

AÑOS

ARTE

CONTEMPORÁNEO

CÓRDOBA



60 AÑOS
DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN CÓRDOBA
(1953-2013)

**AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA,
DELEGACIÓN DE CULTURA**

Alcalde

José Antonio Nieto Ballesteros

Teniente Alcalde de Cultura

Juan Miguel Moreno Calderón

Subdirección General de Cultura

Leopoldo Tena Guillaume

Jefe Departamento de Gestión Cultural

Emeterio Gavilán González

*Director Unidad de Comunicación
y Publicaciones*

Josefo Rodríguez Royón

**DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE
CÓRDOBA Y FUNDACIÓN DE ARTES
PLÁSTICAS RAFAEL BOTÍ**

Presidenta

María Luisa Ceballos Casas

Vicepresidente Tercero

Manuel Gutiérrez Molero

Diputado de Cultura

Antonio Pineda Bonilla

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Rector

José Carlos Gómez Villamandos

*Vicerrectora de Vida Universitaria
y Responsabilidad Social*

Rosario Mérida Serrano

Director de Cultura

Pablo Rabasco Pozuelo

FUNDACION CAJASUR

Director

Ángel María Cañadilla Moyano

Director técnico Palacio de Viana

Leopoldo Izquierdo Fernández

EXPOSICIÓN

Comisario

Ángel Luis Pérez Villén

Coordinación

Óscar Fernández López

Gestión de préstamos

Vicente Rabasco Bravo

Coordinación programa educativo

María José Belmonte Pérez

Transporte

Fundación Provincial de Artes

Plásticas Rafael Botí

Mudarte

Montaje

Francisco Rubio Rodríguez

Emilio Calderón Márquez

Daniel Egea Peña

Juan Marín Gil

José Antonio Ruiz Caballero

Iluminación y audiovisuales

Manmaku

Carpintería

Obregón Carpintería Ebanistería

Pintura

Barnizados y Lacados Zea

Enmarcado

Arte 21

Copias fotográficas

Estudio Castro Prieto, Madrid

Seguro

Generali Seguros

CATÁLOGO

Texto crítico

Ángel Luis Pérez Villén

Notas bibliográficas

Jesús Alcaide

Páginas 34, 36, 40-44, 50, 52, 56, 64, 72, 74, 80, 82, 86, 90, 96, 100, 106-110, 114-118, 126, 130, 142, 148, 152-196, 200-210, 214-242, 246-278.

José Álvarez

Páginas 38, 46, 48, 54, 58, 60, 66-70, 76, 78, 84, 88, 92, 94, 98, 102, 104, 112, 122, 124, 128, 132-140, 144, 146, 212, 244.

Fotografías

Álvaro Holgado

Manuel Pijuan

Claudio del Campo

José Luis Gutiérrez

Pablo Duarte Medina

Diseño del catálogo

Utopía Libros: J. Zamorano y Rikardo

Impresión del catálogo

Departamento de ediciones y publicaciones de la Diputación Provincial de Córdoba.

Imprenta Provincial.

Depósito Legal

ISBN:

© De los textos, sus autores

© De las fotografías, sus autores

© De la presente edición,

Ayuntamiento de Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, Universidad de Córdoba y Fundación Cajasur

AGRADECIMIENTOS:

La organización de la exposición quisiera agradecer muy especialmente su colaboración a Vimcorsa, al Real Círculo de la Amistad de Córdoba así como a la Fundación Antonio Gala.

Asimismo, querría agradecer a las siguientes instituciones y galerías la cesión de obras para la exposición:

Centro Andaluz de Arte

Contemporáneo, Sevilla

Colección Iniciararte, Sevilla

Centro Andaluz de la Fotografía,

Almería

Diputación Provincial de Córdoba

Museo Nacional del Teatro, Almagro (Ciudad Real)

Museo Alfonso Ariza, La Rambla (Córdoba)

Museo Municipal de Palma del Río (Córdoba)

Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla

Fundación Provincial de Artes

Plásticas Rafael Botí, Córdoba

Museo San Juan de la Cruz, Úbeda (Jaén)

Casa Museo Aurelio Teno, Pedrique (Córdoba)

Galería Ansorena, Madrid

Galería Arte21, Córdoba

Galería Carmen del Campo, Córdoba

Galería Paz y Comedias, Valencia

Galería Rafael Ortiz, Sevilla

Galería Studio 52, Córdoba

Aunque la Historia se escribe todos los días, atravesada por lo anecdótico e incluso por la casualidad, el relato histórico se construye enlazando hitos históricos que generan, en su inercia, un cambio de paradigma. En la historia del arte del siglo XX en Córdoba, uno de esos hitos es, sin duda, la *Exposición de Arte Contemporáneo del Círculo de la Amistad* celebrada en 1953. Auspiciada por la intelectualidad cordobesa del momento y encabezada por Antonio Povedano y Rafael de La Hoz, como responsables de su contenido y diseño, este proyecto es el epítome de un estado de ánimo y una nueva sensibilidad hacia lo moderno que desemboca, quizá de un modo menos intenso de lo esperado, en un cambio de rumbo en el panorama cultural de la ciudad.

Cuando se ha cumplido el sesenta aniversario de aquella exposición histórica, es hora de hacer balance de cuanto de positivo y estimulante tuvo ese proyecto, y sobre todo del clima de apertura hacia lo nuevo que se respiraba en el ámbito artístico local por aquella época. Esta tarea de revisión es acometida ahora por la exposición **60 años de arte contemporáneo en Córdoba**, un trabajo extenso y ambicioso que trata de cartografiar el paisaje del arte contemporáneo cordobés tomando el año 1953 como punto de partida, y extendiéndose hasta la actualidad. Casi 120 artistas, representados en cinco salas de exposiciones de la ciudad, han sido seleccionados por el comisario del proyecto Ángel Luis Pérez Villén con el propósito de mostrar, desde un enfoque plural y riguroso, lo más destacado de la producción artística cordobesa de las últimas seis décadas.

Para poder llevar a cabo tan exhaustivo recorrido ha sido necesaria la colaboración de las principales instituciones públicas y privadas de la ciudad. Asimismo, se ha logrado movilizar a un gran número de artistas, así como

8 de coleccionistas y particulares. Todos estos esfuerzos y generosidad han convergido en un proyecto histórico, tanto por sus objetivos como por el número de participantes, que reivindica, por encima de todo, la vitalidad de la creación contemporánea de Córdoba, una vez que los lenguajes de la modernidad se han consolidado.

José Antonio Nieto Ballesteros, *Alcalde de Córdoba*

María Luisa Ceballos Casas, *Presidenta de la Diputación de Córdoba*

José Carlos Gómez Villamandos, *Rector de la Universidad de Córdoba*

Ángel María Cañadilla Moyano, *Director Fundación Cajasur*

CIRCULO DE LA AMISTAD

LICEO ARTISTICO Y LITERARIO

CORDOBA

EXPOSICION DE ARTE
CONTEMPORANEO

CON MOTIVO DEL

CENTENARIO DE
SU FUNDACION

DEL 17 AL 30 DE MAYO

1853 - 1953

60 AÑOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN CÓRDOBA (1953-2013)

Apuntes para una exposición

11

“No confundir nunca el arte
con el buen gusto”

Max Aub¹

“El arte contemporáneo es,
o un aprendizaje, o una farsa”

Eugenio D’Ors²

“Su verdadera profesión es
sumar voces... Su verdadera
profesión es crear palabras
y olvidarlas en el ruido”

Alejandro Zambra³

La finalidad de este proyecto expositivo es conmemorar la existencia de 60 años de arte contemporáneo en Córdoba. Partimos de hechos históricos objetivos que muestran un inequívoco aunque tímido compromiso con la modernidad y la creación contemporánea. Se trata de recuperar ese momento –los años 50 del siglo pasado- y partir desde aquí hasta la actualidad, mostrando el trabajo de aquellos artistas cordobeses que en algún momento de su trayectoria han mantenido activo dicho compro-

miso. Es cierto que de la mayoría tenemos constancia de su trabajo, pero también lo es que algunos ya han desaparecido y su obra es por lo tanto menos conocida o no ha sido presentada en un proyecto secuencial, como es el caso. Insisto, queremos poner en valor la creación artística cordobesa desde mediados del siglo XX a la actualidad. Hasta el momento el testigo del arte contemporáneo en la historiografía local se situaba en torno a 1957 –año de fundación de Equipo 57- lo que nos proponemos

¹ Cuaderno verde (de Josep Torres Campalans), Editorial Lumen, Barcelona, 1970, en *Aforismos en el laberinto*, Editorial Edhasa, Barcelona, 2003. Pág. 110.

² *Cien aforismos ilustrados*, Editorial Casariego, Madrid, 2004.

³ *La vida privada de los árboles*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007. Pág. 80.

es anticipar otro hito en torno a 1953, cuando se celebra la Exposición de Arte Contemporáneo del Círculo de la Amistad.

Hay que reconocer que durante los años 50 se dieron en Córdoba una serie de circunstancias que hicieron que la ciudad destacase por su relación con la modernidad. La celebración en 1953 de una Exposición de Arte Contemporáneo en el Círculo de la Amistad de Córdoba representa sin duda alguna uno de los primeros síntomas de la recepción de la modernidad⁴. Un hecho que no podemos disociar de otros inmediatamente precedentes –unos acaecidos en Córdoba y otros en España- que prepararon el camino para que las condiciones fuesen las óptimas. Pero no se trata sólo de contexto, también se necesitan emprendedores y entre nosotros a comienzos de los 50 había algunos y muy significativos. No hablamos solamente de artistas, que además de su faceta creativa demostraron con su empeño y compromiso decantar situaciones de las que pudiesen beneficiarse otros muchos, también de profesionales y patronos que estaban deseosos de vivir de primera mano la experiencia de la modernidad. Por ello antes de hablar de la muestra del Círculo de la Amistad nos referiremos al hito que para la ciudad supuso el nuevo edificio de la Cáma-

ra de Comercio e Industria. Y también deberemos aludir a otro acontecimiento artístico –la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte- que resultará sintomático para entender que en el país estaban empezando a cambiar poco a poco las cosas.

Punto de partida (apuntes históricos)

La Cámara de Comercio e Industria de Córdoba inicia su periplo en 1950, si bien un año antes había sido encargada por José Castanys Jiménez, presidente de la institución y a la sazón futuro suegro del arquitecto Rafael de La-Hoz, que es quien recibe el encargo y quien decide compartirlo con su amigo y compañero de promoción José María García de Paredes. Las obras, comenzadas a finales de 1950, se prolongan hasta mediados de 1954⁵. Una de las claves que se desprenden de lo que aparece en prensa con motivo de la conclusión de las obras es que tanto los materiales empleados como los artesanos e industriales que han colaborado en el proyecto son en su mayoría cordobeses. La segunda nota característica es, si no la primera, la deliberada modernidad del edificio⁶. Ambas claves, la innegable modernidad y la integración de las artes en el seno de la arquitectura son, por otra parte, casi sus-

⁴ Ángel Luis Pérez Villén: "De la abstracción a la nueva figuración", en AAVV: *Córdoba Arte Contemporáneo. 1957-1990*. Convenio de Colaboración Cultural Junta de Andalucía y Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1991. Pág. 22.

⁵ Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano: *Cámara de Comercio e Industria de Córdoba, 1950-1954*. Colegio de Arquitectos de Almería, Almería, 2001.

⁶ Mosquera Adell y Pérez Cano, op. cit. Pág. 27

tanciales al espíritu que aún recorre la estética del movimiento moderno durante la posguerra europea y que en el caso de España –y de Córdoba a través de la Cámara de Comercio e Industria- se hace muy patente durante los años 50 y 60 del pasado siglo⁷.

El edificio ocupa un lugar propio en casi todas las guías de arquitectura española del siglo XX, mencionándolo generalmente como una peculiar, sensata y para nada tardía relectura española del movimiento moderno, pues hay que tener en cuenta que el proyecto se halla definido a comienzos de década, justo en el ecuador del siglo. Los elogios y las adjetivaciones son tan abundantes como variadas, destacándose como paradigmas las que hacen mención de los valores funcionales del edificio –los que destacan por tanto las plusvalías del estilo internacional en cuanto a funcionalismo se refiere- y los que le atribuyen cierta libertad a la hora de interpretar el canon moderno, ya sea desde licencias informalistas, surrealistas o incluso castizas. Merece especial atención esta última consideración, que contempla la estilización y la funcionalidad del programa compositivo y constructivo de la Cámara de Comercio e Industria de Córdoba como la consecuencia de una voluntaria adhesión a los valores de una arquitectura vernacular, que en la tradición

de lo local hallase su mejor aval. Así se manifiesta en una breve reseña periodística aparecida en la época de su presentación a la sociedad cordobesa⁸, en ella se refiere la decisión de no compartimentar inútilmente el espacio –por otra parte exiguo para un edificio de estas características- mediante “*separaciones materiales (tabiques)*” sino por “*otras separaciones de índole psicológica (color, forma, elementos decorativos, iluminación, etc...)*”. Y es esta eliminación de obstáculos visuales, esta manera de estirar el espacio real, la que comunica con la típica casa cordobesa, que se organiza articulando una sucesión de espacios abiertos como son zaguán, patio y porche y en torno a los cuales se organiza el resto de las dependencias.

Pero la fortuna de la Cámara de Comercio e Industria de Córdoba no se vincula exclusivamente a la fábrica de su inmueble como a la integración en ésta de un complejo programa de diseño y ornato que le confiere ese aire de indudable modernidad que todos le atribuyen. Y aquí debemos hablar de una serie de artistas que trabajan para lograrlo. El primero de ellos, Jorge Oteiza, cuya presencia y actividad en Córdoba por aquellos años viene a ser providencial para el arte cordobés contemporáneo. Jorge Oteiza (1908-2003) no sólo es el padre de la

⁷ *Ibidem*. Pág. 76 s.

⁸ Conrado Sánchez: “La Cámara Oficial de Comercio e Industria de Córdoba en la vanguardia del progreso español”. Diario ABC, 25 de mayo de 1954.

escultura vasca –si Chillida fuese la madre- sino que es uno de los escultores españoles de mayor repercusión internacional. De la misma manera que Julio González representa la gran aportación española a la escultura del siglo XX, mediante su filiación y experimentación con la escultura en hierro, Oteiza viene a preludiar en más de una década lo que después será la escultura del minimal. Activo incluso antes de la guerra española, se involucra en todas las iniciativas de vanguardia que en España vengán a fraguar en torno a mediados de siglo. Para entonces su estatuaria está próxima a decantarse por sus célebres desocupaciones del espacio, sus vacíos metafísicos, desarrollos de cubos y demás ejercicios sobre la nada, que le harán en un golpe de efecto (ético) y en la cima de su trayectoria artística abandonar la práctica de la escultura.

El escultor vasco está trabajando por aquí en torno a 1953-1954 y de su mano son el escudo de la fachada del edificio, el mostrador de la primera planta y sendas esculturas en la planta baja y en la primera planta. Y para ello contó con la ayuda de un artista local, Luis Aguilera Bernier, que fue contratado para estos menesteres⁹. No obstante, casi mayor importancia que estas obras de Oteiza en Córdoba es su

responsabilidad directa en la motivación y el apoyo a una serie de jóvenes creadores cordobeses –el mencionado Aguilera Bernier, además de Francisco Aguilera Amate, José Duarte, Pedro Pardo y Juan Serrano¹⁰- que a raíz de la experiencia compartida en las labores desarrolladas en la edificación deciden constituirse como Grupo Espacio para aglutinar las ofertas de trabajo que comenzaban a recibir¹¹. Otro de los artistas cordobeses que interviene en la Cámara de Comercio e Industria es Miguel del Moral, que realiza en la Sala de Juntas un mural pirograbado que representa al Arcángel San Rafael, patrón de Córdoba y los comerciantes¹². Aunque no interviene en la Cámara de Comercio, el artista madrileño Carlos Pascual de Lara había colaborado en proyectos de Rafael de La-Hoz¹³ y realizado algunos trabajos para el Círculo de la Amistad, por lo que no resulta extraña su presencia en la ciudad ni en la encomienda que dicha institución le confiere a La-hoz para celebrar su centenario¹⁴. Además, para cerrar el círculo podemos decir que Pascual de Lara era conocido de Oteiza, ya que ambos estaban desarrollando tareas en la Basílica de Aranzazu¹⁵, el madrileño como muralista (bocetos) y el vasco como autor de la imponente estatuaria de la fachada.

⁹ Alberto Rosales: *Rafael de La-Hoz. Arquitecturas*. Edición conjunta, Córdoba, 2010. Pág. 22 s.

¹⁰ Dos de estos jóvenes -Duarte y Serrano- los hallamos en 1957 en París fraguando Equipo 57 con Ángel Duarte y Agustín Ibarrola, entre otros. El colectivo cierra su nómina al año siguiente con la inclusión de Juan Cuenca.

¹¹ Pérez Villén, op, cit. Pág. 24.

¹² Mosquera Adell y Pérez Cano, op. cit. Pág. 82.

