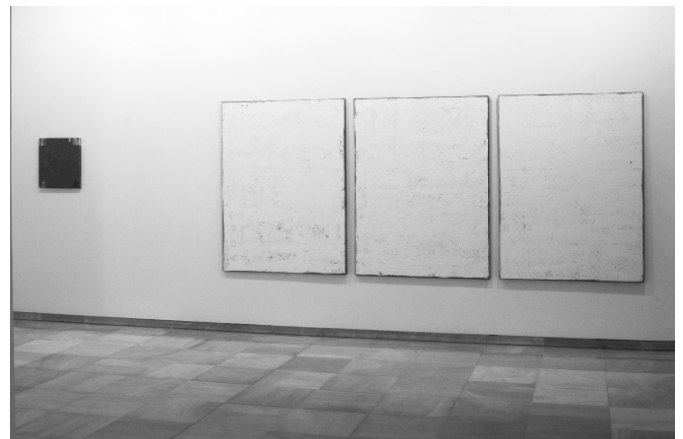
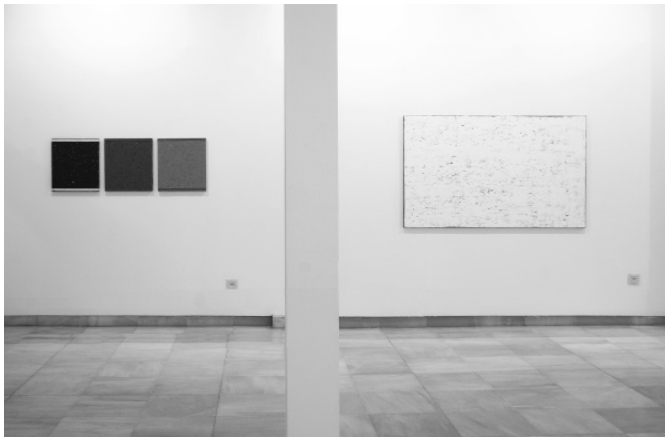
PINTURA 149, junio 2014-septiembre 2018
Pintura de esmalte, óleo y óleo en barra sobre tela, 97 x 146 cm



PINTURA 142, diciembre 2014-marzo 2018
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm



PINTURA 133, junio 2014-abril 2018
Óleo, carboncillo y rotulador sobre tela, 146 x 97 cm





The Vibration of Randomness

José Jiménez

What is an artist in today's world? Above all, *a wanderer*, someone who heads down the world's pathways without any limits, through life's itineraries. All of which are not previously known and are not always clearly signposted. As Antonio Machado wrote in his *Proverbs and Songs*, "wanderer, there is no road, the road is made by walking". And even before Machado, Charles Baudelaire declared in *The Voyage*, the poem that closes out *The Flowers of Evil*: "But the true travelers are those who go/only to get away: hearts like balloons". And here we find the poetic mark of the uncertainty etched in modernness: an open world in which we cannot remain still, unmoving.

These are the questions that I consider decisive when it comes to the artistic itinerary of Paco Lara-Barranco, in the open scope of his trajectory. Without a doubt, the nucleus his work is *painting*. However, starting here and by means of it, Lara-Barranco articulates an expansion of his painted work in other types of material and forms of presenting his work: ink prints, oils, or paste emulsions on different surfaces and materials: collages, buildings, photographs, videos, performances... And in a very decisive way, *works in progress*, works which are open to the reception and participation of the audience.

Obviously, Paco Lara-Barranco is a *multimedia* artist, who develops his proposals along the lines of integration of the plural registers of expression, which is for me a common trait of the art of our times. And all of this, through these plural registers, without losing the unity and coherence which sustains his various works.

Referring to his paintings, I consider that the expressive root of his work is to be found in *the color*, understood as an art form, open, *vibrating*. He himself has referred to the importance for him of Gustave Courbet, Édouard Manet, René Magritte, Mark Rothko, Donald Judd, or Dan Flavin, artists all of whom consider chromatic expression to be key. Mind you, always articulating it along a dynamic line, in a dialogue with the transformations of the modern world and the ways of both representing this world and the vision of this world.

When contemplating Paco Lara-Barranco's paintings, I have always felt the echo of some of the considerations of Leonardo da Vinci about color from his *Treatise on Painting*. Situating the loo-

king-glass as the “maestro of painter”, in section CCLXXV, Leonardo writes: “The maestro, who is the looking-glass, manifests lightness and darkness of any object, and among the colors there is one that is more clearer than the parts that can be seen of the image of the object, and another which is also much darker than any shadow of the same object. With this in mind, the painter shall make a painting the same as that shown in the looking-glass seen by just one eye; because they both encircle the object when it is smaller than the eye”. That is to say, Leonardo points out a trick with reflections, between the paint and the looking-glass, where *color moves, it vibrates*. This is something that can easily be seen in Lara-Barranco’s paintings, situated in a different plane to those of a mimetic design, articulating the expansion and the dynamics of color with planes and lines, which in some cases are quite geometrical in nature.

Be that as it may, as Leonardo points out in “Warnings to a Painter”, section VIII of the Treatise, the painter *should be universal and a lover of solitude*, to be able thus to act *like a looking-glass*, transmuting color: “The Painter should be universal and a lover of solitude, considering what he sees, and reasoning with himself, choosing the most excellent parts of everything that he sees; being a looking-glass which transmutes as many colors as needed; and in this way it will seem as a second nature”. This is what Leonardo thought: *painter, universal view and solitary condition*, to be able to convert *the work into the looking-glass of the soul, into a manifestation of color which flows and vibrates*.

This color that flows and vibrates expands in Paco Lara-Barranco’s works towards an intense willingness to transcend *static* concepts of his artistic work, making way for a movement which beats, right to the interior dynamic of the pieces. In “What am I speaking about when I speak of Painting”, the text that he wrote for the catalogue of his exhibition *Liquid Study* (2015), Lara-Barranco himself points out: “Since the end of the ’80s, (...) I have used *raw materials* —in a certain way, “alive” (vegetable and industrial oils, grease)—, together with various *procedures* in which outside participation —that of other people, agents such as the passing of time, and even chance— done on the background or the idea of a beginning, gave rise to, to a greater or lesser degree, results that could be beyond the author’s control”. An idea that comes out of a double objective, that determines its trajectory, as pointed out also in the same text: “ALL OF WHAT I PRODUCE as an artist has been determined by a double objective: strengthening the autonomous character of the work and reflecting the progression of time”.

With this as a starting point, we understand that the movement and vibration of colors in the paint, the oils and printer dyes, speak the same language as the accumulation of layering of the objects in his *works in progress*, open, interactive installations where the audience’s interaction is vital. And with this we arrive to the point of contact of Lara-Barranco with the figure of Marcel Duchamp, who in 1957 stated: “THOSE WHO VIEW are the ones who make the painting what it is”. That is to say, the artist is not the only one who consummates the creative act. What comes after the initial proposal must also be taken into account, with external views throughout time which might or might not synthesize a vision, which makes it belong to a certain time and value, or perhaps not, to the work.

Lara-Barranco pays tribute to Duchamp in two recent works: *The Blind Man Searches* (March 2017), and *Hidden Object* (June 2018). And in the text of this same catalogue he writes: “My fascination for the figure of Marcel Duchamp is evident, (...) His influence in my work is capital, as well as in my paintings. Randomness is vital for determining the final result”. The result of the open works is modeled in *randomness*, a decisive element in the reflection and the artistic work of Duchamp, which Lara-Barranco sets up in direct relation to the fascination that he feels for the artist.

Duchamp coined the concept of: “randomness conserved”. Between 1913 and 1914, in the course of his preliminary works for *The Large Glass*, a type of *Large Looking-glass* along the lines of the thought of Leonardo da Vinci, Marcel Duchamp creates his *Three darned-pattern*, a combination of three threads, each less than a meter long, attached to strips of fabric glued to a glass base, and accompanied with ruler-indications to sketch. “The *Three darned-pattern* —points out Duchamp— are the shrunken meter”. The pieces of this work fall under the genre of a *make-believe mathematician*, of *imaginary physics*, which, nevertheless, requires the same conditions of rigor, and insist that it be the basis for Western mathematics. Due to this, and the same as the pattern for the “universal” measurement of a meter, Duchamp’s *Three darned-pattern* is kept in a special case, so that the temperature will not cause it to dilate or contract, or be affected by any other external factor.

Mind you, what is decidedly subverse about Duchamp’s attitude is that it is made up, overall, in the process through which these imaginary measurement units are established (“darned”, In which broken universe?), completely depending on *randomness*. In the first set of writings which set up the conceptual bases of his plastic experiences, in the *Box of 1914*, Duchamp formulates a principle which inspires the genesis of the *Three darned-pattern* starting from an open question in conditional time: “If a straight, meter-long, horizontal thread falls from a meter high onto a horizontal plane changing shape in the air and forms a new shape, it thus measures a new distance”. The result of carrying out this experience, which for Duchamp entailed “the idea of fabrication”, established these three units of eternally accidental measurements. Maximum exactitude and precision are necessary, characteristics of mathematical thought, but conjugated with the undetermined will of randomness. *Its like a game*: maximum exactitude, the “rules of the game”, placed on a conventional, free base, and from the conjugation of which we can extract knowledge and pleasure.