¹³ Por ejemplo en la tienda boutique Vogue (1951), realizando un mosaico en parte del paramento y un manillón en madera para la puerta de acceso. Rosales, Alberto, op. cit. Pág. 16 s.

¹⁴ En realidad el centenario de la entidad –Círculo de la Amistad- tuvo que haberse celebrado al año siguiente; es decir, en 1954 (mayo) que es cuando se cumple el siglo de existencia desde su fundación. No obstante se tomó como fecha de referencia la de 1853 (diciembre), que es cuando ve la luz el Casino Cordobés, antecesor de la institución centenaria.

¹⁵ Obra de los arquitectos Sáenz de Oiza y Luis Laorga, el edificio no pasa desapercibido ni por su arquitectura ni por las intervenciones escultóricas y pictóricas. El mural del ábside correría a cargo de Carlos Pascual de Lara y la fachada sería para Jorge Oteiza, pero las obras se paran por un dictamen de la Comisión Diocesana de Arte Sacro, solicitado por el obispado para determinar la idoneidad de lo proyectado-realizado. No obstante al cabo de los años se vuelve a reactivar el proyecto pero Pascual de Lara ya ha fallecido y será Lucio Muñoz el encargado de culminarlo. Por su parte Oteiza reelabora el proyecto original de la fachada y la concluye quince años más tarde.

¹⁶ M. Medina González, Diario CÓRDOBA, 20 de mayo de 1953.

¹⁷ Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano: *Cámara de Comercio e Industria de Córdoba, 1950-1954*. Colegio de Arquitectos de Almería, Almería, 2001. Pág. 78.

¹⁸ Rosales, Alberto, op. cit. Pág. 32

¹⁹ *Ibidem*, pág. 38.

Retomamos la Exposición de Arte Contemporáneo del Círculo de la Amistad. Parece ser que Antonio Povedano -que por entonces se movía mucho por Madrid y que ya tenía concertados varios compromisos- tenía la intención de preparar una exposición colectiva para la Sala Municipal de Arte, pero el municipio cordobés desestimó el proyecto. Por otra parte Rafael de La-Hoz recibe el encargo de Fernando Carbonell -responsable de asuntos culturales del Círculo de la Amistad- de organizar una muestra colectiva, amparándose en la cobertura que su colaborador Carlos Pascual de Lara le ofrece como mediador en el mundo artístico. De esta manera serán Pascual de Lara y Povedano quienes se ofrezcan a contactar con los artistas participantes -fundamentalmente madrileños, sevillanos y cordobeses- mientras que La-Hoz se encargará del montaje de la exposición. El resultado es la muestra que marca la recepción de la modernidad artística en Córdoba. Rafael de La-Hoz realiza la adecuación de las salas con un diseño de montaje e iluminación que no pueden pasar inadvertidos¹⁶, una labor en la que parece ser que también colaboró Pascual de Lara¹⁷.

Lo más interesante del montaje de la exposición, por su carácter renovador e incluso rupturista, es

la intervención en la Sala de Juegos de la entidad, pues si bien el soporte expositivo se extiende a otros espacios, es en dicha sala donde La-Hoz nos sorprende. Las paredes y el techo se unifican en la tonalidad del negro y sobre aquellas dispone planchas onduladas de uralita, que serán el fondo de las obras expuestas. La iluminación es a base de focos cónicos de hojalata, diseñados por el arquitecto, que soportan luminarias de 100 w y son soportados mediante una red de cables que pende del techo¹⁸. Como decíamos el montaje no podía pasar desapercibido. Nos referimos al de la Sala de Juegos, reconvertida en Sala de Pinturas, ya que el resto de los espacios, a excepción de la galería cubierta del patio, que también fue pintada de negro e iluminada con el mismo sistema, no sufrió intervención alguna, ni Rafael de La-Hoz quería que así fuese. De hecho para dar a conocer su compromiso en el montaje de la exposición, elabora a posteriori una memoria y un esquema del mismo, que acompaña de varias fotografías para que aparezcan en la Revista Nacional de Arquitectura, en su número (143) de noviembre de 1953¹⁹

A mediados de mayo de 1953 ya se da a conocer la intención del Círculo de la Amistad de brindar a

la ciudad la ocasión de poder contemplar de primera mano el curso del arte de vanguardia, que de seguro provocará estupor e incluso escándalo, pero que finalmente vendrá a informar de las corrientes renovadoras del arte²⁰. En la muestra aparecen implicados –según se recoge en prensa- el responsable de la entidad organizadora, Fernando Carbonell, así como Rafael de La-Hoz, Carlos Pascual de Lara, Miguel Pérez Aguilera (responsable de la sección sevillana) y Rafael Serrano (de la cordobesa)²¹. En el acto de inauguración, que se produce el 17 de mayo, intervienen Carbonell, La-Hoz y Pascual de Lara y asisten todo tipo de autoridades civiles y militares, responsables de Diputación y Ayuntamiento, así como la directiva del Círculo de la Amistad. Por tanto, apoyo inequívoco de las *fuerzas vivas* cordobesas a la iniciativa de mostrar arte contemporáneo.

La exposición –del 17 de mayo al 7 de junio de 1953²²- reúne alrededor de 140 obras, entre pinturas (127) y esculturas (12) y se articula en tres secciones, según la procedencia de los participantes: Sevilla, Madrid y Córdoba. Los sevillanos son en su mayoría integrantes del Grupo La Rábida, constituido en 1950 por una serie de jóvenes e inquietos creadores que se han formado en la ciudad hispalense y que comparten ilusiones e intereses

con algunos de los docentes (Pérez Aguilera), artistas que incluso proceden de otros colectivos, como la Joven Escuela Sevillana o Grupo 49²³. Entre ellos figuran Carmen Laffón, Ruiz Cortés, Mauri, Ricardo Comas... Amén de éstos participan, entre otros²⁴, Aguilera Amate (con una luminosa “Abstracción” y “Paisaje de Córdoba”), Aguilera Bernier, Alfonso Ariza (bodegonos), Barroso, Pedro Bueno (5 pinturas), José Caballero, Centella, José Duarte (abstracción geométrica), Miguel Del Moral (bodegón religioso), Delgado Montiel, García Donaire, García Ochoa, Jiménez Milla, Martínez Novillo, Moreno Galván, Antonio y José Ojeda, Ortega Muñoz, Rafael Orti, Carlos Pascual de Lara (“El circo” y “Patio del estudio”), Pellicer, Miguel Pérez Aguilera, Picasso, Antonio Povedano, Agustín Redondela (“El Rastro” y “Corrida de pueblo”), Amadeo Ruiz Olmos, Josefa y Loly Sánchez, Juan Serrano, Rafael Serrano, Valdivieso, Vázquez Díaz... Si bien es Mampaso, con su obra “Verde y Redes”, uno de los que causa mayor impresión entre el público (volveremos sobre Mampaso más abajo).

La repercusión en la prensa da testimonio no solo de la extrañeza que la exposición causa entre el público, también de la impresión de novedad y de la conciencia de una inflexión en la experien-

²⁰ La información se va desgranando en Diario CÓRDOBA durante los días 13, 14, 16 y 17 de mayo de 1953.

²¹ La exposición se reparte entre la Sala Céspedes, hoy desaparecida como espacio expositivo, la Sala Julio Romero de Torres y el vestíbulo de acceso (donde se colocaron las esculturas) y la Galería del Patio Principal.

²² M. Medina González, Diario CÓRDOBA, 8 de junio de 1953.

²³ Juan Ramón Barbancho: “Pintores del Club La Rábida”, en *Pintores del Club La Rábida, ayer y hoy*. Cajasur, Córdoba, 1995.

²⁴ M. Medina González: La Exposición de Arte Contemporáneo, tema permanente”, Diario CÓRDOBA, 6 de junio de 1953.

cia del arte contemporáneo entre los cordobeses. Por ejemplo se entrevista a Pedro Bueno -que viaja desde Madrid, donde reside, a Córdoba a visitar la exposición- y destaca la importancia del evento por mostrar la actualidad de la creación artística en la ciudad: “Córdoba, en este momento, está al corriente de lo que se pinta en el mundo más avanzado del arte que es París, Londres, Roma, Nueva York y Madrid”²⁵. Y al año de celebrarse la muestra aparece en la prensa un extenso artículo firmado por Fernando Carbonell²⁶, agradeciendo al presidente del Círculo, “Pepe Lastra”, abrir las puertas de la entidad al arte que realizan quienes actúan laboriosamente por hacerse valer, aunque sean rechazados y más tarde reconocidos con premios y distinciones. Se refiere concretamente a algunos de los participantes en la exposición, que al cabo del año han logrado medallas, premios y demás distinciones artísticas: Pedro Bueno, Daniel Vázquez Díaz, Carlos Pascual de Lara, Agustín Redondela, Miguel Pérez Aguilera y José Caballero.

Víctor Pérez Escolano²⁷ destaca la trascendencia de la muestra cordobesa como síntoma inequívoco de una actividad que hace de la ciudad cordobesa un hito en la “condición innovadora” de un grupo de artistas, arquitectos –en alusión a la Cámara de

Comercio e Industria y al cúmulo de creadores y artesanos que junto a ella orbitan- y profesionales que motivan “la aparición de un cuerpo de ideas convergentes con las más destacadas del panorama cultural internacional”. Se refiere al movimiento europeo de integración de las artes cuya materialización cree producirse en el proyecto de la Cámara cordobesa y en el ambiente artístico que por esos años se está propiciando en la ciudad y que hace que sus protagonistas –señala el alcance de la acción emprendida por el Círculo de la Amistad, una “asociación cívica cuya importancia no ha sido suficientemente reconocida”- se involucren en la implantación de la modernidad. Por su parte, Bernardo Palomo²⁸ también otorga un lugar principal a la exposición del Círculo de la Amistad. De hecho inicia el relato de la renovación plástica de Andalucía (en el caso de Córdoba) con este dato. Otros autores van más allá y apuntan que en estos años “Córdoba va a convertirse de hecho en un centro de discusión y difusión del arte moderno, con un rango equivalente al de Madrid o Barcelona”²⁹.

Hablábamos más arriba de Manuel Mampaso, de su obra “Verde y Redes” y del impacto que dicha abstracción provoca –junto a las de los cordobeses José Duarte y Francisco Aguilera Amate³⁰- en el pú-

²⁵ M. Medina González, Diario CÓRDOBA, 27 de mayo de 1953.

²⁶ “Al año de la Exposición de Arte Contemporáneo del Círculo de la Amistad”, Diario CÓRDOBA, 15 de junio de 1954.

²⁷ “Atisbos de modernidad. Reflexión y rememoranza de la renovación creadora en Andalucía”, en AAVV: *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2002. Págs. 38-39.

²⁸ *La renovación plástica en Andalucía. Desde el Equipo 57 al CAC Málaga*. CAC Málaga, 2004. Pág. 71.

²⁹ Juan Bosco Díaz Urmeneta: “Un eterno volver a empezar (consideraciones sobre la relación en Andalucía entre arte y política)”, en AAVV: *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2002. Pág. 50.

³⁰ Pérez Villén, op, cit. Págs. 23-24.

blico de la exposición del Círculo de la Amistad. Una obra que, por cierto, había participado en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, cosechando también un éxito que cuando menos era sintomático de que las cosas estaban cambiando. Así lo piensa Juan Manuel Bonet³¹, que relata la anécdota de la consideración que para Ruedo Ibérico³² tenía Mampaso y su generación –la generación de Fraga- y de la plusvalía de sentido que el ingreso del artista gallego en la abstracción pudiese tener para el entendido. Así “Verde y Redes” sintetiza no sólo la irrupción en España de un estilo asociado a la modernidad –la abstracción- como su recepción por parte de los creadores españoles y la bandera que de ello pudiese hacerse desde las instancias oficiales del régimen franquista. Por su parte, Víctor Nieto Alcaide³³ señala que la importancia otorgada a la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte en el discurrir del arte español de la segunda mitad del siglo pasado es excesiva o incorrecta.

No le resta protagonismo en la consideración que a partir de ella tiene para el régimen franquista el arte contemporáneo, ni en el empleo que a partir de entonces se le otorga para irradiar en el exterior una imagen del país que no se corresponde con la realidad cultural, social y política. Otra cosa bien distinta es concederle la distinción de ser la cima

con la que se corona el advenimiento del nuevo arte español, ya que hasta aquí se llega mediante un proceso de renovación que se pone en marcha en la década precedente. Desde este punto de vista lo que resulta patente es el empeño oficial por instrumentalizar una situación de renovación del lenguaje artístico español, que amén de ser síntoma de libertad creativa podía entenderse –fundamentalmente en el exterior- como reflejo de una libertad de expresión (interior) de la que realmente no se gozaba. Y como muestra del interés oficial por destacar lo que de novedoso vino a representar la celebración de la Bienal, subraya la trascendencia concedida a piezas abstractas en la muestra, como es el caso de “Verde y Redes”, de Mampaso³⁴. Sea como fuere, lo cierto es que la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte se celebra a partir del 12 de octubre de 1951 en el Museo de Arte Moderno, el Museo Arqueológico y los Palacios del Retiro de Madrid³⁵.

Representa la consolidación del arte abstracto como lenguaje artístico en la escena española y americana –participan artistas españoles, brasileños, norteamericanos y portugueses- y la clara posición aperturista del régimen de Franco al apostar por la visibilidad del arte de vanguardia en un escenario –el cultural- y un contexto –el hispanoamericano- que mitigaba la deriva conservadora del

³¹ “Epílogo: el arte abstracto español (1920-1960)”, en Cor Blok: *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, Págs. 264-265.

³² Editorial española radicada en París desde comienzos de los 60 que trabaja por mantener desde el exilio el espíritu crítico contra el régimen franquista.

³³ “Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia”, en AAV: *Arte de los años 50 en Madrid. Del surrealismo al informalismo*. Comunidad de Madrid, Madrid, 1991. Págs. 42 ss.

³⁴ Nieto Alcaide, op. cit. Pág. 49.

³⁵ Francisco Calvo Serraller (coordinador): *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX*. Vol. 2, Editorial Mondadori, Madrid, 1991. Pág. 70.

³⁶ Francisco Calvo Serraller (coordinador): *España, medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1985. Vol. 1. Pág. 304 s.

³⁷ Ruiz Giménez pronunció el discurso de inauguración, titulado “*Arte y política*”, en el que rechaza la intervención del Estado y fija dos objetivos básicos que deben definir la política cultural: “por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria. Lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estén atentos a sus valores propios, a aquellos en los cuales deben apoyarse para producir una obra fecunda”. Vicente Aguilera Cerni: *La postguerra. Documentos y Testimonios*. Vol. 1. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975. Págs. 91 ss.

³⁸ Gabriel Ureña: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Ediciones Istmo, Madrid, 1982. Págs 103 s.

³⁹ Publicaciones Españolas, Madrid, 1961.

⁴⁰ (1923-1981) Escritor y crítico de arte sevillano que se traslada a Madrid, donde termina *Periodismo* y colabora en numerosas revistas y diarios nacionales.

que había hecho gala hasta entonces en materia de arte contemporáneo. Joaquín Ruiz Giménez³⁶ -democristiano, nombrado Ministro de Educación Nacional en el verano de 1951- será el responsable de poner en marcha los mecanismos que hagan posible y visible dicho aperturismo en materia cultural y que movieron a la celebración de la Bienal³⁷. En la exposición, que fue organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, participan entre otros muchos artistas, Daniel Vázquez Díaz, Gregorio Prieto, Guinovart, José Caballero, Rafael Zabaleta, Antoni Tapies, Maruja Mallo, Pancho Cossío, Juan Manuel Caneja, Jorge Oteiza, Manuel Millares, Joan Ponç³⁸ y Mampaso.

Opinión de que la existencia de la Bienal Hispanoamericana de Arte influyó en el curso de los acontecimientos artísticos españoles, decantándose el peso que a partir de entonces las instancias oficiales del régimen otorgan a los lenguajes renovadores del arte es compartida por personas, en principio con perfiles ideológicos diferentes, que vivieron ese momento. Así sucede, por ejemplo, con Carlos Areán y José María Moreno Galván. El primero lo pone de manifiesto en la publicación de su monografía “Veinte años de pintura vanguardista en España”³⁹. Por otra parte, Moreno Galván⁴⁰, que confirma el papel decisivo de la bienal⁴¹ en la

nueva etapa que se abre a comienzos de los 50, y del que no cabe la suspicacia de entender que se sienta motivado por cuestiones ideológicas, todo lo contrario. Precisa que constituyó “*una especie de rendición de cuentas colectiva de toda la modernidad dispersa: recuento de fuerzas, balance de situaciones, estado de conciencia*”⁴². En un tono similar se manifiesta Manuel Sánchez Camargo⁴³ cuando afirma “*Aquella primera Bienal fue un verdadero acontecimiento de la vida artística española. Desde entonces han cambiado mucho las cosas*”⁴⁴. En realidad el propio Sánchez Camargo era parte interesada de que así fuera, pues siempre que tiene ocasión apuesta claramente por la renovación de la escena artística española, por un arte que sin dejar de ser moderno fuese a la vez que “*franquista... ni radical ni maximalista*”⁴⁵. También defensor del arte renovado⁴⁶ -del arte abstracto- se muestra Luis Felipe Vivanco⁴⁷, que por otra parte es la persona encargada de editar una publicación con motivo de la celebración de la Bienal. Una monografía con 112 ilustraciones y en la que se hace evidente el empeño de tender puentes para recuperar el afán artístico renovador de la preguerra, operación que se aborda sin ánimo de riesgo pero con una extrema pulcritud que denota el interés por “*suturar ciertos traumas que pudieran quedar alojados en la memoria colectiva*”⁴⁸.

Otro hecho sintomático que sucede a comienzos de los 50 (1951) y que viene a confirmar el cambio de tendencia del régimen franquista en materia cultural es la transformación del hasta entonces denominado Museo Nacional de Arte Moderno –cuyo director se mantenía en su cargo desde su nombramiento en 1939- por el de Arte Contemporáneo. En realidad durante el mandato de Eduardo Lloset ya se había puesto de manifiesto esa tímida apertura hacia lenguajes artísticos novedosos que no fuesen los del arte tradicional, que permanecía instalado en el gusto oficial. Sin embargo es a partir de la dirección del arquitecto José Luis Fernández del Amo cuando el museo –además de tornar su nombre de moderno a contemporáneo- se adentra en el arte de vanguardia de manera más intensa⁴⁹. Prueba de ello y sin obviar la programación, que entre otras cosas se abre a colaboraciones internacionales, es la apertura de un espacio anejo al museo y exclusivo para este tipo de creaciones. Un espacio que aunque no está ligado físicamente al museo –un local de la firma Huarte- es su director quien decide pintar de negro sus paredes, de ahí su nombre: Sala Negra⁵⁰. Un espacio en el que Equipo 57 muestra por primera vez en España su obra novel y su director, que formaliza la adquisición de una de sus pinturas para los fondos del museo, que después de muchos avatares se muestran en el M.N.C.A.R.S. de Madrid.

Creemos suficientemente explícito el contexto⁵¹ y los hechos que convierten la exposición del Círculo de la Amistad en el primer episodio de la recepción de la modernidad en Córdoba, pero nos negamos a prescindir del relato que prosigue en la misma década, abundando sobre similar experiencia. Sucede en mayo de 1959 en la Sala Municipal de Arte y su responsable es Antonio Povedano, que ha planteado una Segunda Muestra de Arte Contemporáneo, en alusión directa a la celebrada en 1953 y estructurada en dos fases, una primera abstracta y otra figurativa. La muestra viene a dinamizar el ambiente artístico cordobés⁵², que se debate entre la incompreensión y la adscripción a los movimientos de vanguardia: “*La actual exposición de Pintura Abstracta que se celebra en la Sala Municipal de Arte, ha convertido en avispero de opiniones al público de la visita*”⁵³. Un comentarista de excepción vuelve a ser Fernando Carbonell⁵⁴, quien hace primero referencia a la muestra celebrada años atrás en el Círculo de la Amistad y al hablar de la actual realiza una clasificación muy particular de los artistas que trabajan en torno a la abstracción. Están los pitonisos (Vicente Vela y Antonio Suárez), los pintores de acción (Manuel Viola y Antonio Saura), tachistas (Guinovart, Grandío y Genovés), texturistas (Juana Francés, Manuel Rivera y Manuel Millares), constructivos (José María Labra, Thorkild Hansen, Pablo Serrano) y es-

⁴¹ Calvo Serraller, op. cit. Vol. 1. Pág. 52.

⁴² *Introducción a la pintura española actual*. Publicaciones Españolas, Madrid, 1960. Págs. 120-121.

⁴³ (1911-1967). Escritor, periodista y crítico de arte madrileño, autor entre otras cosas de un excelente manual sobre Solana, habitual de los certámenes, premios y jurados del arte español de aquellos años y subdirector del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid.

⁴⁴ José Cobos: “Madrid-París: un vuelo de tres horas hablando de arte”. Diario CÓRDOBA, 30 de mayo de 1954.

⁴⁵ Ángel Llorente: “Panorama del arte español en torno a 1957”, en AAVV: *El ojo del huracán*. F.P.A.P. Rafael Botí, Córdoba, 2008. Pág. 13.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Arquitecto y poeta madrileño (1907-1975) que perteneció a la Academia Breve de Crítica de Arte y a la Escuela de Altamira y desempeñó el cargo de presidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid.

⁴⁸ Jaime Brihuela: “Avatares de la figuración en el arte español de la primera mitad del siglo XX. La encrucijada de 1957”, en AAVV: *El ojo del huracán*. F.P.A.P. Rafael Botí, Córdoba, 2008. Pág. 52.

⁴⁹ Colaboran con Fernández del Amo en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de

Madrid –desde cargos y responsabilidades diferentes- Eugenio D’Ors, Luis Felipe Vivanco, Manuel Sánchez Camargo, Cirilo Popovici, Moreno Galván y Luis Gonzáles Robles, entre otros. Paloma Alarcó: “Documentación”, en AAW: *Arte de los años 50 en Madrid. Del surrealismo al informalismo*. Comunidad de Madrid, Madrid, 1991. Págs. 270 ss.

⁵⁰ Paloma Alarcó, op. cit. Pág. 271.

⁵¹ Sólo a título anecdótico, decir que un mes antes de la celebración de la Exposición de Arte Contemporáneo en el Círculo de la Amistad, Franco visita la ciudad –agasajado y vitoreado por los cordobeses, que no dejan de expresar su júbilo y gratitud por su presencia- para conmemorar el quinto centenario del nacimiento de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán. Diario CÓRDOBA. 29 de abril de 1953.

⁵² Pérez Villén, op, cit. Págs. 25-26.

⁵³ M. Medina González: “En torno a la muy discutida exposición de pintura abstracta”. Diario CORDOBA. 17 de mayo de 1959.

⁵⁴ “Ante la segunda muestra de arte contemporáneo de Córdoba”. Diario CÓRDOBA, 17 de mayo de 1959.

⁵⁵ M. Medina González, op, cit.

⁵⁶ “Ante la segunda muestra de arte contemporáneo de Córdoba”. Diario CÓRDOBA, 24 de mayo de 1959.

pacialistas (Equipo 57, Grupo Funcionalismo, Grupo Espacio, Manuel Calvo y Néstor Basterrechea).

También expresan su opinión al respecto⁵⁵ Antonio Povedano, Aurelio Teno, Equipo 57, el psiquiatra Carlos Castilla del Pino y Diego Jordano Barea (Vicedecano de la Facultad de Veterinaria de Córdoba). Todos valoran muy positivamente la iniciativa, por más que en principio cause controversia e incluso rechazo abierto en el público cordobés, la consideran una exposición necesaria para comenzar a salvar el tremendo abismo entre la masa social y la creación contemporánea. Un abismo que Jordano Barea encuentra lógico y que considera razonable comenzar a colmatarlo con la formación del público mediante el concurso de la crítica de arte. La segunda fase de la muestra que se exhibe en la Sala Municipal de Arte se centra en la pintura figurativa y aglutina un repertorio de autores que de nuevo Carbonell⁵⁶ -como ya sucediera con ocasión de la muestra sobre abstracción- clasifica en apartados muy singulares. Los desorbitados, por hallarse cercanos a la órbita de la realidad o por haberla traspasado, estarían integrados por Povedano, De la Foz, José Vento, Lapayese, Díaz Pena y Vaquerizo; los maestros, personificados en las figuras de Daniel Vázquez Díaz y Pancho Cossío, y en torno al primero, Carlos Pascual de Lara. A continuación se refiere

a los que cultivan el bodegón: Julio Antonio, Pedro Bueno, Palacios Tardez, Camín y Uranga. Los que se hallan en un punto de inflexión en su trayectoria son Ginés Liébana, Agustín Redondela y Martínez Novillo, Valdivieso y López-Obrero. Los coloristas son Aumente, Menchu Gal y Blanco, entre otros. Los pintores de oficio, los cultivadores de la “*seriedad cordobesa*” son Miguel Del Moral, Rafael Orti, Ángel Ojeda y Mariano Aguayo. Por último, los paisajistas, Gimeno y Díaz Caneja.

Estilos y tendencias (apuntes críticos)

La abstracción es el núcleo fuerte e indiscutible en la consideración de lo que se entiende por renovación artística española a mediados del siglo pasado. No hay otra tendencia o estilo que posea un crédito semejante, de hecho comienza a adquirir este aprecio crítico a finales de los 40, de manera que las primeras manifestaciones abstractas de los primeros años 50 vienen a representar lo más moderno del arte español en semejante contexto histórico. Sus defensores no dudan en entrelazar la abstracción (informal) con la expresión más genuina de un pueblo, con su alma y corazón no contaminados por intereses espurios, con sus anhelos espirituales e incluso religiosos, sellando la tendencia como una

apuesta claramente ibérica. El apoyo oficial es clave en este tipo de fenómenos y no tarda en mostrarse al entender las repercusiones políticas dentro y fuera de España⁵⁷. De esta manera el informalismo y por extensión la abstracción seguirá ascendiendo en valoración y adeptos antes de eclosionar en torno a 1957 con la irrupción de El Paso y Equipo 57. Sin embargo no se pueden unificar bajo una misma estética la abstracción gestual y la geométrica ya que operan en universos distintos. Sus defensores también se posicionan claramente y esgrimen razones y planteamientos que delimitan los territorios.

No viene al caso etiquetar y hacer bandos críticos enfrentados, pero esta disensión en el seno de la abstracción nos permite hablar de la evolución de la tendencia durante los años 50, cuando era incuestionable su liderazgo, haciéndose fuerte como oposición al realismo, a la figuración. Esa era su fuerza, la negación del principio de representación de la opción figurativa. Sin embargo la abstracción artística plantea múltiples variables y posibilidades y cuando estas perspectivas comenzaron a trazarse en la obra de los artistas en el cambio de los 50 a los 60, vinieron a sumarse a la disociación informal/formal que estaba sobre la mesa desde el principio, con lo que la abstracción pierde cohesión y crece

en soluciones contaminadas por diversas tendencias⁵⁸. Hay que decir que se produjo un trasvase desde la abstracción a estilos afines a la figuración, también que la segregación entre ambas tendencias no revestía sentido ni interés alguno para buena parte de los artistas.

Unos porque se hallaban trabajando más allá del bien y del mal de las tendencias —aislados en su tradicionalismo o fervorosos por domeñar un estilo *moderno* que en realidad estaba sepultado por una asimilación desvaída y un academicismo enquistado en el oficio que derivaba en tradición de la vanguardia— otros porque habían dejado de comulgar con ruedas de molino y estaban inmersos en un proceso de trabajo que ya no reparaba en distinciones estilísticas sino en hallazgos plásticos, los más porque sabían que la distinción no rendía más provecho. En su lugar cobraba más sentido señalar la utilidad social del arte. Y aquí perdieron terreno quienes apoyaban el informalismo⁵⁹ —no se podía seguir confiando en la subjetividad, en el primitivismo ascético y en el espíritu atávico de una raza, nimbada con la dramaturgia ancestral de lo sagrado— y comenzó a ganar adeptos la pauta formal, sintáctica y racional de la abstracción geométrica, que de alguna manera por su condición mensurable

⁵⁷ En 1953 se organiza en Santander un Congreso de Arte Abstracto —por el entonces director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, José Luis Fernández del Amo— y apoyado personalmente por Manuel Fraga Iribarne. Entre 1955 y 1962 la Dirección General de Relaciones Culturales promueve alrededor de 26 exposiciones sobre abstracción fuera de España y entre 1957 y 1959 se celebran en España al menos 8 colectivas sobre El Paso. La presencia española en la Bienal de Venecia de 1958 sintetiza esta situación, presentando en bloque el informalismo y consiguiendo para Eduardo Chillida el Gran Premio de Escultura y el segundo de Pintura para Tapies. Julián Díaz Sánchez: “Señas de identidad del informalismo alrededor de 1957”, en AAVV: *El ojo del huracán*. F.P.A.P. Rafael Botí, Córdoba, 2008. Pág. 91 s.

⁵⁸ La terminología para nombrar la práctica de la abstracción es una de las más extensas: expresionismo abstracto, abstracción informal, abstracción gestual, normativismo, informalismo, abstracción matérica, tachismo, abstracción lírica, arte otro, surrealismo abstracto, abstracción geométrica, constructivismo, arte concreto, abstracción racional, abstracción pasional, abstracción dramática...

⁵⁹ Prácticamente casi la totalidad de la nómina de críticos que saludan el cambio de rumbo del arte español en los años 50 —exceptuados por tanto quienes siguen apoyando la tradición— se suman al éxito del informalismo.

y objetiva auguraba una mayor repercusión en el ámbito de lo social⁶⁰. Pero la cosa no duró mucho, como comprobaremos a continuación.

Si repasamos la trayectoria de la figuración en la postguerra comprobamos que se mantiene endémica –por lo que se refiere a su posible cotización vanguardista o moderna- ya que son muy pocos los casos de artistas que abordan un tratamiento de la figura que denote filiación en dicho sentido. No obstante se siguen rememorando y reelaborando los hitos de la figuración anteriores a la guerra civil, a la par que se comienzan a reinterpretar bajo su paraguas un heterogéneo repertorio de adherencias que con distintas variables dan lugar a un arte figurativo renovado. Nieto Alcaide⁶¹ denomina como “*La vanguardia desplazada*” a la serie de operaciones plásticas llevadas a cabo desde el ámbito de la figuración durante los años 50 y que protagonizaron su papel en la renovación de los lenguajes artísticos de mediados del siglo XX. Aunque no formen ningún grupo cohesionado ni se pueda establecer un criterio homogéneo de tendencia constituyen un amplio y diversificado frente –ajeno a las claves de la abstracción- que contribuyó a cohesionar lenguajes en torno a la figuración. Habrá que esperar a comienzos de los años 60 para asistir al ascenso

del expresionismo como vehículo de transmisión de inquietudes, una oportunidad figurativa que la abstracción no podía brindar en igual medida.

Con dicha intención o necesidad surge el realismo de signo social, la consigna de trabajo del movimiento de Estampa Popular y el santo y seña de lo que se entenderá como pintura de crónica social. De esta manera durante los 60 la figuración se equipara e incluso desbanca a la abstracción de su liderazgo en la escena española⁶². A ello contribuyen, como antes sucedió con la abstracción, una serie de críticos que expresan su convicción acerca de la idoneidad de una práctica, la del realismo, para los tiempos que corren. Desde una práctica artística objetiva que no desdeñe las posibilidades de una acción de largo alcance y repercusión social, Tomás Llorens no duda en decantarse por el realismo como vehículo de comunicación. Una solución estilística que posibilitará mantener un flujo entre el creador y el público, mediado por los *media* y otros mecanismos de filtración –la historia, la filosofía, el cine- y que dotarán de profundidad y alcance la creación artística. En similar sentido, por más que también se muestre crítico con el realismo, se pronuncian Valeriano Bozal⁶³ y José María Moreno Galván.

⁶⁰ El término normativismo fue lanzado por Vicente Aguilera Cerni, defensor y teórico de la corriente, en la que vinieron a integrarse otros críticos como Giménez Pericás.

⁶¹ 1991, Pág. 86.

⁶² Brihuega, op, cit, Pág. 56 s.

⁶³ *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1966.

Lo que nadie pone en cuestión es la crisis interior que atraviesa el informalismo, por más que en certámenes y exposiciones oficiales promovidas por el régimen se le siga apoyando. Una crisis que a comienzos de los sesenta dibuja un panorama en el que la abstracción gestual permanece estancada y en franca decadencia mientras que el normativismo y sus derivados ópticos y cinéticos se hacen fuertes a lo largo de la década⁶⁴. Completan la escena lo que viene a denominarse como Nueva Figuración y que tiene en el Grupo Hondo (1961) su máximo representante, así como la pervivencia de aquella vanguardia desplazada de la que hablaba Nieto Alcaide, la consolidación del realismo social fomentado por los artistas colaboradores de Estampa Popular, además de la emergencia de una nueva tendencia -la del arte pop- que entre nosotros se asimiló de manera muy heterogénea, peculiar y significativa.

Los años 70 son para el arte español años decisivos, como lo son los 60 para el contexto internacional. En apariencia no cambian muchas cosas de las que ya estaban vigentes y en marcha durante los 60, pero suceden multitud de hechos que denotan que fueron años de transición, años que nos sacaron de una época en la que la creación artística tenía

un sentido, aunque no se pudiese agarrar a primera vista, y el arte gozaba de salud suficiente para continuar matando la pintura, investigando otros medios y actitudes artísticas, incluso las derivadas del arte conceptual. El panorama del arte español de aquellos años da la impresión de responder a una escena cuya descripción nos resulta familiar, poco ha variado respecto de años precedentes, pero cuando la década toca a su fin y nos asomamos a los 80, casi todo está planteado, ya nadie puede considerarse ajeno al nuevo estado del arte. La posmodernidad ha llegado sin darnos cuenta y con ella toda una serie de añadidos, importados y no asimilados en principio, y más tarde adoptados como propios.