The intervention of randomness is raised, additionally, as far as it can be, to the third power: the operation is repeated three times, and for Duchamp the number 3 is both a number and a symbol of the entire world. It is randomness tripled, and then converted —locked up in a case—, in an ironic counter-figure of solemnity and an absolute pretension of certain scientific formulations, in the “randomness conserved”, as Duchamp himself would say.

The footnote made in the *Box of 1914* is completed with this other one here repeated: “3 examples obtained in quite similar conditions: for *your consideration each one to each one are an approximate re-constitution* of the unit of length. / The 3 *darned pattern* with the reduced meter. / Long live! The clothes

and the racket tensor. / Making a painting of *happy or unhappy randomness* (good or bad luck)". That is where the fate of the work resides: in randomness, which might be *happy or unhappy*, that is to say: having good or bad luck, remaining in the artistic time or disappearing.

Duchamp returned to the concepts of fabrication and randomness conserved in his later written collections, the *Box of 1934*. His formulation of "randomness conserved" also appears his first definition of the work RANSOMNESS in the *Abbreviated Dictionary of Surrealism* (1938). And next we have another quote from André Breton: "Randomness would be the way to manifest the external need to forge a path in the human subconscious". And one from Max Ernst: "Randomness is the maestro of humor".

Paco Lara-Barranco: The vibration of color and open forms, which flow in time before external eyes and understanding, which might or might not be viewed, reach or not reach a permanent place in the timeline. The final result is determined by *randomness conserved*, in the articulation of the works: *the vibration of randomness*.

Paying attention to what randomness reveals: about Paco Lara-Barranco's paintings

Sebastián Gámez Millán

I. FROM "NON-PROJECT" TO WHAT RANDOMNESS REVEALS

It's impossible to go back and find the origin of the inconceivable succession of causes that led us interact in the infinite loneliness of space-time. What is true is that on the morning of September 8, 2018, artist and Fine Arts professor Paco Lara-Barranco (Torredonjimeno, Jaén, 1964), picked me up at the Santa Justa train station in Seville and we went off to the studio he has in the attic of his house.

Obviously, it's possible to know and value the work of an artist without knowing anything about his biography, his person, his circumstances. In the end, this second item belongs to the social "I", and the first item to the deeper "I", which is what in a real and intimate way is linked with creation to distinguish itself in terms of Marcel Proust¹. But the biography, his circumstances, the presence of his person can and normally enriches the knowledge of his work.

That which due to a lack of deeper knowledge we call "randomness" is very fertile si we know how to look and we pay attention well when it surrounds us. It's sufficient just to take a look at nature. Are there human works comparable to those that come up from the powerful hand of randomness and from the necessity of nature? Paco Lara-Barranco dreams about his works painting themselves. But someone has to accompany them, see them grow layer by layer. Apply the technique of dragging the spactual and the trowel, such as Gerard Richter does, one of those who influence him. And observe how it settles and generates unexpected shapes, unsuspected tones.

Some would say that there is no beauty without randomness. Additionally, randomness does not only embellishes the works for its unexpected twists and the spontaneity that it gives; though previously is its condition of possibility. We often forget that nobody chose to come here. And in this sense we are children of randomness and need. It's arduous to know precisely how much corresponds to each of us and how much to someone else. And the same happens in art. "As with life, painting struggles in a balance between randomness and control"².

One of the functions of the artist is to know how to accompany it to a good conclusion, to choose which path to take, to decide when to give up, not an easy question and which, nevertheless, is

decisive since the effects that it provokes in the spectators will depend in a certain way on their mood at that time. As one of the most intense art thinkers, Paul Valéry would say, “works are not finished, they are left”³.

The work of an artist is to maintain himself on top of what randomness reveals. And for the gestation period of these “time capsules” that are the works of Paco Lara-Barranco, that can oscillate between several years, I suspect that the artist maintains an erotic relationship with the body of the painting, that he will only abandon it when there is no more desire or tension. He is not interested so much in finish a work but in the relationship that is maintained between it as long as playing, experimenting and discovery remain.

Actually, one of Paco Lara-Barranco’s main artistic principles is “non project” or, if you prefer, the “anti-project”, or if you wish, trying not to represent in the material of the canvas the images that he has in mind, the manner of the classic mimesis, not starting from an previous idea. This artistic principle is quite similar to critic Paul K. Feyerabend to the myth of the scientific method⁴, that is to say, to the deeply-rooted belief that which distinguishes the natural sciences from other fields in knowledge is a method. The philosopher does not wish to go against science, sometimes glorified, but actually to “humanize it”, recognizing that the most reasonable and efficient is that which is practiced in reality, a plurality of methods.

Paco Lara-Barranco often insists on the value of the autonomy of the work. If the “non-project” underlines the importance of the process instead of its end result, that is because the artist is more interested in the way to get there as a way of practicing and exploration. Additionally, as has already been pointed out, this artistic principle has allowed him to maintain a more independent posture, since “if we consider the creative act to be subject to mercantile criteria, the legitimization of its quality directly depends on the values which each historical moment defends the market system, and the possibilities of innovation in the field of art would certainly be reduced”⁵.

Precisely because they are part of the “non-project”, the works are open for experimentation, discovery, creation. It’s of no wonder, then, that he conceives “art as a research process”. And thusly painting is “a means of knowing (of the being, of that which surrounds us)”. Paying attention to what randomness reveals, while we play and experiment, discover. Creating is how we can get to knowing, creating, knowing ourselves⁶, but always along the pathway of the unknown⁷. One memorable way of expressing this comes from a classic poem and from a mystic text which clears us that related to the process of creation, but without leaving an air of mystery:

This knowing and not knowing
comes from so high above,
that wisemen arguing
and can never be beaten;

that can never be known
to not understand understanding
*all science transcending*⁸.

II. THE NOTION OF THE “AUTHOR” QUESTIONED

In the wake of his admired Marcel Duchamp, randomness, together with need and time, carries out a crucial role in the creation process in the Lara-Barranco’s works, until the point where he considers himself “a mere executor”. We well know that it is not created when we want, though the inspiration comes to us through work, as Picasso pointed out as he paraphrased Baudelaire.

What is the role of the artist in creation? We said above that Paco Lara-Barranco dreams about works that create themselves. But we also know without a doubt that if one does not intervene in the work, it does not get carried out. It can be said that he plays as if he were a child, he experiments, tries out possibilities, until he delves into the creative process, in which second by second the traditional epistemological boundaries disappear between “subject” and “object”, as if we walked towards a no-duality.

I suspoect that one of the greatest pleasures that art gives us, both to the creator and the spectator, is that provisional fusion and disappearance of the “subject”. What is more, as a consequence of this, Paco Lara-Barranco does not like to provoke or dominate the work, but rather he accompanies it making decisions so that it gains body and *takes* shape. One of the most difficult and relevant decisions is when to abandon a work, depending on in what state it is considered finished, and on the reception of the spectator, it will have its sentimental, cogitive and communicative effects, among others.

Going against the tide, against the culture of the figure of the artist himself in our time, he questions the actions of the “author” and employs, when it comes time to describe how art is made, instead of first person singular, which we abuse so much, an impersonal pronoun: “it is being drawn”; “it is defining itself”...

Who creates? It is enough just to fomulate the question and right away grammar answers, cajoling us: “I”. But, who is “I”? Do I think “I” when I want what I want or it is rather that there are few moments in which thoughts come to me? Do we create when we want to or do we just survive creation, but of course, as we work? All I’m doing here is paraphrasing some of the great thinkers such as Nietzsche, Freud or Wittgenstein, who put up for judgement the notion of the subject of Cartesian knowledge⁹.

Art and literature stammer what philosophy conceptualizes, and then later science experiments with and proves. Since long ago artists have sensed the power of the unconscious during the processes of creation. Thinkers such as Nietzsche recognized the lack of concepts to design something that is not the conscious and that pushes us to act; taking inspiration for the pioneer of psychosomatic medicine, Groddeck, who at the same time did the same as the author of *Beyond good and evil*, Freud named it “that”: the unconscious.

In spite of the discussion which have rained psychoanalysis by means of its state of being a science, it is difficult to deny the revolution that it has produced and the numerous paths that it has opened up. Currently, some prestigious neurologists, such as David Eagleman, in the light of the recent research about the mental processes of the brain, ve questioned notions such as the “I”, understanding it as conscious or “responsability”¹⁰.

Evidently, in the spheres of ethics, legality and politics, we cannot do without this concept, inseparable from liberty, running the risk of taking away the power that we hold over ourselves and casting off the architecture that holds us back and over which we walk around blindly. But it’s clear that there is a breach between that which we commonly call “theory” and “practice” or, if one prefers, an abysmal leap between that which happens *de facto* and that which we feel, which should be from a moral perspective.

In the territory of literature, writers such as Antonio Machado, Fernando Pessoa, Pirandello or Jorge Luis Borges, with their masks, double-meanings and y heteronyms, and not their pseudonyms, that’s right, other names and not false ones, have been able to rock the notion of what it is to be an author. As a consequence, in the army of self-criticism and unusual honesty, the latter doubted the merits bestowed upon him: “I can freely confess that I have achieved a few valid pages, but these pages cannot save me, perhaps because that which is good belongs to no one, not even to the other, but to language or tradition”¹¹.

Paco Lara-Barranco’s work is related to this problem of the historic modern conscious, perhaps too conscious of the weight of traditions to create without stealing or mentioning others —intertextuality—. At least from Duchamp, it is not necessary to build a work, it is enough to find an object, introduce it intelligently into a work and give it a name. What counts is the intention, what it proposes, to situate the spectator in the place of the author, the meaning.

III. BETWEEN THE PAINTING AND THE SCULPTURE

Each type of art possesses a particular door that gives it access to the world, since each of us works with a different language. Thus, that which can be expressed musically cannot be expressed the same way in another art form. And the same, yet different, can be said with respect to painting, sculpture... That said, what all arts have in common is that they operate through languages, through which we think, comprehend, interpret and communicate fundamental activities towards the development of our humanity.

In one of the deepest reflections on this material in the XX century, —*The origin of artwork*, Heidegger, inspired by Hegel, one of the few philosophers who dared to defend art as truth, assured: “All art is in its essence a poem in that truth happens to arrive just the way it is. The essence of art, where both the work of art and the artist reside, is truly setting to forming the work (...) If all art is, essentially, a poem, and from here it follows that architecture, sculpture, music should be attributed to poetry”¹².

What does “poetry” refer to here? I think that the least exact term that that could be used to translate it is “creation”. For Hegel art is the sensible manifestation of the truth, and this happens in the process of creation (to which we should also add, and not less decisively, the reception).

Be that as it may, throughout history there have been countless confluences —and divergences: remember the Lessing’s distinction between arts of space (painting, sculpture and architecture) and arts of time (poetry and music)— from the arts, from Chinese calligraphy, where painting and writing combine, to those modern artists that go from one style to another as if they were bridges: think of Michelangelo, Picasso, Giacometti, Chillida, Antonio López...

That said, in these latest works of Paco Lara-Barranco the willingness to convert painting into an object can be appreciated. I have the impression of that this is a tendency that has grown during the last two centuries and, particularly, in his work. We could situate this twist in who has been considered the father of impressionists and even of all twentieth century painting: Manet.

Michel Foucault judged his in this way based on three crucial innovations: 1) “the way Manet dealt with space; 2) “how he treated the problem of illumination”; 3) “how he played with the place of the spectator in relation to the painting”¹³. In this way he renounced the “classic flight”, to the illusion that is generated by perspective and, as a consequence, found the “painting-object”: “Manet reinvented (or perhaps invented?) the painting-object, the painting as materiality, the painting as a painted object which reflects an external light, and in front of which or around which the spectator moves”.

This reflection is found in Paco Lara-Barranco at least since *Manet, gran escultor* (2012), which opens with the above quote and which *a priori* would seem to be a provocation, but which isn’t for someone who knows deeply the movements of art in the last few centuries. Among his recognized influences, he points to “Marcel Duchamp, Dan Flavin, Donald Judd and Mark Rothko”, to which I would add Malévich, creator of supremism which with the celebrated *Black Painting* reached, lacking other concepts, one would name a zero in painting.

Due to this the painting *Completing drawing* is characterized by renouncing illusionism, flat spaces, bi-dimensionalism, in addition to textures that accent the painting-object, the sculptural value of the painting... all this within a meta-pictorial indagation and in search of the maximum autonomy of the work.

IV. DRAWING AND GEOMETRY

If the “painting-object” was present, and its importance had only incremented in the process, two characteristics which appear or reappear in this new exhibition are drawing and geometry. It isn’t coincidence that the title was chosen, decidedly ambiguous, of “Completing drawing”, which on the one hand alludes to, with that gerund, to art as being in continuous movement —“no process is finished”, he warns—, and, therefore, not as something done, finished or concluded.

And, on the other hand, going against what has been and in a certain way being the traditional practice of art, in which the drawing is the basis of everything¹⁴ from which it is perceived and imagined, explored and discovered, Lara-Barranco does not draw, first, and then, complete, rather the opposite, he applies layers and layers of smeared painting, combining it with what the randomness of that day draws to his attention, and thus emerges the drawing, which could be only a line stretching out to the horizon.

At first, one would say that his painting is abstract. But this could lead us to think about if a strict sense of abstractness exists. Without a doubt he possesses a high dose of this tendency. Nevertheless, if imagination is the fruit of the conventions of memory, can we imagine without figures? Can we create figures to a greater or lesser extent consciously or unconsciously?

Another characteristic of the works of the exhibition is geometry. This branch of mathematics which deals with figures in space goes throughout history in Western culture, since Pitagoras, who though reality was made of numbers, continuing with Galileo, who thought that nature is written in mathematics characters, to modern times¹⁵. I wonder if there could be beauty without geometry, even beyond the Apollonian geometry of the Greeks, with values without symmetry, order, proportion, harmony, which, in case they already aren't, are on their way to being universal.

Could it be said that drawing is the beginning of the different artistic modalities, such as painting or architecture, but at the same time being the ending? I suspect that our perception, the same as our imagination, leads us to discover forms and images even where there aren't clear, like in hands, stones, mountains, clouds, stars... And perhaps there is no form nor image without drawing, without contours, without lines, without colors which outline and distinguish*.

NOTES

¹ Proust, M. (2012). El método de Sainte-Beuve. In M. Proust, M. *Días de lectura* (pp. 121-129). Madrid: Taurus. [Trad. Alicia Martorell y Núria Petit Fontserè]. Simon Leys, with his habitual brevity, grace and skill, revisited a question in "Contra Sainte-Beuve", gathered in Leys, S. (2011). *La felicidad de*

los pececillos. Cartas desde las antípodas (pp. 61-63). Barcelona: Acantilado. [Trad. José Ramón Monreal]. Mentioning Proust isn't a whim; He is one of the great writers of the 20th century who has reflected the most deeply about time. Paco Lara-Barranco is very interested in this happening: "I want

my painting to reflect the time that it has taken to do it. Thus, each work constitutes a 'time capsule'. Is there a reflection between that and the Proust's search through literature for "time in its purest state"?

²Lara-Barranco, P. (2012). Diario de un pintor. In *Manet, gran escultor* (p. 22). Sevilla: Edit Galería Birimbao.

³This does not involve a postmodern phenomenon, and, though Plinio decided that the most beautiful works were those that went unfinished, my opinion is his conscious focused more on modernity, that is why it is more frequent to see during this time that works end up "unfinished". "Tiziano described his works as *faciebat*, which meant that they were his work, but were unfinished", in Hazlitt, W. (1830). La originalidad, revisited in Hazlitt, W. (2004). *Ensayos sobre el arte y la literatura*. Madrid: Espasa Calpe, p. 192. [Trans. Ricardo Miguel Alfonso]. This is an example which this romantic English essayist also employs in "Is the genius conscious of his powers?"

⁴Feyerabend, P. K. (1981). *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.

⁵Lara-Barranco, P. (2015). De qué hablo cuando hablo de pintura. En *Estudio líquido* (p. 26). Sevilla: Edit Galería Birimbao. It's worth asking if this willingness to innovate is not conditioned, if not determined, by the economic-political market system, because without a doubt this zeal for novelty has not been produced traditionally in other cultures: I'm thinking in Chinese, Indian or Japanese culture, for example. Currently, with the accelerated process of globalization that we live in a large part of the planet, this zeal for novelty is also extending.

⁶Though not explicitly affirmed, this is what a dialogue of Paul Valéry (2004) suggests that, platonic in its forms, but anti-platonic in its content: *Eupalinos o el arquitecto*. Madrid: Antonio Machado. [Trans. José Luis de Arentegui].

⁷"Darkness invades me when I face a new challenge (project or series), I need to reflect with serenity towards where I should direct the search to determine *how* to fact the *what*", Lara-Barranco, P. (2015). *Op. cit.*, p. 26. The "*what*" are the themes, that in this artist is the painting itself, while the "*how*" is the *style*, which is what distinguishes ones from others, and which drags with it a theory of perception, a hermeneutic reality and an ethical-political vision.

⁸San Juan de la Cruz (1992). *Poesía completa y comentarios en*

prosa (pp. 18-19). Barcelona: Planeta.

⁹For a more detailed and extensive summary of these questions, Gámez Millán, S. (2005). Acerca de la disolución de sujeto. *Thémata. Revista de Filosofía*, (35), 549-556.

¹⁰Eagleman, D. (2013). *Incógnito. La vida secreta del cerebro*. Barcelona: Anagrama. [Trans. Damiá Alou].

¹¹Borges, J. L. (2005). Borges y yo, revisited in *El Hacedor*. In Borges J. L. *Obras completas I* (p. 808). Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.