El primer hito de la década supone la puesta de largo y el canto del cisne (todo en uno) de las prácticas artísticas próximas al conceptual, la performance, las instalaciones y el arte experimental. Los célebres Encuentros de Pamplona⁶⁵, reunieron en 1972 en la ciudad navarra a artistas de primera línea⁶⁶, creadores internacionales que compartieron espacio e intereses con los españoles asiduos de estas prácticas. Un nuevo intento por activar y potenciar este tipo de arte vino de la mano de Simón Marchan Fix⁶⁷ al poner en marcha el ciclo Nuevos Compor-

⁶⁴ En estos años 60 se plantean varios frentes de acción desde la tendencia. Primero fue la pancarta del Arte Normativo Español (Vicente Aguilera Cerni), a la que le siguieron los Salones de Corrientes Constructivistas (Ángel Crespo), el ciclo expositivo del grupo Antes del Arte (Aguilera Cerni), la Nueva Generación (Juan Antonio Aguirre) y el seminario y la exposición del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (Ernesto García Camarero).

⁶⁵ AAVV: *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del Arte Experimental*. MN-CARS, Madrid, 2009.

⁶⁶ Patrocinados por la firma Huarte y organizados por Luis de Pablo y José Luis Alexanco, se desarrollaron durante una semana en toda la ciudad y reunieron a numerosísimos artistas, entre otros, a Vito Acconci, John Cage, Steve Reich, Baldessari, Boltanski, Nauman... Eduardo Chillida, Valcárcel Medina, Juan Hidalgo, Esther Ferrer, Nacho Criado...

⁶⁷ Catedrático de Estética y autor, entre otras obras, de la monografía *Del arte objetivo al arte de concepto*, que vio la luz en consonancia con el ciclo (1974) y a la sazón manual sobre la opción del arte conceptual.

tamientos Artísticos. No obstante el arte conceptual y sus aledaños no logran el eco deseado y por más que haya un buen número de artistas que se dejan tentar por dichas prácticas –sin desatender la pintura- en realidad son pocos los que se concentran en ellas abandonando el resto. Otro hito de importancia es la participación española en la XXXVII Bienal de Venecia⁶⁸, con un proyecto expositivo que no podía pasar inadvertido pues pretendía realizar una lectura crítica del arte español desde la postguerra a la actualidad. Un controvertido proyecto historicista y político⁶⁹, que amén de historiar el arte de la postguerra -con la inclusión de las obras del Pabellón de la Exposición Internacional de París (1937)- apostaba por tendencias más recientes y que hubiesen cifrado su compromiso artístico desde la asunción de una consigna política antifranquista.

En esta tesitura se hallan los artistas del informalismo, el normativismo, el realismo social y la crónica de la realidad (pop vernáculo). No obstante son las dos últimas pancartas las que se mantienen activas y en escena, el informalismo ya había entrado en crisis a comienzos de los 60 y los geómetras del normativismo se fueron reconvirtiendo en distintos frentes –Nueva Generación, Formas Computables, Encuentros de Pamplona, Nuevos Comportamien-

tos Artísticos- para acabar volviendo a la práctica objetual (pintura) con una dotación experimental significativa o deslizarse definitivamente hacia el arte de concepto⁷⁰. El pop vivió sus mejores años en los 70, se expandió como una tendencia consolidada y vernácula y dio lugar a muchos intercambios con otros estilos que en principio pudieran resultar ajenos, como el surrealismo, el realismo social, el informalismo, el normativismo... Todo este mestizaje es el caldo de cultivo de lo que se sigue entendiendo como Nueva Figuración desde la década anterior, si bien ya nadie se refiere a ella pues son las nuevas pancartas y reclamos, casi al ritmo de cada temporada o exposición, las que entierran el término. No obstante, en los setenta viene a añadirse un topónimo para designar la corriente neofigurativa que circula en torno a la capital española y que reúne a un nutrido grupo de jóvenes artistas –muchos de ellos andaluces- bajo el paraguas de la Nueva Figuración Madrileña.

Nos referimos a un nutrido conjunto de autores que por lo general suele objetar del informalismo, experimentar abiertamente el arte, que se deja seducir por el pop y la abstracción, que tiene a Luis Gordillo como su mentor y a la Galería Buades como su epicentro de acción y que está constituido por los

⁶⁸ AAV: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

⁶⁹ La comisión organizadora estuvo integrada, entre otros, por Tapiés, Saura, Ibarrola, Equipo Crónica, Oriol Bohigas, Víctor Pérez Escolano, Inma Julián, Alberto Corazón, Tomás Lloréns y Valeriano Bozal.

⁷⁰ Simón Marchán Fix: "Los años setenta entre los "nuevos medios" y la recuperación pictórica", en AAV: *23 artistas. Madrid, años 70*. Comunidad de Madrid, Madrid, 1991. Págs. 37-59.

primeros posmodernos que en su momento fueron, aun sin ser conscientes ni tratados como tal⁷¹. Para terminar este esbozo tendencioso sólo falta nombrar a los nuevos abstractos, que surgen en distintos puntos de la geografía española –Zaragoza y después Barcelona, Madrid y Andalucía- planteando una pintura-pintura⁷², que no es ni informalista ni geométrica y que basándose en las teorías francesas de Pleynet⁷³ y el support-surface⁷⁴, inoculan a la plástica de la abstracción española la necesaria savia nueva que estaba necesitando. Y casi sin darnos cuenta nos hallamos en los años 80, los años de la posmodernidad, los años en que la libertad y la euforia derivada de la experiencia de la democracia nos permitieron bajar la guardia y disfrutar de la fiesta... mientras duró. ¡Ingenuos, páñfilos, inconscientes! No viene a cuento relatar las fases de la resaca posterior, conviene hacer un receso, cambiar de plano y abandonar el contexto español y tratarnos de explicar –ahora que han pasado algunos años- qué queda de todo aquello.

En el campo de las categorías históricas, en la determinación de las secuencias de acontecimientos que por homogeneidad configuran una época o etapa histórica, la Historia del Arte ha entendido tradicionalmente que debía mantenerse a la sombra de la concepción de la filosofía y teoría de la

Historia, que entiende existe una Historia Contemporánea, cuyos inicios se sitúan a finales del siglo XVIII. Precisamente ese desfase que protagoniza la sombra sobre su referencia es el que hace posible a la etapa contemporánea de la Historia del Arte desplazarse alrededor de una centuria para hacer coincidir la nueva fase histórica con las creaciones francesas del impresionismo. Según esta parcelación estrictamente histórica, el Arte Contemporáneo emerge a finales del siglo XIX y atraviesa la pasada centuria para adentrarse en el siglo XXI. No obstante, desde la óptica exclusiva de la Hª del Arte, semejante etapa requiere de diversas matizaciones y parcelaciones que de alguna manera vengan a responder a la complejidad de un fenómeno –Arte Contemporáneo- que por su cercanía al presente precisa de un esfuerzo adicional para su tratamiento y comprensión. Máxime teniendo en cuenta el descalabro que el propio edificio de la Historia sufre el pasado siglo con la puesta en crisis que desempeña la posmodernidad.

La avanzadilla en la crítica de las secuelas de la Ilustración, el mundo de la razón, el bastión del humanismo y el proyecto moderno se produce a comienzos de los años 60 y en ella hallamos autores como Irving Howe y Harry Levin⁷⁵, a los que añadiremos Susan Sontag, Leslie Fiedler e Ihab

⁷¹ Este grupo de artistas es apoyado por críticos como Fernando Huici e Ignacio Gómez de Liaño. Juan Manuel Bonet: “Un cierto Madrid de los setenta”, en AAVV: *23 artistas. Madrid, años 70*. Comunidad de Madrid, Madrid, 1991. Pág. 19.

⁷² J. M. Bonet, op, cit. Pág. 22 s.

⁷³ *La enseñanza de la pintura*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

⁷⁴ Tendencia francesa de pintura abstracta –que recuerda las especificidades del medio propuestas por la tradición moderna norteamericana- que rechaza cualquier adhesión lírica, teórica, moral o filosófica al hecho de pintar. Sirvió, entre otras cosas, para limpiar las adherencias que en tiempos del informalismo se habían producido en la práctica de la pintura abstracta.

⁷⁵ Andreas Huyssen: “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en J. Pico (Coordinador): *Moderidad y postmodernidad*. Alianza Editorial, Madrid, 1992, pág. 142.

Hassan (Nueva Crítica) y Hans Magnus Enzensberger. El siguiente paso viene desde el postestructuralismo, no tanto de la Escuela de Francfort como de los filósofos franceses: Lyotard, Derrida, Baudrillard y sus antecesores (Alain Robe-Grillet, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari). Cuando a finales de los 70 aparezca *La condición posmoderna*, de Lyotard⁷⁶, el pensamiento europeo ya tendrá elaborados suficientes discursos para diagnosticar la situación de la sociedad occidental, con lo que el texto vendrá a refrendar dichos discursos y darle cuerpo, señalando la crisis de los Grandes Relatos, el hundimiento de las tesis progresistas (progresivas) y emancipatorias de la Ilustración, la inadecuación del proyecto moderno y la emergencia de la posmodernidad. Entrelazadas con ésta surgen otras teorías y corrientes de pensamiento que remiten a diversos campos de la filosofía, la estética, la ciencia o el lenguaje. Así, podemos hablar de la deconstrucción de Derrida⁷⁷, del psicoanálisis postfreudiano de Lacan y Kristeva, del fracaso de la utopía y de la teoría del simulacro en Baudrillard, de la propuesta heterotópica de Foucault y la teoría del caos de Vattimo, de la crítica de la posmodernidad desde el marxismo de Jameson⁷⁸, del barroco de Deleuze⁷⁹ y el neobarroco de Calabrese⁸⁰, de la crítica feminista y el fenómeno del multiculturalismo...

⁷⁶ *La condición posmoderna*. Editorial Cátedra, Madrid, 1989.

⁷⁷ *La escritura y la diferencia*. Editorial Antrhopos, 1989.

⁷⁸ *Teoría de la posmodernidad*. Editorial Trotta, Madrid, 1996.

⁷⁹ *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

⁸⁰ *La era neobarroca*. Editorial Cátedra, Madrid, 1989.

⁸¹ Arthur C. Danto: *Después del fin del arte*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2001.

Mantenemos un plano general de contexto (teórico) pero enfocamos ahora al campo del arte para hablar de Arthur C. Danto, que entiende el Arte Moderno como una entidad, además de histórica, estéticamente comprometida con la vanguardia y acreedora de un espíritu endogámico que le impide abrirse a otros campos que no sean los del propio arte. Sobre este escenario epocal de los años 70 del pasado siglo aparece el Arte Contemporáneo, cuyo rasgo más significativo es la condición posmoderna que lo posibilita; o dicho de otra manera, la licencia para deconstruir el pasado mediante operaciones que remedan el proceso del collage y que no dejan de ser ejercicios de un cierto eclecticismo. Un arte, como le gusta decir a Danto, posthistórico. Consecuencia de la condición posmoderna de la Historia es la clausura de los Grandes Relatos, que tumban el proyecto moderno, entendido como la culminación de un proceso evolutivo en el que el arte se ha ido despojando de lo accesorio para alcanzar el gran ideal de su autonomía. En este planteamiento de la Historia del Arte, los estilos sucesivos se iban encabalgando unos sobre otros –ganando terreno a costa de los coetáneos– y construyendo sucesivos relatos que justificaban su modo de proceder y sus intereses estéticos. En el arte de la posmodernidad, en el arte después del fin del arte, en el arte posthistórico de Danto⁸¹, no hay cabida para relatos

hegemónicos. De la misma manera, se puede entender que el arte tal y como se concebía en la modernidad ha desaparecido por el hecho sintomático de “*que ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o, si se prefiere, que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual todo es posible*”⁸².

Arte sin estilos, por tanto, desde la posmodernidad. Cambio de paradigma en la secuenciación de estilos asociados a momentos históricos y con pautas de lenguaje discernibles y codificables. El tiempo del Arte Moderno ha pasado, la posmodernidad ha trastocado el discurso de la modernidad y resulta difícil establecer una mínima normativa que logre estructurar en estilos o tendencias el arte producido a partir de los años 80. Quizás fuese posible al principio, cuando la pintura volvió a reinar sobre las demás artes plásticas y visuales, cuando el eclecticismo estilístico se anudó al neoexpresionismo para dar lugar al boom de la pintura de la Transvanguardia italiana, los nuevos salvajes centroeuropeos, los posmodernistas norteamericanos, etc⁸³... Quizá fuese entonces cuando el paradigma del estilo simuló volver a controlar y gobernar la escena artística internacional, que en realidad sólo fue un breve periodo de tutela y regencia y que des-

embocó en la irremisible abdicación de cualquier tentativa de constituirse en referencia. Con la posmodernidad se produce un cambio de paradigma y el arte puro del periodo moderno y la estructuración histórica —sustentada en una narrativa de relatos sancionados por la performatividad derivada de la Ilustración— que posibilitaba situar fuera del ámbito de la Historia (del relato canónico) cualquier arte no puro, han desaparecido. Y con ellos el estilo⁸⁴.

Iván de la Nuez da un paso más y pone en el punto de mira al propio arte contemporáneo, al que considera en estado de crisis aguda, que por otra parte parece endémica. La propia denominación de contemporáneo la entiende obsoleta y fuera de lugar, pues no viene a designar más que un contrasentido irresoluble: “*es cuestionable ese concepto perezoso que parece nacido de la problemática combinación de dos eternidades falsas*”⁸⁵. Se refiere a la paradoja de combinar en un mismo concepto —el de la contemporaneidad— la falacia emancipatoria de la Ilustración (eterna, además de fallida y que es promisorio del advenimiento del comunismo) y el fin anunciado (por Fukuyama) de la Historia (otro agujero negro, sin cerrar, causado precisamente por la ruina del comunismo). En este nuevo paradigma del arte que se formuló con el posmodernismo, en este

⁸² Danto, op. cit. Pág. 66

⁸³ Este tipo de operaciones *nacionales* en torno a la promoción de la pintura neoexpresionista posmoderna fueron teorizadas por Achille Bonito Oliva (Transvanguardia italiana), Wolfgang Becker y Rudi Fuchs (nuevos salvajes alemanes) y numerosos críticos en el caso norteamericano.

⁸⁴ Danto, op. cit. Pág. 123 ss.

⁸⁵ Iván de la Nuez: *Inundaciones. Del Muro a Guantánamo: invasiones artísticas en las fronteras políticas. 1989-2009*. Editorial Debate, Barcelona, 2010. Pág. 240.

campo baldío sin estilos, se han sucedido, no obstante, una serie de referencias que han ido marcando el ritmo de la creación artística, indicadores que sería impropio desarrollar aquí y ahora pero que nos negamos a obviarlos sin más, patrones como los que siguen: neogeo, globalización, el arte del cuerpo, multiculturalismo, arte poscolonial, arte de género, hiperrealización, arte de la simulación, apropiacionismo, net-art, el artista como etnógrafo, glocalización, crítica cultural e institucional, neosituacionismo, arte político, estética relacional, etc...

Una provisión de intereses e hitos que marcan el tránsito “entre la activación de la cultura que nos trae el arte del deshielo –el fin de la guerra fría- y el deshielo del arte –su carácter inocuo- ante el presumible final de la posguerra fría”⁸⁶. Ante este panorama poco halagüeño en el que arte y política han traspasado y confundido sus límites resulta difícil augurar un futuro benévolo para el arte contemporáneo que no pase por su obsolescencia (social) y probada incompetencia para abordar situaciones que vayan más allá del propio individuo. Una profunda crisis –no se completó el proyecto moderno y la posmodernidad nunca abordó propósito alguno que no fuese el de triturar lo que quedara de aquél- que nos sitúa ante “un arte que ya sólo puede apos-

tar por la supervivencia, por sacar la nariz y decir como en su día Duchamp: soy un respirador”⁸⁷. No futuro, sólo sobrevivir, dejarse llevar. No proyectos artísticos, sólo ejercicios de estilo. “Qué bendición no verse obligados a progresar. Nada atrás, nada adelante”⁸⁸.

En el caso español la recepción de la posmodernidad se desarrolla en un ambiente de tremenda euforia al coincidir prácticamente con la transición a la democracia, por lo que el país pasa en muy poco tiempo de una situación donde las libertades aún permanecen secuestradas a otra en la que se experimenta la sensación plena de abrirse al mundo exterior. Y en el ámbito artístico todo ello se deja notar especialmente. “No hay otro país europeo occidental que en la última mitad del siglo veinte haya vivido una serie de acontecimientos y cambios comparables, los cuales han traído consigo una nueva orientación de la psicología colectiva del pueblo. No puede por tanto sorprendernos que este país haya demostrado al mismo tiempo tanta y tan lamentable capacidad de improvisación, y tan ilimitada energía”⁸⁹. La ansiedad del éxito rápido e indiscriminado –el síndrome Barceló- produjo toda una legión de artistas deseosos de subirse a la cima de la fama. Y después del “entusiasmo” -como decía

⁸⁶ Iván de la Nuez, op. cit. Pág. 10.