¹²Heidegger, M. (1995). El origen de la obra de arte. In Heidegger, M. *Caminos del bosque* (pp. 62-63). Madrid: Alianza. [Trans. Arturo Leyte and Helena Cortés].

¹³Foucault, M. (1997). La pintura de Manet. *Er. Revista de Filosofía*, (22), 167-201. [Trans. Javier de la Higuera]. I have claimed that these innovative pictures happened earlier, at least with Caravaggio, in Gámez Millán, S. (2018). *Conocerte a través del arte* (p. 111). Madrid: Ilusbooks.

¹⁴In a beautiful and very recommended text for several reasons, for example, to understand the unique perception of the artists and the process of creation, Giacometti repeats that "the drawing is the basis of everything", in Lord, J. (2005). *Retrato de Giacometti*. (p. 88 and p. 149). Madrid: Antonio Machado. [Trans. Amaya Bozal]. At another time he declares something in accordance with the principle of "non-project": "The essential without preconceived notions" (p. 110). Evidently, if you work with preconceived notions, how can you discover something new?

¹⁵For more information on this, read, for example, Corbalán, F. (2010). *La proporción áurea. El lenguaje matemático de la belleza*. Barcelona, RBA.

* Text published, in its extended version, in: <https://cafemontaigne.com/atento-a-los-hallazgos-del-azar-sobre-la-pintura-de-paco-lara-barranco-con-motivo-de-la-exposicion-completando-dibujo-galeria-birimbao-sevilla-sebastian-gamez-millan/artes-plasticas/admin/>



Creating and Making Creation Coincide

Patricia Bueno del Río

Coinciding with the idea that the whole of a creative act is a balancing act between the information what comes up and the received perception. As a production becomes deeper due to its intellectual complexity, the artist has the need to divide into sections the aspects that are of vital importance, to detail and develop captures about the different lines of thought, from an empirical congruent method.

Paco Lara-Barranco's work (born in Torredonjimeno, Jaén, 1964) addresses in synopsis, the action of painting. The behavior of painting through time that happens from the first brush stroke until the work is complete. The artist object as a container of experience is the principle that his production has always been linked to, and which in this exhibition is revealed from the procedure to the nomenclature, as factors associated with *the action*¹.

Completing drawing uses the gerund connotating an unfinished act, and extends the concept through the dilated processes of execution which have been associated with the works contained—even from years gone by— whose time stamp can be seen on the posters, two clear forms of execution: in some cases in a series, and in others, as an independent work, with different forms and aesthetic.

Observing with detail the layers on top of layers on each canvas, supposes a stratigraphic study which talks about risk and experimentation, of coincidence and experience, of the value of the surface, of the study of fragmentation and of how the painting slowly reveals emotions.

Nevertheless, all these aspects which we announce indirectly, are a strong intellectual resource and factors of experimental essay for its processes, with different aspects which deserve to be undertaken in great detail.

EXPERIENCE AS A DETONATOR

We understand that experience —is the form of learning or the ability derived from observation. In its truest meaning, it depends, directly or indirectly, on sensibility, if its cognitive or emotional, linked to learning, functioning as a sub-product of thought only limited by the quality of the those same aspects².

About the way that we capture ideas, and how these penetrate into us, it is necessary, on this occasion, face the complete dicotomy between he who sees and he who does; essentially the painting in front of us does not contain implicit acceptions associated with painting in itself, but, rather, the process which comes out as the result.

In this way, it's interesting to remember Renato De Fusco's statement about the pleasure of art associated with those who know "the rules of the game"³, —the experience— a delight which can be reached from action or contemplation, and does not necessarily go together with aesthetic, but also with its artistic value and the intentionality that goes with it.

What happens is that when the creator of an artistic product is conscious that within this lucky discovery there is an endless source of passionate creation, a flag of one's own life experiences must be made. A flow of experiences that impregnate and which emanate two aspects. On one hand, individual experience, and on the other, the collective experience, which causes conflict between that which would be our most personal works and the contamination which our surroundings offer us. Conscious of this reflection, Paco Lara-Barranco, carries out experiments on different canvases simultaneously, where he begins to take into consideration once the serendipity offers him the possibility of establishing analogies, starting with the elements that are repeated and that set off new investigations, since we are permeable individuals of the experience.

A PLACE FOR SCIENCE AND DREAMING

Paco Lara-Barranco's painting is paused and *actively reflective*, a term which allows us to explain that, in his work process, the painting speaks for itself, but starting with its own worrying which the author fosters.

His slow process is based in the execution of an *eternally* unfinished project, the result of which takes shape starting with a controlled coincidence. Materializing the works involves detailed studies which try to establish directives about what result each artistic object will have. Previous studies and sketches give way to works, which lead to a final result, which others take on new forms with each painting session, closing in on an unforeseen conclusion.

It happens at work and in the moment to face the work when the incorporation of the elements found in daily life become translated to the pictorial language, converting itself in resources that start out as a ritual exercise, of meditation and act ceremoniously, that at the same time builds the pictorial action that it will carry out in the immediate future.

In this way the study becomes simultaneously into a *comfortable place for day dreaming*⁴, or an experimental laboratory, depending on the the work method. Randomness and science act simultaneously, that which is improvised and that which is improvised and that which is predictable happen in a parallel way, with the same goal of finding emotion in the image constructed.

Theorists such as Paul Léautaud considered these *day dreams* key when it comes to creating, while others such as Gombrich opt for defending the empiric sense of art. Paco Lara-Barranco's adapts itself to both principles, sometimes tremendously free and at other times methodical, always leaving manual skill or technique to serve the result and the invitation to look. The display hardly matters when one is conscious of the value of the artistic object.

THE ROLE OF RANDOMNESS

The risk factor triggers a resource of non-precision which works both in paintings in progress, and in composite works, in those where the most important is the structure on the canvas itself.

Coincidentally finding elements that will then form part of the work on a metaphysical level is a preoccupation that called the attention of other artists in the past, as is the case of André Breton that even got to publish an essay titled "The Equation of the object found" where he talked about his preoccupation for concepts such as appropriation and invention within the creative process, declaring that *finding is doing and doing is finding*⁵.

Breton's inverse sense of thought, the object for Paco Lara-Barranco is the final result of the work, and that *which is found*, the pretext, triggering or nexus to produce something else. The project is unfinished while his hand is willing to unravel it, a question which, as a metaphor, can finally be understood halfway between the Myth of Theseus and that of the Eternal Return, associated with *luck* or the moment of finding something valuable and unexpected accidentally, coincidentally or through fate, which appears while one is looking for something else.

We can discern epiphanies, which provide new stages, with the luck of feedback, an example of which would be *Painting 123* (Figure 1) from the exhibition *Liquid State* (2015), where we can figure out the germ of the polyptych *Painting 150* (in page 44). An evolution of the non-project, fruit of the curious nature, which happens, giving way to a constant investigation, which does not finish or culminate with each sample, but which continues without taking into account where the boundary is which separates the unclear limits between the stages of the exhibitions.

This accidental factor, additionally, supplies a conceptual mark, the material arranges itself sometimes as a mantra, revealing the process the revealing power of the exercise of painting, unexpected responses of the material, which are assumed to be encounters, discoveries, which brings to light the interest of leaving the true protagonism to the painting itself.

VITAL NEED TO CREATE

The iconography that is generated around Paco Lara-Barranco's work is, in his own words, fruit of an erratic path. Painting and its own language come up from a process that links instinct and intuition, two

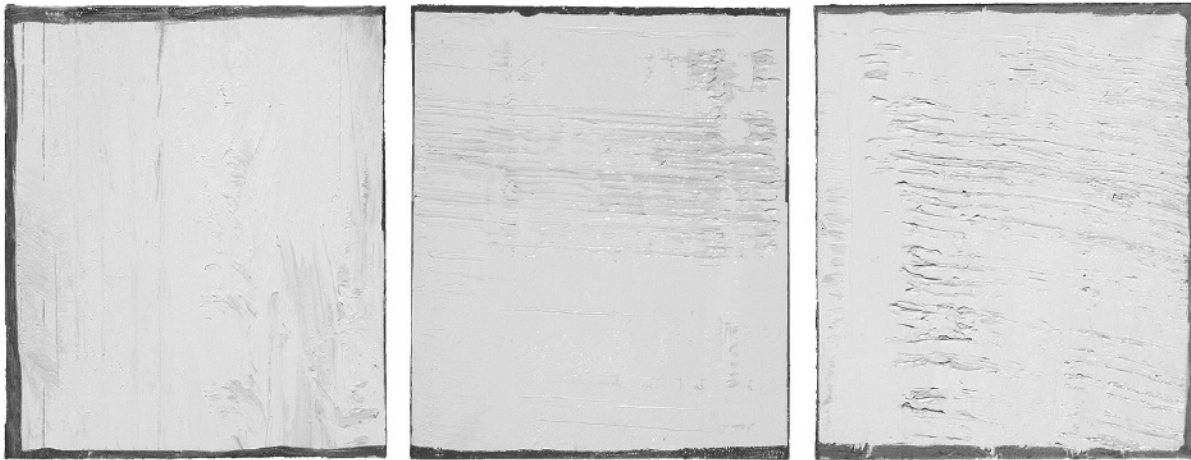


Figure 1. **PAINTING 123**, May, 2014
 Oil on canvas, 46 x 118 cm (2 cm separation between pieces), 46 x 38 cm each piece

circumstances that have a close relationship with the with the dreative power that sees and gives shape, a species of automatic message; *Gestaltung*, a magic crux which contains the objects.