⁸⁷ Iván de la Nuez, *Ibidem*. Pág. 171.

⁸⁸ Alan Pauls: *Historia del pelo*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2010. Pág. 178.

⁸⁹ Kevin Power: “Los ochenta: Guía para no perderse”, en AAVV: *Los 80 en la Colección de la Fundación “La Caixa”*. Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992. Pág. 62.

José Luis Brea- vino el “*plomo del éxito*”, en palabras de Calvo Serraller, y con él la normalización de la situación artística y expositiva española. Y entre uno y otro la ola neoexpresionista que recorría Europa se hizo fuerte entre nosotros y persistió casi hasta finales de los 80. Lo que vino a continuación ya lo hemos referido más arriba –referencias, indicadores y patrones los hemos llamado- y en ninguno de los casos representa una opción estilística definida, pudiendo hablarse más de modas que de tendencias artísticas, que merced a su linaje efímero y cercanía en el tiempo desaconsejan el análisis.

Una vez realizadas estas consideraciones en torno a los estilos y tendencias que se han sucedido y solapado durante estos últimos 60 años, es el momento de explicar cómo se articula este proyecto expositivo. Antes de la irrupción de la posmodernidad no había dudas al respecto de qué se consideraba arte moderno y/o contemporáneo, después de la modernidad resulta difícil discernir dónde se sitúa la frontera entre uno y otro y el resto. Entre los objetivos de esta exposición no está el de abordar la topografía actual de lo que se considera o debe considerar contemporáneo, prescindimos de tal compromiso, entre otras cosas porque no consideramos adecuado el formato expositivo como el

más idóneo para llevarlo a efecto. La finalidad de esta exposición no es otra que la de la celebración o la del rescate de la memoria, que nos confirma que existen datos objetivos para hablar de que el arte contemporáneo –aunque ya no sepamos o no tengamos la certeza de en qué consiste- cumple 60 años entre nosotros. Y han sido muchos los artistas que han querido participar en esta celebración, alrededor de un centenar, lo cual nos ha llevado a vertebrar un proyecto abierto y flexible que contemplase la mayor participación posible y la realidad de las infraestructuras expositivas de la ciudad. Decíamos al comienzo del texto que era nuestra intención mostrar el trabajo de cuantos artistas cordobeses hubiesen mantenido activo en algún momento de su trayectoria el compromiso de la modernidad, decimos ahora que vamos a mostrar la obra de todos aquellos artistas cordobeses cuya presencia en la ciudad –la de su obra o la suya propia- haya sido –desde hace 60 años- o sea un hecho innegable.

Y para articular este propósito hemos empleado dos líneas de trabajo que resultan ser complementarias. Una que cohesiona mediante vínculos de estilo y que se trama en una secuencia histórica y otra que contempla la posibilidad de disociar la referencia de tendencia del curso histórico específico en que

se manifiesta, dilatando su pervivencia estilística más allá de las coordenadas temporales. Todo lo cual tiene como consecuencia la sucesión de una serie de apartados, capítulos o rótulos que aunque mantienen su filiación cronológica –y donde se incluyen artistas que fueron protagonistas de su puesta en escena en la ciudad- también admiten la licencia sincrónica –lo que permite incluir artistas que no participaron en la gestación de la tendencia pero que la cultivan como opción estilística- lo que no deja de ser un reflejo de lo que acontece en la realidad. Para materializar el proyecto no podíamos limitarnos a una sola exposición –imperativos de infraestructura expositiva y el número de artistas participantes hacían imposible esta solución- por lo que hemos planteado un encadenamiento en diferentes capítulos, en distintas salas de la ciudad, que testimonian estos 60 años de arte contemporáneo en Córdoba.

el realismo sin adjetivos –aquella *vanguardia desplazada*, de la que hablaba Nieto Alcaide- que es acreedor de otro capítulo⁹¹. La crónica social anudada a la expresión del gesto⁹² y las facetas de la nueva figuración⁹³ se merecen sendos espacios aledaños, ya que ambas trabajan desde distintos enfoques sobre la reelaboración pictórica de la figura. Un último capítulo es el del cambio de paradigma que propugna la posmodernidad⁹⁴, donde tienen cabida autores y planteamientos artísticos muy heterogéneos.

A. L. Pérez Villén

⁹⁰ *Abstracciones*. Sala Galatea, Casa Góngora.

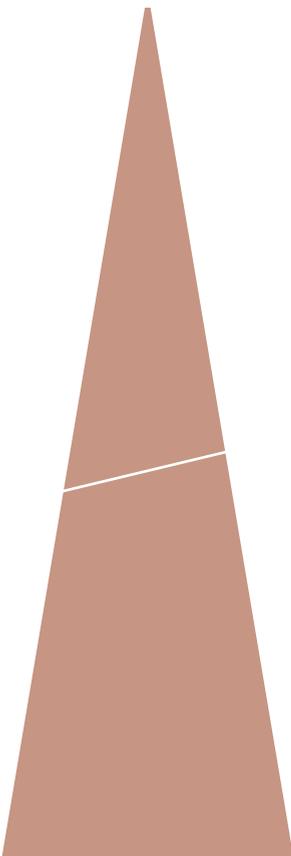
⁹¹ *Realismos*. Sala Julio Romero de Torres, Círculo de la Amistad.

⁹² *Retratos del gesto*. Sala Cajasur Gran Capitán.

⁹³ *Cartografías de la figura*. Fundación Antonio Gala.

⁹⁴ *Cambio de paradigma*. Sala Vimcorsa.

Capítulos que mantienen entre sí una relación cronológica pero que a la vez observan autonomía suficiente para conciliar autores de distintas épocas. Capítulos y rótulos que remiten a estilos y que dan lugar a distintas exposiciones. La abstracción⁹⁰ en todas sus facetas y matices tiene suficiente entidad para otorgarse uno de ellos, igual sucede con



abstracciones

Sala Galatea, Casa Góngora

Manuel Alcaide
Alfonso Ariza
Hashim Cabrera
Juanjo Caro
Antonio Castilla
Rafael Cerdá
Equipo 57
Antonio I. González
José Ibáñez
Jacinto Lara
Manuel Méndez
Cristóbal Povedano
Juan Serrano
Juan Vacas



La abstracción es el núcleo fuerte e indiscutible en la consideración de lo que se entiende por renovación artística española a mediados del siglo pasado. Desde entonces ha pasado por diferentes consideraciones, se ha multiplicado en numerosos estilos, ha sufrido crisis y renovaciones de toda índole y en la actualidad sigue representando una opción que parece mantenerse inagotable. Se muestran piezas significativas de la abstracción geométrica junto a obras gestuales e informalistas, así como derivaciones posteriores y actuales que dan testimonio de la riqueza y diversidad de la tendencia.

MANUEL ALCAIDE

34

Nacido en Córdoba en 1962, Manuel Alcaide se forma como Historiador del arte en la Universidad de Córdoba, y de manera paralela a su trayectoria artística, realiza labores como gestor cultural y coordinador para diversas instituciones culturales.

Presente de manera intermitente en el panorama artístico de la ciudad, Manuel Alcaide presenta su primera exposición en 1987 en el establecimiento El Vagante bajo el título *La Venecia desconocida*. A esta le seguirá en ese mismo año *Luz y forma. Foto-grafía*, en la Casa de la Juventud de Córdoba y al año siguiente, 1988, una exposición que retoma la lingüística de la anterior bajo el título de *Foto-grafía*, en el Instituto Averroes.

Desde estas primeras exposiciones, tal y como recoge Manuel Alcaide en uno de sus textos a modo de poética, *su trabajo intenta trascender lo figurativo y lo conceptual, Pretende manejar una signología abstracta, des-*

nuda conceptualmente, primigenia de figuración, pero que e aleje y aisle de referencias a planos o figuraciones preestablecidas.

De esta manera su utilización de la fotografía no es la de un instrumento para documentar o registrar la realidad, *lo que está ahí o lo que ha sido*, en el sentido barthesiano, sino un territorio de producción de signos y escritura con su propia semántica y sintáctica, al igual que ocurre con la pintura abstracta más radical, la que se convierte en el objeto mismo de la representación.

En este sentido, como continúa diciendo Alcaide, *no me considero fotógrafo: instrumentalizo la fotografía como cualquier otro recurso creativo. No es mi finalidad experimentar la técnica sino servirme de ella.*

Tras participar en algunas exposiciones colectivas en la ciudad como *Jóvenes creadores cordobeses SUB 35, (1989)* Alcaide mantiene un silencio expositivo de casi una

década, apareciendo en el 2008 en la Sala la Carbonería en Sevilla con una serie de piezas que presenta bajo el título de *Ilusoria*.

Como relataba Francisco Lira sobre su obra en el texto para esta exposición, *desde estos ensayos de luz, desde estas texturalidades fotográficas, se nos invita a leer con los ojos, a elaborar una lectura, imaginativa, pausada y recogida; lectura que, por otro lado, en sucesión de aciertos, nos facilita una aproximación a modos de ver no siempre del todo explorados.**

Será en esta búsqueda de facilitar otras maneras de mirar en el territorio en que la producción fotográfica de Manuel Alcaide ha venido investigando en los últimos años, tal y como hemos podido ver en las exposiciones que ha presentado de manera individual en la VIII Bienal de Fotografía de Olot (2008), la sala CAI del Puerto de Santa María (2011) o la exposición en la Sala Góngora Arte, su última exposición en la ciudad hasta la fecha.

* Lira, Francisco. *Ilusoria*. Manuel Alcaide Mengual. La Carbonería, Sevilla, 2008.



ALFONSO ARIZA

36

Nacido en la Rambla (Córdoba) en 1920 y fallecido en 1989, Alfonso Ariza es uno de los artistas esenciales para conocer la introducción de los lenguajes contemporáneos en la plástica local a comienzos del siglo XX. Su formación comienza en la Escuela Superior de Artes y Oficios de Córdoba tras conseguir una Beca de la Diputación de Córdoba, y la compagina con los estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. A continuación, al igual que otros compañeros de generación, marchará a Madrid donde terminará su periplo académico realizando las copias de los maestros del Museo del Prado, y asistiendo a las clases del Círculo de Bellas Artes.

Ya en la década de los cincuenta se instala en Córdoba, inaugurando su primera exposición en 1950 en la Sala Municipal de Cultura y Arte de Córdoba, donde expondrá 23 pinturas que generalmente pertenecen al género del bodegón, pero que en una de ellas ya presenta el pulso de la abstracción informalista que va a dominar su estética posterior.

Desde esta década su obra se entrega al óleo, la acuarela, el dibujo y la cerámica con

la misma pasión, la de cultivar una pintura abstracta que le llevará a importantes exposiciones como la Exposición Nacional de Pintura del Círculo de la Amistad (1953), que es considerada por algunos críticos como Francisco Zueras como la primera exposición de arte contemporáneo de Córdoba.

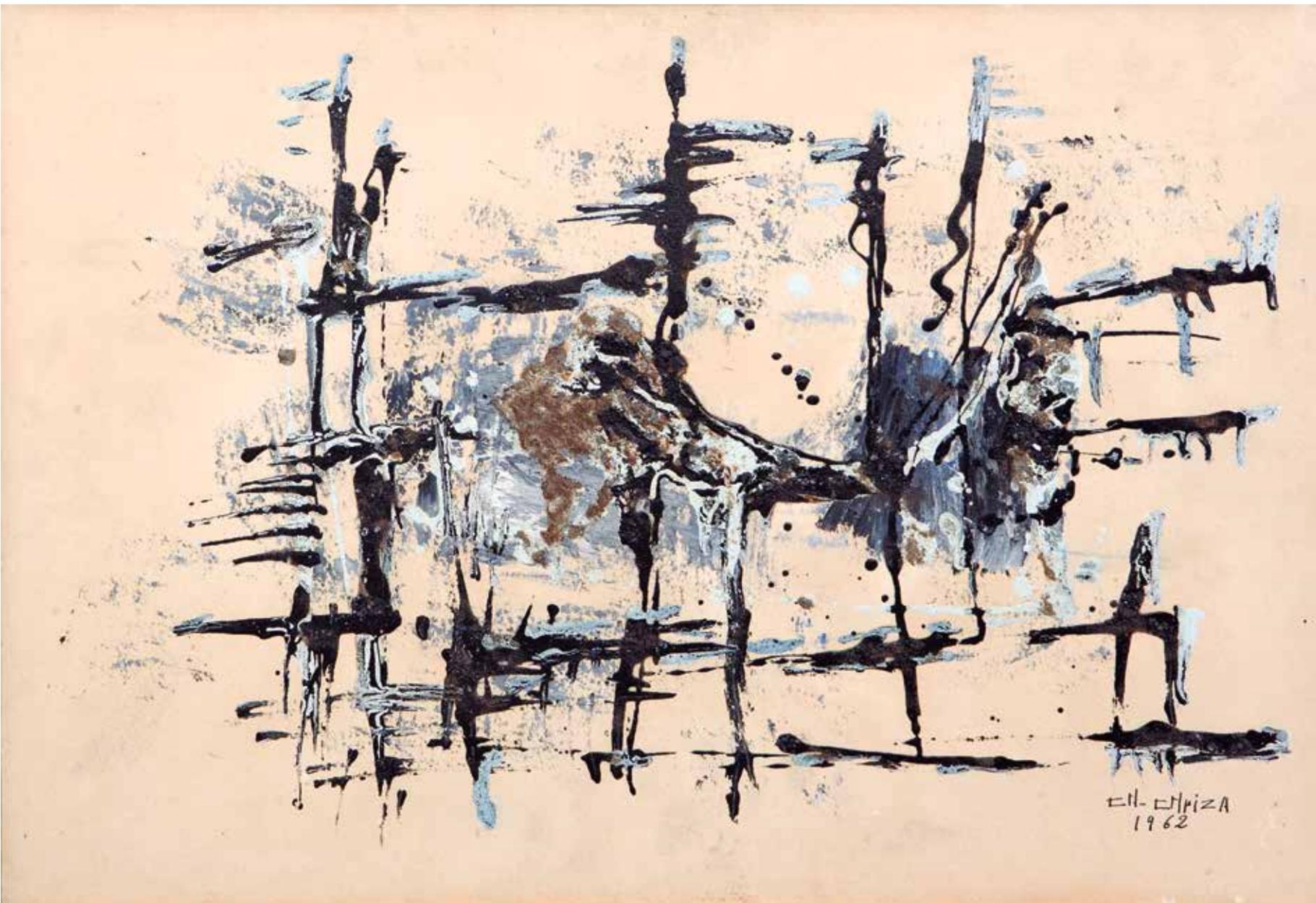
Durante la década de los sesenta, el perfil informalista de la producción artística de Ariza se va consolidando, tal y como se puede ver en series como sus conocidas *tierras plásticas*, en las que podemos ver ecos de la *action painting* norteamericana a la hora de valorar la cuestión de la pintura *all over*, y que por la utilización de materiales y texturas cercanas al posterior desarrollo del informalismo y el *arte otro*, se adelanta en años a la pintura que dominará gran parte del panorama europeo de la segunda mitad de siglo.

En 1964 participará en el Salón Córdoba y presentará parte de sus esculturas en la Universidad de Córdoba, donde imprimirá a la disciplina escultórica el mismo carácter experimental con que aborda la pintura o la cerámica, donde se distinguirá por ser uno de los primeros artistas que la considera algo

más que técnica artesanal, abriendo el camino hacia el expandido territorio que la escultura cerámica ha tenido a lo largo del siglo XX. En 1967 realiza en la Sala Macarrón de Madrid una exposición antológica de su obra, y por esas mismas fechas se instala la escultura Antena al viento, realizada para la Radio Televisión Española, en los jardines de Prado del Rey.

En sus esculturas combina las técnicas de adición, en el caso del hierro, y sustracción, en el caso del barro y otros materiales cerámicos, llegando a compartir la predilección por las formas organicistas, el juego interior-exterior y la dialéctica lleno-vacío, que dominará las obras de gran parte de los escultores de esta época desde Oteiza a Equipo 57 hasta las de maestros como Arp o Henry Moore.

En 1971 será distinguido con el título de Artesano ejemplar del año por la Obra Sindical de Artesanía, y desde los años ochenta estuvo trabajando en la Casa Museo sobre su obra que se abrió al público en 1995, en la que podemos ver una selección de la obra de Ariza, desde obra sobre papel a pintura, pasando por esculturas en hierro y terracota, hasta sus últimas producciones cerámicas.