When Dubuffet materialized his *Brutos* he delves into a search that leads him to produce spontaneous are, of great purity, originality and that was not subject to cultural ties. The action of drawing in color —sometimes in pure color— appears to work occassionally as a mechanism used by a medium, something similar to that with shaman use to contact the great beyond.

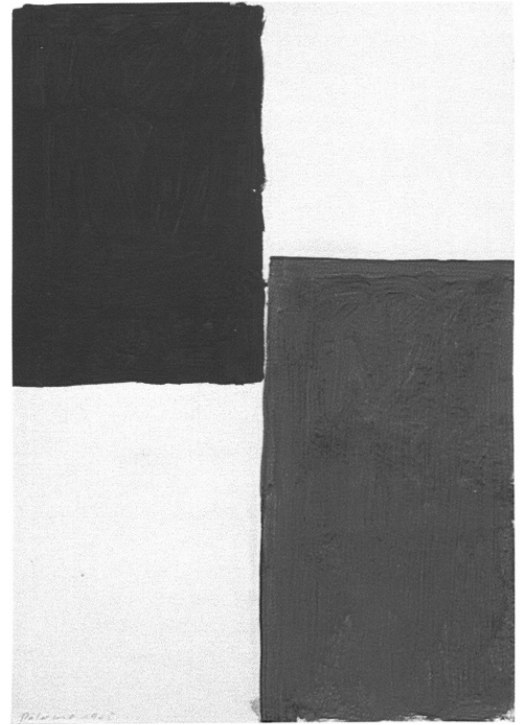
Paco Lara-Barranco seeks the meaning of life through his painting. The importance of the fleeting, the unknown and the prodigious that converts each one of his works into a time capsule that contains experience and knowledge and in the form of a painting there emerges that very vital course of the element. His painting is *Live Painting*. In spite of this, his work is rational, giving way to a result that moves away from the cryptic to give rise to a methodological profile.

MEANING, MEANINGFUL AND A REFERENCE

Inherent to Paco Lara-Barranco's work is the idea of modernness, associated with the meticulous knowledge of the context and of recent history. His profound notion of the historic-artistic currents of the last century, lead him to join in one composition, concepts which, when dekerneled, allows us to profile a painstaking thinker who bears and projects fascinating baggage.

Through his painting, he tells current stories that guide the thinker towards reminiscence of some tendencies associated with German painters of the 20th century and currently, to Minimal Art and aspects aislated from Abrstact Expressionism and its European vision.

Figure 2. Blinky Palermo, **KOMPOSITION ROT-GRÜN** [**COMPOSITION RED-GREEN**], 1965
Oil on paper, 42 x 30 cm



Paco Lara-Barranco pays homage to the second coming that have entailed the artistic references of modernness. We are referring to, in the farthest temporal plane, Marcel Duchamp and his procedure towards the artistic object. The conviction of researching through painting and its behavior as an element, to obtain an unexpected and satisfactory result of the process, with the intervention of the luck factor, connects directly with latent traits that underlie in what the artist Dadá defined as “a little game between me and myself”.

In his work, the figure of Joseph Beuys and his action is ever present. Paco Lara-Barranco’s work, in general, is continuous, constant, unfinished and procedural. Constructing from accidents, riddles or difficulties has given rise to a stadium in which the use of psychic, mental and sensorial energies acquire transcendental importance in favor of culminating the process which, on occasions, is even redirected, from intellectual circumstances that are apparently “fruitless”.

Starting from these circumstances, which oscilate between the accidental and the sensitive, forms derived from the act sprang up, which seem to be close, in a visual sense, to Gerard Richter, but what, stem from, in my opinion something nearer to las *Komposition Rot-Grün*⁶ (Figure 2) from the favorite discipline of the above reference: Blinky Palermo.

His effort to find out and the experimental intentionality to test out the behavior of the painting give way to stains and smears that denote a previously thought about planning. Superimposing layers of

paint on canvases already finished or directly applying a cover of white paint is a resource Fautrier would investigate, and that connects visually with the Layered painting —or Working in Layers— from Jus Juchtmans, the reticles by Alain Biltreyst and the Einfülung series by Pius Fox.

On some occasions, sgraffito, and on others as a cover of an underlying lyric content, this color seems to have a special importance in *Completing Drawing*. As a type of determining boldness, cover the painting with white paint are the origin, vehicle and detonator of the form and seem to act as a means to an end.

The historic principles associated with Minimal verify that Lara-Barranco is not too interested in the message. Robert Morris assured that the simpleness of the form, without implying ever the simpleness of the experience. In this way, the relationship between the subject, creator and result is reforced, minimizing the communicative level of the painting and reforcing the object-support value⁷.

In contrast, the plastic result of Paco Lara-Barranco's painting might seem spontaneous and automatic, minimalist or abstract, yet closer to a more intuitive geometry than to dogma, exasperated freedom, in any case, an aspect that seems timidly to inch closer to this project, and which ushers in a new line of investigation for the future.

NOTES

¹ Understand it with all its meanings.

² Beltrán Llera, J. and Bueno Álvarez, J. A (1995). *Naturaleza de las estrategias* (p. 331). Barcelona: Marcombo.

³ Fusco, R (2008) *El placer del Arte* (p. 18). Barcelona: Gustavo Gili.

⁴ Text of a conference pronounced within the cycle: “¿Qué es la escultura moderna? Del Objeto a la Arquitectura”, organized by the Fundación Mapfre, Madrid (2002). “This refers to the period when Giacometti separated the workshop in his house where he worked, and this became a studio, a place for thought. So much that, at this time, Giacometti began to come up with ideas that never materialize, reflected abominations that will make it evolve to what would come later. It was a really productive time at an intellectual level”.

⁵ Breton that which is related to the *Objet Trouvé*, that is to

say, the *Ready-Made*, but it is an idea that connects directly to Gombrich: “[...] conjecture and confutation, essay and error is eminently applicable to the history of the visual discoveries en art. Our formula of outline and correction, in fact, illustrates this same procedure. You should have a starting point, a standard for comparison, to begin this process of doing and joining up that finally becomes incorporated in the finished image. The artist cannot start from zero, but can criticize his precursors”.

⁶ Moure, G. (2003) *Blinky Palermo* (p. 110). Barcelona: Museu d'Art Contemporani of Barcelona.

⁷ D'Acosta, S. (2015) *Estudio líquido* (p. 9). Sevilla: Edit Galería Birimbao.

Tell or Sing.
(Underlying procedures, leaps through time
and resistance in the painting of Paco Lara-Barranco)

Javier Martín

Everyone can agree on the validity of what Mario Perniola puts forth in *El arte y su sombra* (*Art and its Shadow*) (2002) where it is imperative that any modern artist goes through an period of critical auto-reflexion of his own standardized, established form (in all spheres) which the artist should call his *discourse*. This is especially true if we take into account that the fact of talking about discourse supposes a narrative sense of the same (and thus a preestablished direction in which the procedures of the poetry—in contrast to the narrative—are excluded beforehand as *criteria of authenticity* of the work).

Instead of the *dissolution of the criteria of the authenticity of the work*, foreseen by Walter Benjamin, the absorption of the a certain reading of ready-made duchampian (with its focus on reproducibility and repetition) taken as the model of excellence of the contemporary paradigm of which Nathalie Heinich spoke of, has made it seem:

[...] necessary for the survival of the artistic object an attitude of “belief” which allows for an affirmation of the differences with respect to objects of daily life. With regards to the authenticity of the work, it has doubtlessly been reinforced extraordinarily; in fact, the less the artistic object is distinguished from the functional object, as in ready made, the more it should be certified and guaranteed as unique, irrepeatable and blessed with cultural authority. (Perniola, 2002: 73)

That is to say, in the last 40-45 years the scandal and brazenness of *ready-made* has been highlighted, which, in its questioning of its own *criteria of the authenticity of the work*, which has always been—and will always be—a variable, social convention following certain trends, *tendencies* and/or different human interests; and less attention has been given to the fact that the *duchampian* stategems (and their procedures) are all but narrative, and in fact inspired directly by poetry—Laforque, Mallarmé—or by certain narrative based on poetry, precisely for its syntactical-procedural articulation: namely, Raymond Roussel’s famous writing *Procedure* sustained in the wide range of possible language duplicates that would be used, mainly, in poetry before prose¹.

Due to this, I consider it gallant to face, as I think Paco Lara-Barranco does, with the recent diversion that his work seems to have taken with respect to this question, patently clear (from the start) from a series of texts included in what is called his “log notebook” (a painter’s diary, which I have been lucky enough to read). Though this is not noticeable at *first sight* in his paintings (which I will try to lo cual intentaré elucidate here).

Nevertheless—as author himself states—his work has always assumed the precept of *discourse* of the *contemporary paradigm* in which we are immersed, in his own words “[...] base practical work on an basic conceptual idea”; from a time from a part when this idea seems to have broken out from some of the notes in his diary: such as the one from “19 January 2017”, where it says “let’s say that now I have no project”, or the one from “22 January 2017. I am working with the non-project, even with the ‘anti-project’”.

These time references would have shown a different angle. They would have broken the *consequent* linearity and unidirection of the prose—that one thing has to come after another (and that personifies the word *project* in this case)—and, by simple opposition, Paco Lara-Barranco would have entered in the terrain of *inconsequent* (also by mere dualist opposition) of poetry—the space where time jumps. Johan Huizinga wrote in his mythic *Homo Ludens* that:

If we consider that that which is serious is that which is expressed in a consecutive manner in the words of an alert life, then poetry will never be something serious. It is to be found beyond seriousness, in that place, the oldest place, when inhabits the child, the animal, savageness and the seer, in a charming, dreamlike countryside, in inebriation or laughter. (Huizinga, 2015: 184)

That is why any artistic *discourse* based on poetry (for example Duchamp’s) is difficult to assimilate as serious (dramatic stories, to begin with, seems serious to us); but—be careful—only superficially, when first examined. This would explain the relevant role of humor in the Frenchman’s work (the humor, the laughter, come hand in hand with the poetry, Huizinga himself says it) and one of the *reasons* it was assimilated so late—Duchamp’s work was valued in the later years of his life—, which is the same as saying it was not really *taken seriously* until certain superficial points of view were overcome.

Another fact (aside from the literal sentences from his diary already quoted) that make me think of the work of Paco Lara-Barranco as turning toward the comical (understand comical as that which is *poetic* in the sense which Huizinga does) is the form of the texts themselves, which lean more and more towards the genre of annotation (much more intriguing, the annotation would be something like a first cousin of poetry, like a poetry without prosody where the idea shoot out in all directions without following a *consequential* order in a story)². Overcoming conventionalism, there also exists in art the idea that what is comical is exempt of rigor (vulgarly, that humor is not to be taken seriously), and this initial superficial view, now I move on to detect in what subtle way this possible change in heading in Lara-Barranco’s works

can be found in the underlying structures in his paintings (that is to say, in its syntax or its own structural *procedures* and that those are superficial or technical³). This is something that I will maintain intellectually due to the coincidence which in this aspect, procedure —having distinguished itself here from the technical part—, as seen in the text of Huizinga with *The Laughter* (1899) from Henri Bergson⁴.

In Huizinga we read, in addition to the previous fundamental extract in which poetry is linked to laughter due to its opposition to that which is consequent and to the *seriousness* of narrative, that “In almost all the forms of highly developed play the elements of repetition, the refrain, a change in order, constitute something such as the diverse chain and links” (Huizinga, 2015: 27). In song, for example —music is one of these highly developed forms of the game—, effectively, it is more important that the refrain and the changes in order in the series maintain a certain rhythm —which would be the rotation of the series (based on repetitions)— that the telling itself; that is to say, than the story or narrative in and of itself. In this way, only a good *song*, will make us memorize the *recital* of the song (as that which happens with *Pop* music, we have all experienced this at one time or another, or with popular poetry). Which means that the *procedures* of poetry are by nature related to that of laughter or comedy. Something that is confirmed by the analysis about the procedures of comedy made in *The Laughter* by Bergson, where we specifically find the following: “[...] we will have three procedure which we will call, if permitted, *repetition*, *inversion* and *interference of the series*”. Procedures that coincide with that put forward by Huizinga for poetry, as the highest form of play.

The paradox —and the mysterious art— of this type of signing *repetition* come from a quote whose “Continuous change of look, irreversibility of the phenomena, perfect individuality of a series closed onto itself [...] distinguish the human being from the simple mechanism” (Bergson, 2016: 68). The magic of going live. Because if in the interpretation of these series and their alternations we stumble on the rigidity of machines, these resources taken from poetry will become something to be laughed at instead of being effective expressive tools (all of this summarized in *The Large Glass*). That is to say, in poetry and comedy, in song if you will, responding to this type of lively structure —opposite of telling a story— a certain flexibility is necessary from the rigidity shown by sound equipment (never meaning a mere reproduction of a alternation of series, refrains and repetition⁵). Thus poetry and comedy have to do with a certain relaxation and flexibility of shape, also.

Just this aspect —progressive dissolution, a certain relaxation of the rigidity of those systematic weaves and/or gestures normally repeated in Lara-Barranco’s paintings— jumps out at me as a palpable fact in his new paintings. And this would indicate —to avoid misunderstandings dealing with that which is *laughable*— that his work is assimilating new structures (more normally found in poetry and comedy than in prose). Paco Lara-Barranco’s paintings had finally evolved, overcoming more rigid structures, towards that which Bergson identifies as the theatrical *tangle* in that treatise. Whose corresponding image is that of a skein —far from *arachnid-dramatic* or mythological connotations—. In his previous exhibition, *Liquid state* (2015), these rigid structures started to unravel —*Painting 125*, *Painting 130* (Figure 1).



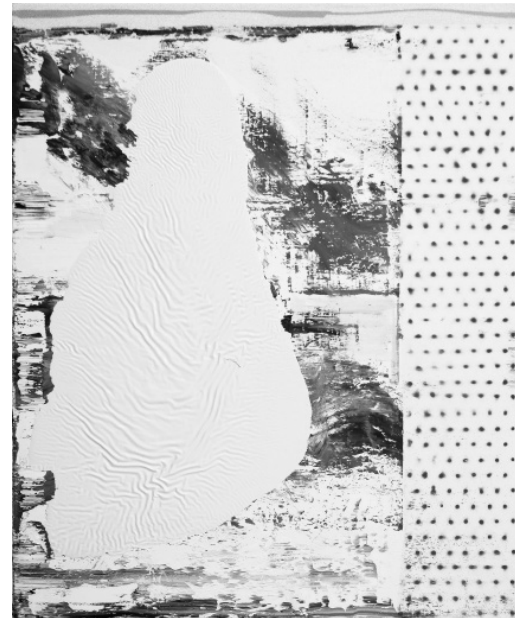
Figure 1. **PAINTING 130**, July 2014-May 2015
Enamel paint and oil on canvas, 97 x 146 cm

The connection with the metaphor of the thread and the skein also began to stand out here in paintings such as *Painting 119*, where the line has clearly turned into thread. What used to be straight lines in one weave have become flexible.

We can see the same behavior of the line in the current showing, in paintings such as *Painting 133*; or, simply, the rigidity of the reticle goes off balance, bursting out in the stupendous *Painting 139*. In fact, as Bergson also says: “[...] the tangle [...] is one way (perhaps the most artificial) to reflect the interface of the series” (Bergson, 2016: 74-75). Interferences that Lara-Barranco superimposes from one painting to another —with series of weaves and tangles interfering indistinctly—, jumping around, finally. Sometimes in the same painting, such as in *Painting 140*. And when recovering rigid techniques —such as in the regular weave—, bestowing upon them a poetic game with a simple one —but charming and fantastic— mechanism of the inversion (another of those named by Bergson and widely used by Duchamp) which converts what used to be square-shaped weaves into rhombi (*Painting 150*).

What stands out from *Painting 151* is the roll that sticks out from the edges of the painting, which frames itself. And as this procedure has been insisted upon in the series which has a smaller format *Pain-*

Figur3 2. **PAINTING 128**, November 2014-January 2015
Oil, spray paint and enamel paint on canvas, 100 x 81 cm



ting 150 and those with a larger format *Painting 147* and *Painting 148* (in which, not by coincidence, the rigidity of the weave, now seen as rhombi, loses itself in the texture of the painting). This way of seeing things was also evident in *Liquid state*, in paintings such as *Painting 123* or, in a more sophisticated way —mixing more resources— in *Painting 128* (Figure 2). The painting as its own frame acts, at the same time, as an irony of itself, making itself redundant, repeating, in its most essential function, that of framing things: “It’s comical to integrate, if it’s okay to say it that way, in a prepared frame. And what’s even more comical above all else is for someone to become a frame in which others integrate easily, that is to say becoming the subject” (Bergson, 2016: 108). Let’s transfer this idea of the comical subject’s sphere to the thing-painting and we will discover another reason to identify in his painting a shift of structures (in the *discursive* sense, because his painting, in and of itself, has never been narrative in a technical-procedural sense).