El Greco
1962

HASHIM CABRERA

38

Hashim Ibrahim desde su conversión al Islam, nace como Rafael Cabrera en Sevilla en 1954, desde donde se traslada siendo niño a Almodóvar del Río, villa en la que transcurre su infancia y adolescencia y donde reside en la actualidad. Su inicio en la pintura se data en 1972, año en el que comienza un aprendizaje que le ha llevado a visitar numerosos países para aprender técnicas y experiencias diversas. Tras treinta años de dedicación a las artes visuales, Hashim Cabrera es autor de una extensa obra que incluye pintura, escultura, fotografía, obra gráfica e instalaciones que, sobre todo en la década de los 90, se realizaban con una voluntad interdisciplinar. Además de su extensa producción plástica, Cabrera ha realizado una amplia labor textual, ensayística, literaria y poética, tratada de forma complementaria a su obra y a menudo como soporte teórico y conceptual.

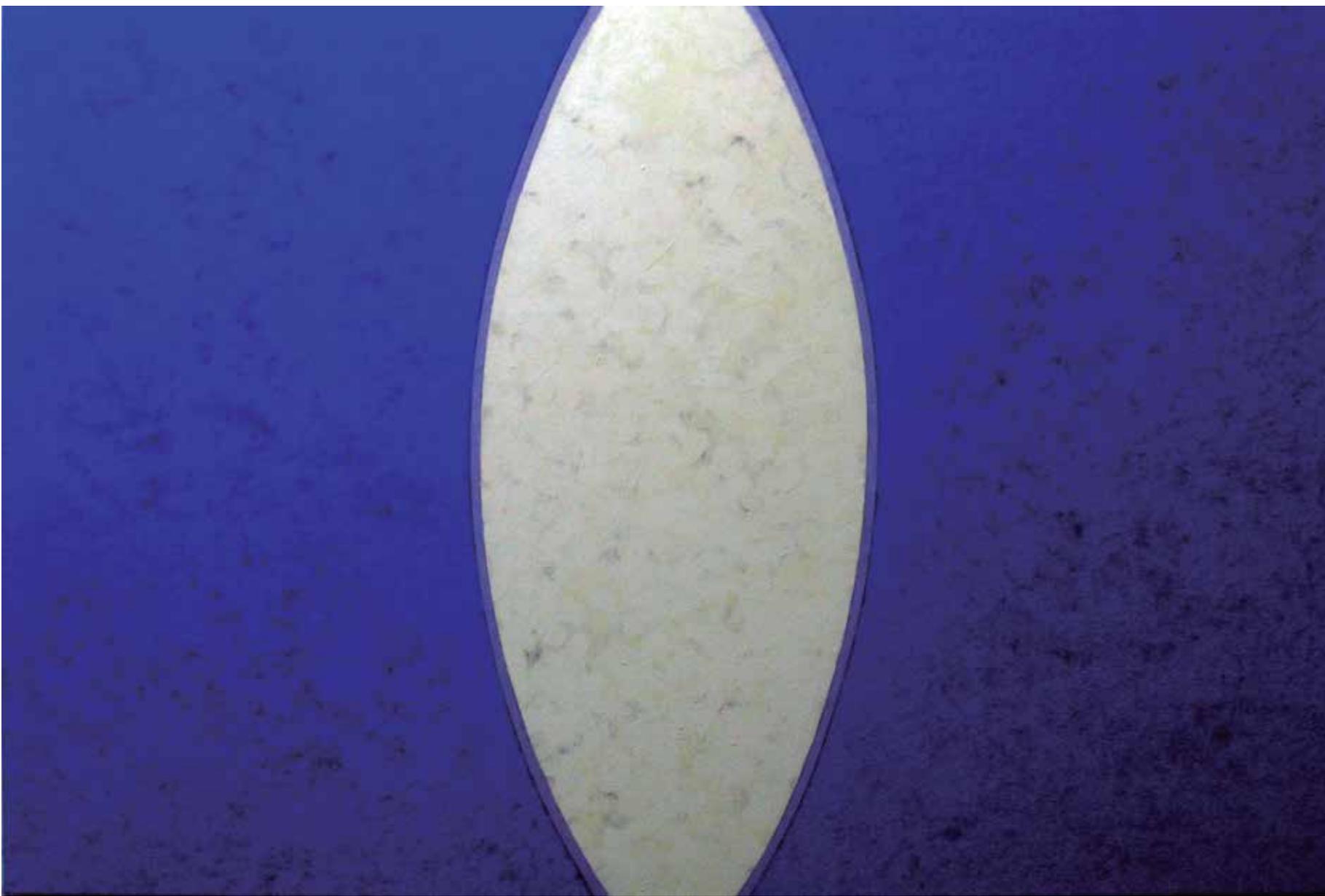
En la década de los 70 comienza Cabrera su formación, muy diversa, ingresando la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, en la que cursa estudios de Análisis de Formas. Hasta 1975 cursa estudios de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba y de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid. En 1977 viaja a Italia donde conoce de primera mano la obra de los maestros del Renacimiento y se ejercita en el dibujo del natural y a *plein air*, exponiendo en Florencia y Córcega.

A inicios de los 80 surge su amistad con Fernando Texidor y José Guerrero, con quienes mantiene una relación de amistad que le lleva a adentrarse en las formas del arte contemporáneo. Con Fernando Texidor y otros artistas llevará a cabo una intensa actividad cultural en la Sala Municipal de Arte de Nerja. En esta década comienza Cabrera a interesarse por las tradiciones y filosofías orientales. Sus primeros trabajos de investigación, datados en estos años, trataron sobre naturaleza y cultura. Escribe el ensayo *De la naturaleza y las culturas* y realiza varias exposiciones de pintura, escultura, fotografía e instalación en las que explora las relaciones que existen entre el medio natural y las prácticas culturales, entre arquitectura, urbanismo y paisaje, entre sociedad industrial y ecología y sus interrelaciones derivadas.

En los 90 indaga en los modos culturales de otras sociedades, como Japón, Oriente Medio, Magreb y la idea del Mediterráneo como espacio de encuentro e intercambio. Fruto de estos estudios sobre diversidad cultural nacen *Mástil sin bandera*, *De Albaida a Al Hamra*—sobre memoria histórica—, *De la desaparición de los ángeles: Ibn Rusd o la crisis de la imaginación creadora*—en torno a los procesos de evolución y transformación del pensamiento y las ideas—y su estudio *Islam y arte contemporáneo*, que revisará y ampliará en 2013. En

estos años lleva asimismo a cabo una actividad pedagógica y de difusión del arte contemporáneo en colaboración con la Universidad de Córdoba a través de su Grupo de Investigación TIEDPAAN. A mediados de esta década realiza una propuesta conceptual—homenaje al teórico y psicólogo de la percepción Rudolph Arnheim—titulada *La melancolía sin forma: renacimiento en la conciencia*, mediante una instalación en el Museo de Arte Contemporáneo de Shimebaru, en Kiusyu, Japón.

Junto a Mansur Escudero funda el Centro de Documentación y Publicaciones de Junta Islámica y dirige la revista de pensamiento contemporáneo Verde Islam, y en la actualidad escribe sobre temas de arte y cultura en Web Islam. Otro proyecto llevado a cabo en esta década es el grupo Ras el Hanut, un proyecto auspiciado por el Parlamento Europeo que tuvo como uno de sus objetivos lograr el intercambio cultural y artístico entre artistas de los países ribereños del Mediterráneo. Desde entonces sus publicaciones son numerosas, en géneros diversos, señalando de entre las dedicadas a teoría del arte el estudio *Los colores del alma*, dedicado al color y la plástica. Hashim Cabrera ha realizado numerosas exposiciones colectivas en países diversos, mientras que su primera individual data de 1976, tras de la que ha llevado a cabo una veintena de muestras individuales.



JUANJO CARO

40

Nacido en Vitoria en 1958, Juan José Caro llega a Córdoba en la efervescente década de los ochenta, y junto a Joaquín Castaño (Córdoba, 1960) crean el grupo X, presentándose al público cordobés en una primera exposición que tendrá lugar en el Bar-Galería Azabache en 1981. En las obras de este grupo, el corte neoexpresionista que sacudió gran parte de la plástica de la década se combinaba con cierta predilección por la geometría y el diseño, convirtiendo el montaje de las propias exposiciones en parte de la obra o el proyecto artístico a construir, pintando a cuatro manos y llegando a forrar las paredes de la sala de papel*, tal y como reconoce Juanjo Caro en alguna entrevista.

Como grupo trabajarán a lo largo de toda la década de los ochenta y presentarán diversas exposiciones como *Dibujos* (1982), *Subasta a cien duros* (1983) y *Papeles* (1983) en la Galería Azabache, Grupo X (1985) en la Crepería La Marmita, *Moviditas* (1986) en la galería Arc en Ciel o *Sobre el amor* (1988) en La Marmita.

Aunque nunca llegará a romperse la colaboración, prueba de ello es que en 1997

volverán a exponer como Grupo X en la Sala Cobalto, Juanjo Caro va encontrando nuevos compañeros de viaje, artistas con los que colabora y con los que también comparte su camino de aprendizaje personal, pues sin haber cursado estudios de Bellas Artes, aunque sí de Sociología, Juanjo Caro va aprendiendo de manera autodidacta las técnicas de la pintura, el dibujo y el grabado, disciplinas que llega a dominar con gran acierto, y a las que en los últimos años se han ido añadiendo los *objects trouvés* y poemas objeto, así como las ediciones de poesía visual y libros de artista.

Respecto a la manera de abordar la pintura, el dibujo y el collage, como señalaba Amparo Molina en un texto sobre el reencuentro del Grupo X en Cobalto, sus composiciones son reflejo de una *consonancia estudiada entre formas, color y texturas***, composiciones abstractas en las que ritmo y medida, armonía y cadencia van creando correspondencias poéticas.

Además de proyectos en colaboración como *Cuatro elementos* (1999) en la Galería José Pedraza de Montilla junto a José Ma-

ría García Parody, Joaquín Castaño y Jacinto Lara, *El Gran juego* (2000) junto a Jacinto Lara en el Colegio de Arquitectos o *Migraciones* (2005) junto a Juan de Dios García Aguilera y Jacinto Lara en Arte 21, a comienzos del nuevo siglo vuelve a recuperar el pulso de su trayectoria en solitario presentando varias exposiciones individuales en las galerías de la ciudad.

En el 2002 presenta en la Galería Carmen del Campo la serie *Constelaciones*, grandes obras sobre papel en la que va tramando ideogramas y laberintos, símbolos y grafías con las que va construyendo su particular carta celeste. A continuación, en un nuevo registro más depurado, quizás influenciado por su profesión como delineante, en la galería Arte 21 presenta en el 2008 una exposición en la que bajo el título *Proyecciones*, aborda los laberintos urbanos de la Judería cordobesas y sus geometrías ocultas e imposibles a través de acuarelas, collages y óleos, en la que ha sido hasta la fecha su última exposición individual en la ciudad.

* Cabrera, Jesús. *El Grupo X abre la temporada en "Cobalto"*. Diario Córdoba, 11 de Octubre de 1997.

** Molina, Amparo. *Separar los caminos*. Diario Córdoba, 12 de Octubre de 1997.



ANTONIO CASTILLA

42

Nace en Córdoba en 1973. Al igual que otros compañeros de generación inicia su formación en la Escuela de Artes y Oficios Mateo Inurría recibiendo clases de pintura de Antonio Bujalance durante un año. En 1992 continúa su educación artística en Madrid, en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de la Universidad Complutense de Madrid.

Después de participar en exposiciones colectivas como *Jóvenes pintores* (1994) en Rota o en la exposición de *Artistas noveles* (1998) organizada por el Ayuntamiento de Córdoba, su primera exposición individual tiene lugar en el Círculo de la Amistad de Córdoba en el 2002.

En esta primera exposición, la lingüística pictórica de Castilla se acerca a la tradición informalista española, la veta brava como la llamará Óscar Fernández en una crítica de esa fecha, para plantear una serie de obras en la que concentra el elemento figurativo en espacios vacíos que parecen torurar a la figura, a la manera de las composiciones de Francis

Bacon, uno de los referentes del autor en estas fechas. Como señala Marín Medina en el texto del catálogo, *se trata de cabezas imponentes y de torsos desnudos de noble monumentalidad, así como de masas de configuración orgánica poco precisa, masas caídas dramáticamente sobre planicies que sugieren un lugar, un sitio, un paisaje de horizonte incierto.**

Será este paisaje incierto, sus visiones y alegorías, las que desde este momento cobrarán gran importancia en parte a su formación y relación con el maestro Antonio Povedano, del cual no sólo aprenderá las estrategias del género sino la valoración del paisaje como algo más que un fiel reflejo del exterior, sino como un desbordamiento de la pulsión afectiva del pintor frente al lienzo.

Las cabezas y figuras que había presentado en la exposición del Círculo se van aligerando de materia y aclarando de color en la exposición que en el 2004 presenta en el Centro Cultural Caja Granada, pero sigue persistiendo esa búsqueda lenta y persis-

tente de la pintura y del pintor frente a ella misma.

Será en el 2008, en la exposición que presenta en la desaparecida Galería Carlos Bermúdez en Córdoba, bajo el título de *Vaciar el costal*, donde se van abriendo nuevos horizontes en su pintura, una nueva revelación del paisaje en al que lo matérico va dando paso a nuevas construcciones líquidas, en las que el proceso físico sobre el papel va ganando terreno a la lentitud formativa de los grandes lienzos.

En esta línea de trabajo, presenta en 2009 una serie de piezas en la Sala de exposiciones Cajasur Gran Capitán, en las que el propio proceso físico de la tinta sobre el papel, convierte la superficie blanca del mismo en registro anímico y afectivo, en el que por el propio movimiento corporal hace que vayan surgiendo figuras y texturas que nos recuerdan a Richter o Kiefer, así como a una manera de entender el paisaje muy en consonancia con el romanticismo alemán.

* Marín-Medina, José. Antonio Castilla, pintor. Círculo de la Amistad. 2002



RAFAEL CERDÁ

44

Agotados los debates entre la pintura figurativa y la abstracción, en la década de los setenta fueron muchos los que iniciaron un camino de reconciliación entre esas dos tendencias, ente los cuales podemos citar el caso del artista cordobés Rafael Cerdá Martínez (Montoro, 1955). Formado en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, obtiene el título de Licenciado en 1979 y ya en 1983 se dedica la formación como Catedrático de Dibujo de Bachillerato, labor que compagina con su carrera artística personal.

Partiendo de la abstracción gestual que impuso la pintura norteamericana del expresionismo abstracto como paradigma internacional, en la obra de Rafael Cerdá se van produciendo otras interferencias que algunas veces vienen de una relectura de las vanguardias históricas, la intrusión de elementos geométricos como círculos y campos de color (colour fields) que van creando tramas y solapamientos o de figuras y elementos de la realidad que a modo de collage apuntan sus reflexiones sobre el mundo real y la problemática contemporánea.

Si por un lado, la pintura abstracta se convertía para los pintores americano en territorio de aislamiento y experimentación con la propia doctrina pictórica, el lienzo como campo de batalla y morada para la reflexión, en esta nueva lectura de la abstracción impura que se hace ya desde la década de los setenta, aparecen nuevos elementos que propician una lectura más cercana a la realidad y que guían al espectador en el interior de ese juego de fuerzas y tensiones entre trazo y color que estructuran las composiciones de pintores como Rafael Cerdá.

La primera exposición de Rafael Cerdá tendrá lugar en la Sala de Arte Cajasur en su localidad natal de Montoro, y desde esa fecha vendrá exponiendo de forma sistemática en la ciudad, tal y como podemos constatar en exposiciones como las individuales que tuvo en la Sala Mateo Inurria (1992), Galería Studio 52 (1998), Alcázar de los Reyes Cristianos (2001) o Galería Carmen del Campo (2002-2004), así como en otros espacios como la Casa de la Cultura de Alcalá de Gudaira (1998), la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla

(2005) o la Galería Cristobal Bejarano (2007) de Linares.

Dentro de esta serie de exposiciones, tuvo especial relevancia por cuanto supuso un cambio en la abstracción a la que nos tenía acostumbrados, la muestra que llevaba por título *Al otro lado del estrecho* (2001), en la que abordaba el tema de la inmigración y la problemática de aquellos que se lanzan en pateras al mar, buscando una vida mejor y encontrándose con la muerte en las orillas de ese otro mundo, que separa unos cuantos litros de agua y muchas decisiones políticas y económicas.

Pero de este impasse, quedan en su obra algunos retazos, la inclusión de titulares de periódico y otros elementos en la construcción del cuadro, pero fundamentalmente su obra se sigue dejando seducir por las posibilidades de una abstracción libre y enérgica, repartiendo sus intereses entre *la voluntad de ordenación espacial y formal, y la ferviente intención por liberarse del despotismo geométrico*, tal y como decía el crítico de arte Iván de la Torre en el texto de catálogo de la exposición individual en la Galería Carmen del Campo.