I would even go further, I think that I wouldn’t be wrong in saying that, to —as a way of summarizing— finish off what Paco Lara-Barranco’s painting is implementing from the classic resources of abstract painting (edge-margin-painting frame, weaves, strokes, stripes, *flatness*, pure color, etc.) is a rhetorical question about the archetypical basic concepts of these very resources of abstract painting. And this is in and of itself another characteristic of the procedures of comedy, which, we cannot stress enough, come from poetry:

[...] the objective of comic poetry is to show us archetypes, that is to say characters capable of repeating themselves, What better way of doing it than showing us, of the same archetype, various different examples? The naturalist does not change his procedures when it comes to a species. He numbers and describes his

main varieties. [...] essential difference between trajectory and comedy, one renowned to individual and the other to the species. (Bergson, 2016: 118)

Initially this could seem shocking, we are not used to a comedy without images (caricatures or exaggerations of figures), and there are even fewer *abstract* examples of comedy of the kind of dramatic abstraction or *narrative* (in the sense of *seriousness* and grave). There is a definitive element which helps to differentiate this poetic-comic aspect in Paco Lara-Barranco's current painting which I have tried to reveal starting from its procedural structures: there is not a minimum trace of *pathos* in his painting (of *human* empathy), there is no affectation —let's call it *expressionist*; is, definitively, very close to this *indifference* (distance) to the humor of Duchamp, except for the important role that his paintings acquire, which the Frenchman called *retinal* (which was nothing else than the *rendering* of the oil)⁶. And it doesn't seem to me at all that Paco Lara-Barranco's painting deals with these language elements of the abstraction in an *empathetic* way. There is doubtlessly, distance and analysis (play, poetry). The way in which Paco Lara's painting presents the resources of this species within the painting that is the abstraction, with its redundant archetypes, —a playful analysis, far removed from any *pathology* or *empathy* (far from *pathos*). The accent is placed on the playful aspect of the painting with such archetypes. Actually, the distance with the pathological is manifested in the absence in his painting of particularities or singularities (as opposed to the archetypes that we have named, traits of drama).

For all the above mentioned, I would situate the work of Paco Lara on a path of resistance that personally interests me. His work is included in a minority branch of the *contemporary paradigm*, that which resists the obedient assimilation of discourse as a legitimization of his work. The humor —the poetry, in this sense— is still badly considered in the plastic arts. But it is the most fructiferous tool against the lethargy of the artists fighting this tyranny of the *contemporary paradigm*, at least from the point of view here described. The prevailing *narrativitis* is not just written in *projects* (let's call them conceptual), but that nineteenth-century appearances in contemporary painting (if it's in the *neo-Neo Rauchism* or the abominable —at least for me— *Luc Tuymania* general, with the return of correct painting and the general *good painting*). All this reminds of the nineteenth-century painting of History (the kind which the new wing of the Prado museum is filled with) which was the condition *sine qua non* to obtain the Rome grant —just the way it is still done today. This is bestowing new arguments —and this time justified— for this perception of painting as a characteristic *relic* of those which Perniola calls the *fanatic ones of communication*. Whose perspective converts us painters in *delinquents* (the same etymological root unites both concepts). The following paragraph, though long, is decisive to understand more exactly the posture adopted by Paco Lara's painting in this debate (if what I have written here is correct):

[...] he has a card up his sleeve, the one of the *rest*, that is to say, that the idea subsists in the art the same as in philosophy, as something irreducible [...]. This strategy, nevertheless, implies a reflection on the

notion of the *rest* that goes in the opposite direction to that which the situationists and conceptualists understood this word. For them, *rests* are the works with respect to something more important and essential which is the situation or idea. From this meaning, the *rest* implies a state of inferiority [...] the rest is considered, thus, as a *fetiché*, converting itself in an object of a sentence which is both cosmetic and moral. The Greek verb *leipo*, and its derivatives, is what corresponds to the meaning which underlines, the shortage, the abandonment; its equivalent in Latin would be *linquo*, from which many words are derived which such different meanings as delinquent, relic, *deliquio*. But the rest could be understood in the contrary sense, that is related to the Latin word *restus* (from *sto*) and that refers to the idea of stability, firmness and resistance. (Perniola, 2002: 98-99)

He's got this.

NOTES

¹ Let's not even mention how a deeper sense has gotten ignored, essentially platonic, where the *ready-made* is derived from a relative theory of geometry of n non-euclid dimensions, as here noted in the texts and declaration of Duchamp and the direction of some extremely rigorous study researchers such as Linda Dalrymple Henderson in her *Duchamp in*

Context (1998) or *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (2012). From this perspective the *ready-made* is not a work of art in itself (Duchamp never treated then as such) but something half-way between the work (or the *painting* —the two dimensions of *The Large Glass*—) and the *Fourth dimension*. It does not involve so much that

which is ready-made not being conceived as works of art but that which Heinrich named the *contemporary paradigm* which had been sustained as a misunderstanding of this question.

² Duchamp's way of writing led to his last consequences in his different Boites, with regards to hieroglyphic *discourse* or delirious exegesis. This has been a theme that, as an artist, has particularly interested me. Refer to: Martín, J. (2011). *La leyenda (écfrasis)*. La Línea de la Concepción: Cepsa Cultural Editorial.

³ Which have also been analysed in other catalogues of his samples. If in this brief text I try to explain an unsuspecting and even unconscious or involuntary procedural structure is underlying in Paco Lara's paintings, I would highlight now one of the texts from his catalogue *Manet, gran escultor* (2012) to do what he does, but in the most superficial aspects of paintings from previous series. This is the similarity of his superficial textures with those of Gerard Richter which was dealt with in Yñiguez, P. (2012) Creature nurtured by silence and time. In *Manet, gran escultor*. Sevilla: Edita Galería Birimbao.

⁴ A book which Lynda Dalrymple Henderson has demonstrated influenced Duchamp enormously. It in the trace of the origin of Duchamp's ideas about automated humor or the *ready-made* expression, in French *Tout fait* can be followed.

⁵ This is the reason that Roussel's automatons which inspired Duchamp turned out to be comical, now in a bad sense, to the majority of his contemporaries. Nevertheless one of the greatest paradoxes of the fate of modern art is the fact that three people (Picabia, Apollinaire and Duchamp) after attending one of the theatrical representations of Roussel could make out how, after this aspect of his work, that it seemed ridiculous to most mortals, there was an underlying Procedure of revolutionary writing, without which Duchamp's work would never have developed in the way that we know it.

⁶ A basic preconception of humor outlined right at the beginning of Bergson's book, distance: "[...] light, definitively, his empathy in its maximum splendor: as if magically lighter objects can be seen as gaining weight, while an extreme coloring dyes everything. Now, take off, live life as an indifferent spectator: many dramas will become comedies" (Bergson, 2016: 13-14).

BIBLIOGRAPHY

- Bergson, H. (2016). *La Risa*. Buenos Aires: Godot.
- Dalrymple Henderson, L. (2012). *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge: Ed. MIT Press.
- (1998). *Duchamp in context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princeton: Princeton University Press.
- Huizinga, J. (2015). *Homo ludens*. Madrid: Alianza
- Lara-Barranco, P. (2012). *Manet, gran escultor*. Sevilla: Edita Galería Birimbao.
- (2015). *Estudio líquido*. Sevilla: Edita Galería Birimbao.
- Martín, J. (2011). *La leyenda (écfrasis)*. La Línea de la Concepción: Cepsa Cultural Editorial.
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.

Exposiciones, Bibliografía y Obras en Colecciones

FOTOGRAFÍA n. 8.124, 21-07-2017 / 15:14:17, 19.399 días vividos.
Pertenece al proyecto *A través del tiempo*, 11 de junio 1994-obra
en proceso. 10 x 15 cm cada una



PACO LARA-BARRANCO

Nace en Torredonjimeno (Jaén), 1964

EXPOSICIONES INDIVIDUALES [* = catálogo; desde 2000]

2015

* *Estudio Líquido*, Galería Birimbao, Sevilla.

2012

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

2009

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

2006

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

2004

Pintura-Pintura, MECA, Almería.

2003

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

2002

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

2000

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

EXPOSICIONES COLECTIVAS [Selección desde 2008]

2018

Territorio Sur. Arte Contemporáneo Andaluz IX edición, Fundación Valentín de Madariaga, Sevilla.

* *Homenaje a Joseph Cornell*, Galería Félix Gómez, Sevilla.
Con mucho busto, Centro de Arte Harina de Otro Costal, Trigueros (Huelva).

* *Deja vú*, Galería Espacio 0, Huelva.

Museo de Cádiz y Colección de Arte Contemporáneo Diputación de Cádiz, Museo de Cádiz.

2017

Nuevos Nómadas IV, Sala de Exposiciones del PTS, Granada.

* *Abstracciones*, Conventual Santiaguista, Calera de León (Badajoz).

Arte Comestible, Galería Weber-Lutgen, Sevilla.
Masterclass, Galería Espacio Cero, Huelva.

2016

Performance n. 7: *Fuera de mi mente*. Ciclo de Poesía Expandida, Galería La silla eléctrica, Sevilla.

Recorridos, Espacio Acción Directa, Sevilla. [Junto con Patricia Ruiz, y Ming Yi Chou].

Territorio sur. Arte contemporáneo andaluz, Museo de Cádiz.