EQUIPO 57

46

Juan Serrano (Córdoba, 1929) y José Duarte (Córdoba, 1928), compañeros de estudios en la Escuela de Artes y Oficios, seguidores ambos de los planteamientos artísticos de Gio Ponti, director de la revista italiana DOMUS, mantenían a principios de los 50 estrecha relación con el arquitecto Rafael de La-Hoz, partícipe asimismo de una idea interdisciplinar de las artes. La visita de Jorge Oteiza a Córdoba para realizar varias obras en el proyecto de la Cámara de Comercio que De La-Hoz estaba llevando a cabo junto a José M^a García de Paredes puso al escultor vasco en contacto con Luis Aguilera Bernier (colaborador en los trabajos escultóricos de la Cámara), Francisco Aguilera Amate, Duarte y Serrano, quienes se unieron para formar el Grupo Espacio, germen del proyecto colaborativo posterior, pero que no impidió que Duarte y Serrano siguieran trabajando de forma individual. En 1954 marcharon ambos a París, donde vieron los últimos trabajos de Picasso en la galería Kahnweiler. Decididos a conocer al pintor, viajaron a Vallauris, siendo recibidos por el artista. Ya en Córdoba de nuevo, Duarte crea la Escuela Experimental de Córdoba junto a varios jóvenes alumnos de la Escuela de Artes y Oficios, realizando algunos trabajos.

En 1956 Duarte y Serrano vuelven a París, donde conocen a Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930), y a través de éste, a Ángel Duarte (Cáceres, 1930). Para subsistir se dedicaron a la pintura de inmuebles, trabajo éste que favoreció el

método de trabajo colectivo que desarrollaron posteriormente. En junio de 1957 José Duarte, Juan Serrano, Agustín Ibarrola y Ángel Duarte expusieron conjuntamente en el café Le Rond Point, publicando con tal motivo un manifiesto conjunto, en el que incluyeron el nombre de Oteiza, hecho que no agradó al escultor por no haber sido consultado y por la propia naturaleza del manifiesto, lo que le alejó del grupo. Entre los visitantes a la exposición se encontraban los artistas Victor Vasarely y Richard Mortensen, quien se acompañaba de la galerista Denise René, en cuya galería expusieron acto seguido. A raíz de la muestra el danés Thorkild Hansen tomó contacto con el grupo, en el que se integró, viajando todos a Córdoba. Nuevos componentes se sumaron: Néstor Basterrechea (Vizcaya, 1924) y Juan Cuenca (Puente Genil, 1934). Aguilera Amate y Aguilera Bernier fueron invitados de nuevo a integrarse para participar en una exposición en la galería madrileña La Sala Negra, en la que se mostró la película experimental rodada por el Equipo a base de planos de gouaches previamente pintados, en la que formularon su teoría de la interactividad del espacio plástico. Un viaje a Dinamarca propiciado por Hansen llevó al país nórdico a Aguilera Bernier, Ángel Duarte, Cuenca, Serrano e Ibarrola. Aguilera Amate y Basterrechea abandonaron el grupo.

Definitivamente conformado por José Duarte, Juan Serrano, Juan Cuenca, Ángel Duarte y Agustín Ibarrola, el Equipo 57 llevó a cabo en

abril de 1959 una exposición en el Club Urbis, en Madrid, muestra que tras ser clausurada por las autoridades, pudo ver su reapertura a los tres días del cierre, gracias a la mediación del crítico Sánchez Camargo. Tras la exposición, el Equipo marchó a París, comenzando la diáspora de sus miembros, no obstante su compromiso de trabajo conjunto, que seguía operativo. En mayo de 1960 expusieron en la madrileña Sala Darrow, y en 1961, la Galería Céspedes, del Círculo de la Amistad, acogió la primera individual del Equipo en Córdoba. Un año después se lleva a cabo en la Galería Suzanne Bollag de Zúrich una nueva muestra. En este año de 1962 Ibarrola es detenido por la policía franquista, permaneciendo en prisión hasta 1965. Es el año en que el Equipo cesa en su trabajo colaborativo, aunque sus miembros llevarán a cabo proyectos diversos. Destacan en estos últimos años previos a la disolución sus trabajos en el diseño industrial y de mobiliario, campo en el que obtuvieron varios reconocimientos. En 1993 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó al Equipo 57 una retrospectiva, de la que pudo verse una versión en Córdoba. También en esta ciudad se llevó a cabo en 2002 una completa muestra dedicada a la escultura del Equipo. En 2007, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo realiza una nueva antológica. Entre ambas fechas, el reconocimiento al Equipo ha sido universal, siendo su presencia constante en las más importantes ferias hasta la actualidad.



ANTONIO I. GONZÁLEZ

48

Antonio I. González Pedraza nace en Montilla en 1961. Trasladado a Córdoba, realiza estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos Mateo Inurria de 1985 a 1989, obteniendo el título de Graduado en Artes Aplicadas en la especialidad de Cerámica Artística. En 1999 ingresa en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, licenciándose en Bellas Artes en la especialidad de Pintura en 2003. Antonio I. González simultanea su trabajo creativo en diversas técnicas, cerámica, pintura, escultura y fotografía. Como comisario de exposiciones ha realizado diversas muestras de cerámica contemporánea internacional, como los proyectos *Desde la Posada del Potro* y *Páginas de Barro* organizados por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba. Docente y conferenciante, su labor divulgativa sobre Cerámica Contemporánea le ha llevado a impartir numerosos cursos y ponencias de esta disciplina artística.

La obra de Antonio I. González se inscribe dentro de un lenguaje abstracto que explora las posibilidades que ofrecen las superficies planas así como la tridimensionalidad. Sus series atienden a requerimientos propios de

la pintura del mismo modo que a la continua exploración sobre texturas. Esta búsqueda, que lleva a cabo de forma continuada Antonio I. González, le ha llevado a la utilización de soportes cerámicos para realizar un trabajo eminentemente pictórico, alejado de la cerámica objetual. Su alternancia entre la escultura y la pintura hace que la obra de González sea prolífica tanto en materiales como en técnicas expresivas.

Su primera exposición individual tiene lugar en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Montilla en 1986, en la que muestra una selección de obras en cerámica y acuarela. A esta primera exposición le siguen la realizadas en la Sala San Juan de Dios (Montilla, 1988); Galería de Arte en Cerámica (Manises, Valencia, 1989); Galería José Pedraza (Montilla, 1995 y 2005); Sala Mateo Inurria (Córdoba, 1996); Galería la Barbería (Sevilla, 1997); Galería Neo Epoque (Fukuoka, Japón, 1998); Sala Triunfo (Granada, 1999); Ermita de la Aurora (Córdoba, 2000); Galería Kyung Sung, Universidad de Busan (Corea del Sur, 2001); Galería Vírgenes (Sevilla, 2003); Galería Cobalto (Córdoba, 2003); Galería Arte 21 (Córdoba,

2004); Sala la etiqueta me duele (Lucena, 2008); Sala Galatea (Córdoba, 2010); CERCO, Feria Internacional de Cerámica Contemporánea (Zaragoza, 2011); Sala Alfajar (Málaga, 2011); Museo Alfonso Ariza (La Rambla, Córdoba, 2012) y Museo de Shimebaru (Fukuoka, Japón, 2013). Igualmente ha realizado numerosas exposiciones colectivas en espacios nacionales e internacionales, así como diversas intervenciones artísticas en espacios públicos.

Su obra se encuentra depositada en museos y colecciones como Museo Municipal de Palma del Río, Córdoba; Museo de Yoshii, Fukuoka, Japón; Colección Vingt et Un, Kumamoto, Japón; Colección Galería Tohko, Tokio, Japón; Museo de Simebaru, Fukuoka, Japón; Fundación Casa de los Tres Mundos, Granada, Nicaragua; Museo Parque Cultural de la Cerámica Togue no Mori, Shigaraki, Japón; Colección Izumi, Tokio, Japón; Colección Kyung Hee University, Seoul, Corea del Sur; Colección Asahi Ceramic Art Exhibition, Nagoya, Japón; Colección Kyung Sung University, Busan, Corea del Sur; Colección Diputación de Córdoba y Colección Pintores Pensionados del Paular, Palacio del Quintanar, Segovia.



JOSÉ IBÁÑEZ

50

Nacido en Cañete de las Torres (Córdoba) en 1954, José Ibáñez inicia su trayectoria en la Facultad de Bellas de Granada y la continúa en Madrid, ciudad en la que ha realizado la mayor parte de su trayectoria expositiva. Aunque su interés por la actividad artística despierta tempranamente, la decisión de dedicarse a la pintura y el grabado fundamentalmente, tenemos que enmarcarla en los primeros años noventa, cuando realiza su primera exposición en Madrid en la Galería 37 Arte.

Tras diversas experiencias formativas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y la Escuela de Grabado de Perugia (Italia), y disfrutar de becas en Granada y Segovia, la obra de José Ibáñez comienza a transitar una pintura en la que las dialécticas batallas entre figuración y abstracción pierden el sentido hasta configurar nuevos territorios híbridos, en los que sutileza y evocación ganan la partida a lo obvio e irrefutable.

Aunque a primera vista, como ocurrió con gran parte de los pintores de la década precedente, la huella del expresionismo se hace

patente en muchas de sus composiciones pictóricas, la sutileza y levedad de las huellas que configuran su pintura, hacen que tengamos que acordarnos de otras corrientes como la nueva abstracción poética o del impulso romántico que late en su manera de abordar la pintura.

Proyectando su trabajo pictórico a modo de series, una de las más destacables en la década de los noventa es la serie Preposiciones. En ella se sintetiza el *modus operandi* de su pintura de estos momentos, escenografía y juegos del lenguaje donde las formas y su lugar dentro del cuadro van aludiendo al significado de las preposiciones de la que toman el nombre. De esta manera, lo que pueden ser símbolos representados en primer plano y carentes de significación, van adquiriendo sentido por el espacio pictórico que lo rodea, y del que participa, “en”, “desde”, “ante” o “hacia”.

En 1992 expondrá en la Galería de Arte Viana una serie de composiciones agrupadas bajo el título *La mirada del otro*, donde como señala Tonia Raquejo en el texto del catálogo,

*esta pintura lejos de cubrir el lienzo como un muro, nos permite ver a su través. Su porosidad deja que lo anterior se derrame ante nosotros. Con luz propia diluye la materia del pigmento para iluminarnos su interior. Pintar es velar, no tapar. Convertir la opacidad en transparencia.**

Será en este juego de solapamientos y desvelos donde la pintura de José Ibáñez irá avanzando en exposiciones posteriores como Geometrías de la memoria (2007) en la Sala Zabaleta de la Universidad de Jaén, donde reunía una serie de obras llevadas a cabo entre 1996 y 2005 en las que se imponía la compleja *acción de pintar, dibujar y “escribir” al mismo tiempo, concibiendo la superficie como un todo***.

De las investigaciones sobre el campo visual y la utilización en su pintura de engramas con los cuales aborda la construcción del lenguaje surgen series como Polifonías (2001), Rectangular (2004-2005) y Geometrías de la memoria (1996-2001), serie a la que pertenece la obra de esta exposición.

* Raquejo, Tonia. *La mirada del otro*. José Ibáñez, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1996.

** Ibáñez, José. *Geometrías de la memoria*. Universidad de Jaén, 2007.



JACINTO LARA

52

Nacido en Fernán Nuñez en 1953, el contacto de Jacinto Lara con el arte nace desde muy pronto a través del pintor Alfonso Barral que le regala sus primeros utensilios pictóricos. Ingresará en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, pero a los dos años la abandona para ingresar en el taller del escultor Manuel Cabello.

La década de los setenta comienza para Jacinto Lara viajando a Italia donde trabaja en el taller del pintor muralista Drea Rivellino. Después volverá a España para cumplir con el servicio militar e ingresar de nuevo en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, donde se relacionará con artistas como Santiago Bravo, Juan Vicente Zafra y Rafael Ruiz. En 1975 realiza un proyecto con los diseñadores gráficos Luis Miguel Marín y Manuel Posadillo que llevaba por título Fusión 3, y en la que ilustraban el proceso de desarrollo de una imagen desde que nace hasta que se convierte en reclamo publicitario.

Su primera exposición individual tendrá lugar en 1975 en la Sala de la Diputación de Córdoba, y en su concepción pictórica de la figura se dejan traslucir las influencias del ex-

presionismo y el carácter onírico de las composiciones surrealistas.

A finales de los años setenta comienza una nueva etapa que él define como “incomunrealismo”, y aunque no consigue soltar el lastre del caudal surreal de sus anteriores composiciones, el simbolismo de los objetos y su ubicación dentro del cuadro, promueven como referentes el Nuevo realismo francés o ese neodadaísmo que en algunos países fue asimilado por el arte pop, y en otros pervivió bajo la estela del *povertà* y los *decollages*.

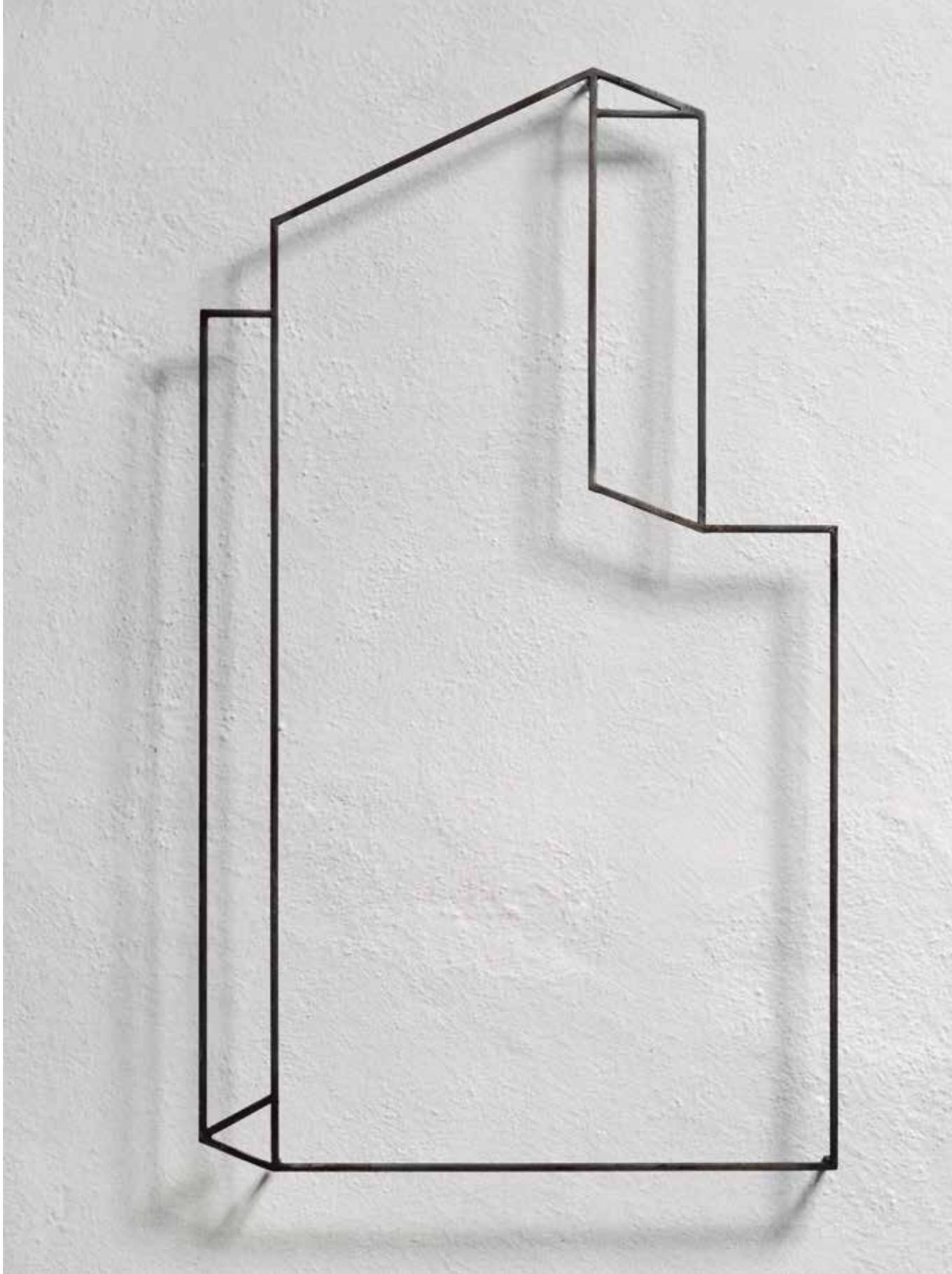
De manera paralela a la pintura, Jacinto Lara ya había iniciado sus incursiones en el territorio de la escultura y sobre todo en el grabado, disciplinas que simultaneará a lo largo de su trayectoria, pues su manera de concebir la creación artística no conoce de fronteras disciplinares, sino que nace de su propio proceso de autoconocimiento y reflexión sobre el sentido de la vida y del arte.