* *La Caverna de Platón*, Local sito en Avenida de Alemania, 43, Cáceres. [Un proyecto de Francis Gutiérrez].

2015

Instalación *Naturaleza desprotegida*, Valdelarco (Huelva).

* *Art to Improve*, Fundación Valentín de Madariaga, Sevilla.

* *Arte y acciones sostenibles al sur de Iberia*, Consulado General de Portugal, Sevilla. Itinerante: Castelo de Vide, Alentejo (Portugal).

* *Territorio sur. Arte contemporáneo andaluz*, Museo de Huelva.

2014

Platero antes de Platero, Koubec Center, Miami (EE.UU.).

Territorio Sur, Museo de Almería.

Z “*Didáctica y destructiva*”, Sala Depósitos, Montalbán (Córdoba).

Proyectos de Naturalezas. Amigos de Valdelarte, Container Art, Sevilla.

2013

Artistas del Aljarafe III: abstraccionismos, Sala de Exposiciones Hacienda Santa Ana, Tomares (Sevilla).

CD (12 x 12) <150, Galería Félix Gómez, Sevilla.

* *Obra Abierta*, Fundación Aparejadores, Sevilla. Itinerante: Paratissima 2013, Turín (Italia).

Performance n. 5: *Queda por hacer*, en III Jornadas Internacionales de Arte de Acción del Pumarejo (JIAAP), Galería Weger-Lutgen, Sevilla.

2012

* *Fondos de Arte Contemporáneo de la Colección de la Diputación de Cádiz*, Espacio de Creación Contemporánea, Cádiz.

Arte en papel AMATL, Salón de la Presidencia, Pahuatlán, Puebla (Méjico).

2011

* *Who's afraid of red, yellow and blue? ¿Quién teme al rojo, amarillo y azul?*, Fundación Aparejadores, Sevilla.

The Affordable Art Fair, Stand Murnau Art Gallery, Nueva York (EE.UU).

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

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

2010

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

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

14 x 18, Galería Mecánica, Sevilla.

Amarillo, rojo, azul, Galería Birimbao, Sevilla.

2009

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

Bodegones, Galería Birimbao, Sevilla.

2008

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA [Seleccionada desde 2008]

2017

Hubert Lépicouché, M. (2017). *Esse est Percibi*. En *La Caverna de Platón* (pp. 9-11). Cáceres: Edita Galería Kernel.

Iglesias, J. I. (2017). *Explorando la Caverna de Platón* (un ejercicio de espeleología psíquica). En *La Caverna de Platón* (pp. 23-24). Cáceres: Edita Galería Kernel.

2016

Almansa Moreno, J. M. y Martín Robles, J. M. (2016). Lara Barranco, Francisco. ‘Paco Lara’. En *50 años de artes plásticas en Jaén. Creación, medios y espacios (1960-2010)* (pp. 293-294). Jaén: Edita Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén.

Carrasco, M. (13 de enero de 2016). Lara-Barranco: ‘La pintura es una búsqueda o nace muerta’. *ABC, Edición Andalucía*, p. 66.

2015

D’Acosta, S. (2015). *Azar/Control*. En *Estudio Líquido*

(pp. 7-12). Sevilla: Edita Galería Birimbao.
Larrondo, P. (14 de diciembre de 2015). Una obra renovada de Lara-Barranco. Recuperado de <http://www.salirens Sevilla.com/2015/12/14/una-obra-renovada-de-lara-barranco/>
Naranjo, K. (2015). Presente continuo. En *Estudio Líquido* (pp. 19-23). Sevilla: Edita Galería Birimbao.
Peiró, J. B. (2015). Muros de Carne (A Propósito de la Pintura Última de Paco Lara-Barranco). En: *Estudio Líquido* (pp. 13-18). Sevilla: Edita Galería Birimbao.

2014

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

2013

Fernández Lacomba, J. (2013). Artistas del Aljarafe III. Abstraccionismos. En *Artistas del Aljarafe III. Abstraccionismos* (pp. 26-29). Tomares: Edita Ayuntamiento de Tomares.

De la Torre Amerighi, I. (2013). Texto abierto, eco crítico. En *Obra Abierta* (pp.8-13). Sevilla: Edita Fundación Aparejadores.

2012

Bayo, A. (19 de noviembre de 2012). Paco Lara-Barranco 'Manet, gran escultor'. Recuperado de <http://latentamirada.blogspot.com.es/2012/11/manet-gran-escultor-exposicion-de-paco.html>

Infiesta, P. (2012). La pasión de ver. En *Manet, gran escultor* (pp. 20-21). Sevilla: Edita Galería Birimbao.

Pérez Ortega, M. U. (2012). *Fondo Artístico de la Diputación Provincial de Jaén: pintura y escultura* (pp. 273-274). Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Cultura y Deportes.

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

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

2011

Romero López, S. (2011). The New World. Los cuerpos ve-
lados de Paco Lara-Barranco. *Estúdio*, (4), pp. 42-46.

2010

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

Estudios Andaluces.

Sacchetti, E. y Barbancho, J. R. (2010). Arte contemporáneo y sociedad en Andalucía. *Actualidad*, (50), p. 15.

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

Zambrana Vega, M. D. (2010). Paco Lara-Barranco: un artista andaluz de su tiempo. *Claustro de las Artes*, (4), pp. 5-13.

2009

Díaz-Urmeneta, J. B. (2009). La pintura como huella. En *Acerca de lo oculto* (pp. 5-11). Sevilla: Edita Galería Birimbao.

2008

Giménez de Aragón, P. (2008). Arte, Ciencia y Tecnología. En *Arte, Ciencia, Arquitectura* (pp. 20-21). Sevilla: Asociación de Galerías Andaluzas de Arte Contemporáneo.

Pérez Villén, A. L. (2008). Coordenadas para una cartografía permeable. En *Traslaciones* (pp. 109-111, 138-143). Córdoba: Edita Vimcorsa.

OBRAS EN COLECCIONES

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Colección Banesto, Madrid.

Colección de Arte Contemporáneo, Diputación Provincial, Cádiz.

Colección El Monte, Sevilla.

Colección IBIS, Instituto Biomedicina de Sevilla.

Colección Provincial, Diputación de Huelva.

Diputación Provincial, Alicante.

Diputación Provincial, Jaén.

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

Fundación Unicaja, Málaga.

Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.

Junta de Andalucía, Dirección General de Juventud, Málaga.

Museo de Baeza, Jaén

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

Universidad de Jaén.

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

Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

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

* * * *



NO ARTISTICO

REPRODUCTION
OF A
WORK BY
THE
ARTIST
FOR
EXHIBITION
PURPOSES
ONLY



Este libro-catálogo se acabó de imprimir
en la ciudad de Sevilla el día 21 de diciembre de 2018.
Se realizó una tirada de 300 ejemplares.

Birimbao
arte contemporáneo

Alcázares, 5
41003 Sevilla
galeriabirimbao@telefonica.net
www.birimbao.es

El tema es la pintura.

En la construcción de la pintura, guiado por el “instinto + intuición”, introduzco el azar y el juego. He abordado el proceso del cuadro a partir del “no proyecto”, incluso el “anti-proyecto”, lo cual ha permitido que cada pintura presentara una imagen diferenciada —un universo propio de estructuras y formas—, si bien son evidentes rasgos comunes de unas a otras. A partir de lo anterior, *Completando dibujo* se ha desarrollado con otras dos nuevas líneas de trabajo: una, basada en juegos de colores monocromos, aplicados con capas gruesas de pintura, donde el borde lateral de cada pieza es pintado con el fin de otorgar a la pintura un carácter de objeto; otra, nace con la irrupción de los blancos; mediante sucesivas capas de blanco cubro de forma azarosa una imagen previa, una retícula trazada con lápiz grafito se oculta parcialmente y el borde del cuadro adquiere igualmente gran protagonismo. En todo momento, la investigación pictórica ha insistido en las posibilidades de expresión de los rasgos más propios de la pintura: color y materia. Busco en la pintura que se presente a sí misma como objeto autónomo.

Lo que ves es lo que ves.

Ocupa un lugar destacado en el desarrollo de la pintura mi fascinación por Marcel Duchamp, artista visionario del s. XX. El azar es protagonista en el proceso creativo. La literalidad de los medios, defendida por los minimalistas (Donald Judd, Dan Flavin), siempre ha sido un planteamiento por el que me he sentido muy atraído. Con lo mínimo se dice más. Por esta razón, siento atracción por la pintura que se sustenta en la literalidad de la pintura sola. La pintura es pintura, hace que pienses y sientas. Persiste la influencia de la pintura de Mark Rothko, por su extraordinaria carga evocadora; la actitud creadora de Blinky Palermo pone en valor la sencillez de las relaciones entre forma y color, y ha supuesto un reciente descubrimiento. Como los citados, con la pintura sola busco implicar al espectador en el hecho artístico. El papel del receptor es esencial, y su actividad frente a la pintura entendida como objeto autónomo ha de ampliar el *significado* de lo contemplado.