Ya en los años ochenta, y a través de los pintores Fernando Almela y Alberto Solsona conocerá la obra de los grandes pintores de la mitad del siglo XX, la tormenta expresiva de la *action painting* de Pollock o De Kooning y

la renovación plástica del pop en las obras de Jasper Johns o Larry Rivers, e incluso vuelve a recuperar para sus influencias a maestros como Balthus o Morandi, o su admirado Antonio Rodríguez Luna, pintor cordobés en cuya obra verá una relectura del expresionismo abstracto norteamericano. Estas influencias, unido al descubrimiento de la obra de Rothko hacen que la figura vaya depurándose y dando lugar a la introducción de la geometría, elemento clave en el desarrollo posterior de su obra.

Será en esta geometría en la que Jacinto Lara ha venido trabajando desde entonces, una geometría que es matemática y mística, número y poesía, teorema y haiku, y como tal la ha desarrollado a través de pinturas, grabados, escultura e instalación, así como libros objeto donde ha dejado patente su visión del arte como lenguaje y escritura.

Entre las exposiciones que ha realizado desde la década de los años noventa hasta la actualidad podemos destacar *El otro lado* (2003) en Galería Cavecanem en Sevilla, *La sombra del color* (2007) en la galería Arte 21, *Anotaciones al margen* (2012) en la Sala Orive y *17 Haikus* (2014) en las Galerías del Cardenal Salazar.



MANUEL MÉNDEZ

54

Manuel Méndez Parra nace en la ciudad de Écija en 1953, donde realiza sus primeros estudios, manifestando un interés por las artes plásticas que le lleva a matricularse en la Escuela de Arte de Sevilla sita en el antiguo Pabellón de Chile, institución en la que se forma en las artes del grabado. Completa su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, también en Sevilla, donde obtiene su Licenciatura en 1989, en la especialidad de Pintura.

Desde su época universitaria Méndez se interesa por el arte tradicional africano, habiendo reunido hasta la actualidad una colección que ha sido expuesta hasta el momento de forma temática en tres ocasiones; la Universidad de Cádiz, (Auditorio la Bomba), la segunda en Sevilla, (Pabellón de Brasil), sobre fertilidad y maternidad en el África Negra, y la tercera en Córdoba, a modo de introducción al Arte Africano, realizada en la Sala Orive. Las piezas de la colección provienen de los diversos viajes que Méndez ha realizado por África, visitando con este propósito Kenia, Tanzania, Uganda, Malí, Burkina Faso, Camerún, Benin, Guinea Ecuatorial, Sudáfrica, Namibia, Botswana y Zimbabwe.

Méndez Parra ha realizado una continuada labor como docente, impartiendo clases de Dibujo Artístico desde 1989 en las Escuelas de Arte de Valladolid, Palencia y Motril (Granada).

En 1999 obtiene la plaza de profesor titular de Dibujo Artístico y Color en la Escuela de Arte Dionisio Ortiz de Córdoba, en la que ha impartido enseñanza hasta diciembre de 2013.

Su primera exposición individual se lleva a cabo en 1995 en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Salamanca y Soria, en Valladolid, exponiéndose con posterioridad en sus sedes de Palencia y Ávila, durante el mismo año, y un año después se muestra en Zamora. En 2004 realiza su primera muestra individual en Córdoba, en la Sala Mateo Inurria de la Escuela de Artes y Oficios homónima. La Galería Aleph de Ciudad Real acoge en 2007 la muestra titulada *Geometrías*, en la que define su obra pictórica como “composiciones frontales y casi siempre simétricas, deudoras de distintas tradiciones, y a mí me gusta referirme sobre todo a la deuda que tengo contraída con el arte tradicional africano, donde predomina la simetría y la frontalidad”, concluyendo sobre la misma que es “una pintura sin mensajes, aunque sí de búsqueda de sensaciones”. En 2009 será Málaga la ciudad elegida para una nueva exposición individual, que se lleva a cabo en la Galería EOS. La última exposición individual hasta el presente se llevó a cabo en la montillana sala de exposiciones de la Casa del Inca, donde mostró sus más recientes creaciones en 2013.

Manuel Méndez ha participado en numerosas exposiciones colectivas, como el V

Certamen Andaluz de Pintura (Utrera, Sevilla, 1984); Sala Caja San Fernando (Sevilla, 1985); Certamen Nacional de Pintura Ciudad de Utrera (Sevilla, 1992); Caja Salamanca y Soria (Palencia y Valladolid, 1993); Ayuntamiento de Montilla (Córdoba, 1993); Estación de Atocha (Madrid, 1994); Salón Apeadero, Reales Alcázares (Sevilla, 1995); Premio Caja España de Pintura (Valladolid, 1996); Premio Nacional de Pintura Adaja (Ávila, 1996); Bienal de Artes Plásticas (Diputación de Córdoba, 1998); IV Certamen Unicaja de Artes Plásticas (Málaga, 1999); IV Certamen Nacional de Pintura Pedro Bueno (Villa del Río, Córdoba, 2002); Galería Carmen del Campo (Córdoba, 2002, 2005 y 2006); I Concurso Nacional de Pintura CECO (Córdoba, 2002); Esti-Arte 2003, Galería de Arte José Pedraza (Montilla, 2003); Galería Aleph (Ciudad Real, 2004); Galería Krabbe, Frigiliana (Málaga, 2006), y otras presencias en colectivas y ferias.

En el apartado de premios ha obtenido el Primer Premio del Concurso de Pintura de Llerena (Badajoz, 1987); Primer Premio, II Certamen de Pintores Noveles de Alcalá de Guadaíra (Sevilla, 1988); Segundo Premio de Pintura Gustavo Bacaristas (Sevilla, 1988); Finalista I Premio Caneja de Pintura (Palencia, 1996) y Accésit III Concurso Nacional de Pintura Ciudad de Montilla (Córdoba, 2001).



CRISTÓBAL POVEDANO

56

Nacido en Priego de Córdoba en 1933, desde muy pequeño, Cristóbal Povedano demuestra una particular atención hacia la creación artística, en especial hacia el dibujo, atención que combinará a la perfección con su formación posterior.

En 1954 se traslada a Madrid e ingresa en la Escuela de Arquitectura, formación que años más tarde compaginará con la de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Será en estos años de formación, donde las distintas corrientes de la abstracción geométrica, desde las más frías y racionalistas a las poéticas o líricas, influirán decisivamente en su forma de concebir la creación artística, concepción que ya se puede vislumbrar en 1971 en la exposición realizada en la Casa de la Cultura de Cuenca.

Para insertar su producción en el contexto histórico en que se forja, deberíamos hablar de la senda abierta por el Equipo 57, seguida años después por Sempere, Palazuelo o Andrés Alfaro, pasando por una segunda generación en la podríamos encuadrar a Yturralde, Asins, Alexanco y otros de los asistentes al Seminario “Generación Automática de Formas

Plásticas” del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid en 1968.

Después de ellos, hubo una serie de jóvenes artistas que se fueron formando en torno a exposiciones como *Forma y medida en el arte español actual* (1977), *Las ocho caras del cubo* en la galería Ovidio de Madrid (1980), *Abstracción geométrica* (1981) itinerante por España, *Abstracción geométrica y constructivismo* (1982) o *Arte geométrico en España 1957-1989* en Madrid (1989).

En esta genealogía de la construcción de las tendencias geométricas en el estado español, el caso de la obra de Cristóbal Povedano es esencial por la forma en que se construye la pintura como una herramienta de construcción espacial, “formando parte integrante del ambiente, más aún, determinándolo, no sólo como un hecho arquitectónico, sino como un hecho plástico-cromático-ambiental que prolongue y amplie la pintura y escultura habitual” *.

Esta vinculación de su pintura con el espacio arquitectónico está ya presente desde mediados de los setenta, en exposiciones como la de la Galería Ovidio de Madrid, interés a los que añadirá la realidad humana más inmediata, ya

en la década de los ochenta, con exposiciones como las de la Salas de la Biblioteca Nacional de Madrid (1980), *Abstracción geométrica* (1981) en la galería Crac de Aranjuez o la del Museo de arte contemporáneo de Sevilla en 1982.

En nuestra ciudad y provincia, Povedano expondrá en 1972 por primera vez en el Casino de Priego de Córdoba una muestra que lleva por título *Témpera*, en 1983 realizará su primera individual en la ciudad en la sala de exposiciones de la Escuela de Arte Mateo Inurría y en el 2006, en la Sala Puertanueva se realizará su primera exposición retrospectiva con una selección crítica y rigurosa de las pinturas y esculturas realizadas entre 1976 y 2006.

La sensibilidad armónica de sus colores y el equilibrio formal de sus composiciones, así como el desplazamiento e inclusión hacia el espacio que lo circunda y que construye su pintura y escultura, se demostraron aquí como las herramientas fundamentales para acercarse a una obra que ha optado por desterrar la frialdad de la geometría para optar por la calidez de la aritmética y la poética de las formas, una obra singular y única en el panorama del arte español posterior a los años sesenta.

* Cristóbal Povedano en “Forma y Medida en el arte español actual”. Ministerio de Cultura, Madrid, 1977.



JUAN SERRANO

58

Juan Serrano Muñoz nace en Córdoba en 1929. Sus estudios artísticos los inicia en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, institución en la que inicia su amistad con José Duarte, quien será compañero de numerosos proyectos posteriormente. En Córdoba inicia asimismo sus estudios de Veterinaria, obteniendo su Licenciatura en 1953, aunque nunca llegó a dedicarse profesionalmente a esta disciplina.

En 1954, Jorge Oteiza llega a Córdoba para trabajar en el proyecto de la Cámara de Comercio que el arquitecto Rafael De La-Hoz estaba llevando a cabo junto a José M^a García de Paredes. En este ambiente de trabajo coinciden diversos jóvenes con unos similares posicionamientos artísticos, lo que propicia la creación de un colectivo seminal, el llamado Grupo Espacio, en el que junto a Serrano se encuentran José Duarte, Luis Aguilera Bernier y Francisco Aguilera Amate, los cuales colaborarán con De La-Hoz en diversos proyectos del arquitecto. Con los compañeros del Grupo Espacio concurre a la Exposición Nacional de Pintura y Escultura que Antonio Povedano, junto a Fernando Carbonell, organizan en el Círculo de la Amistad de Córdoba en 1954. En

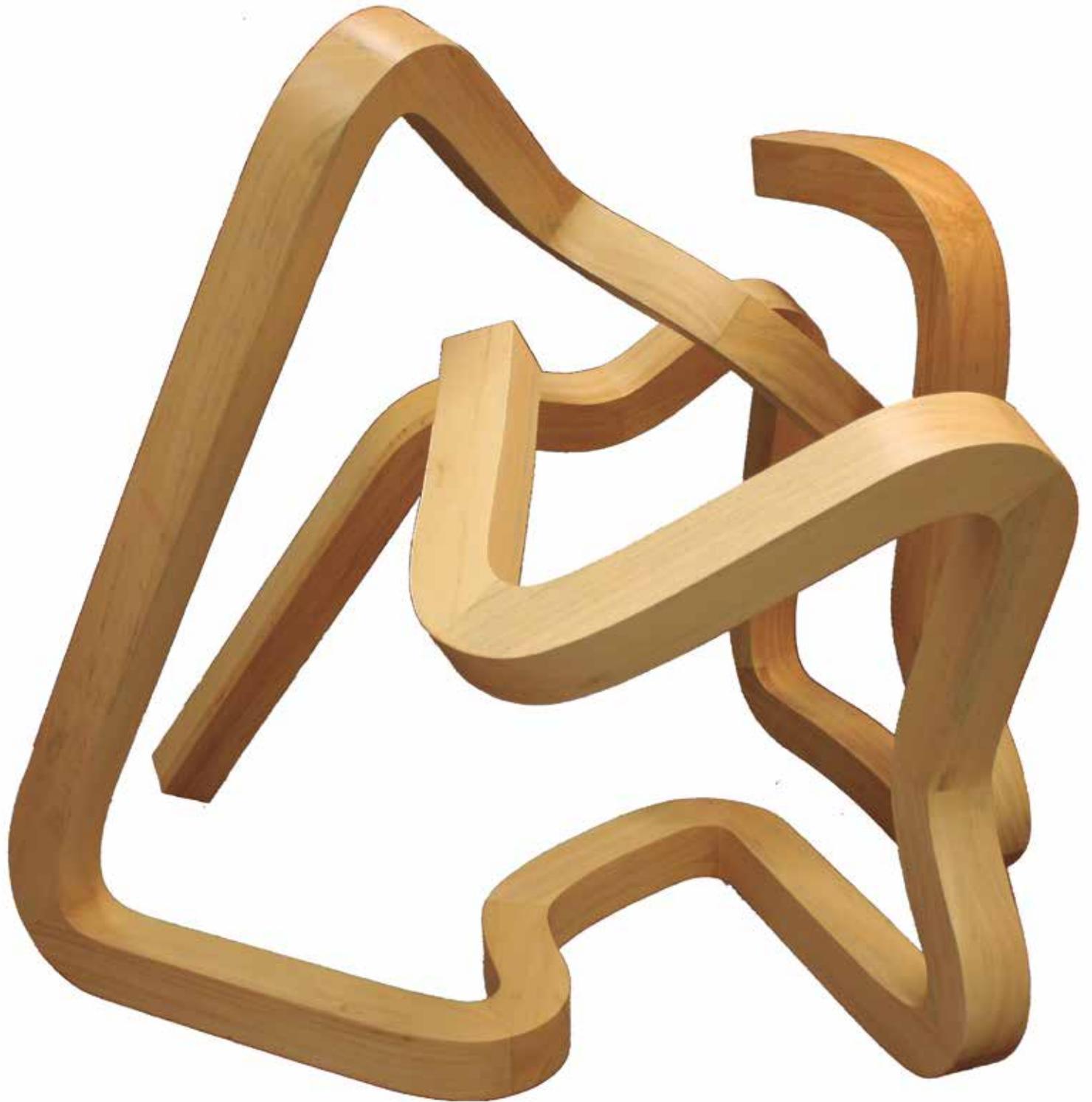
1955 viaja con José Duarte a Francia, donde se entrevistan con Picasso. En 1956 Serrano y Duarte se establecen en París, ciudad en la que permanecen hasta el año siguiente. 1957 será un año decisivo: se unen Duarte y Serrano a Agustín Ibarrola y Ángel Duarte y realizan una primera exposición como grupo en el Café Le Rond Point, que acompañan con un manifiesto vanguardista. Nace así el que posteriormente será denominado Equipo 57.

A mediados de 1958 el Equipo 57 mostró uno de sus primeros prototipos de mueble, un interés por el diseño industrial que tendría pleno desarrollo en la década de los 60. En 1961 el Equipo recibió el Primer Premio en el concurso convocado por EXCO (Exposición Permanente de la Construcción), dependiente del Ministerio de la Vivienda, y al año siguiente consiguen el Delta de Plata en el certamen organizado por la Asociación de Diseño Industrial ADI-FAD por la silla que fabricaba y comercializaba con diseño del Equipo la cooperativa Danona de Azpeitia. El interés por el diseño acompañará a Serrano durante toda su carrera profesional.

En 1969 Juan Serrano obtiene el título de arquitecto por la Universidad Complutense

de Madrid, tras de lo que centra su actividad profesional en trabajos de rehabilitación del patrimonio arquitectónico histórico, realizando numerosos proyectos en Córdoba, como la rehabilitación del edificio modernista del Colegio de Arquitectos de Córdoba. Otra de sus intervenciones más relevantes es la llevada a cabo en la Avenida del Gran Capitán. Por su trabajo arquitectónico, el Colegio de Arquitectos le concede el Premio Félix Hernández en 1987. En el capítulo de premios Juan Serrano posee la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (junto a Equipo 57), otorgada por el Ministerio de Cultura español (1993), el Premio Pablo Ruiz Picasso concedido por la Junta de Andalucía en 1999 y la Medalla de Plata de Andalucía en 2007.

Juan Serrano realizó en 2010 una exposición retrospectiva de su obra titulada *Pintura / escultura / diseño 1985-2005*, mostrada en el Casino de la Exposición de Sevilla y en Córdoba en las salas Galatea y Vimcorsa. En 2012 inauguró con la muestra *Ensamble* (junto a Miguel Gómez Losada) las Galerías del Cardenal Salazar de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba.



JUAN VACAS

60

Nace en Jaén en 1923, ciudad en la que realiza sus primeros estudios, alternando con estancias en Espeluy y Fuente del Rey. En 1944 ingresa en el Ejército, siendo destinado al Batallón de Transmisiones Nº 2 del II Cuerpo de Ejército de Andalucía, con base en Sevilla. Cumplirá con sus obligaciones militares hasta 1946, año en que es licenciado. Un año después ingresa en la Guardia Civil, con destino en Granada. Marcha a Madrid a realizar un curso de radiotelegrafista, que ampliará más adelante con la especialización en electrónica, lo que le lleva a ser trasladado a la Comandancia de Córdoba en 1952, desempeñando labores de radiotelegrafista y especialista en emisoras, puesto en el que permanece hasta que en 1979 pasa a la reserva con el grado de Brigada.

A su llegada a Córdoba, Juan Vacas entabla amistad con los fotógrafos José Jiménez Poyato, Francisco Linares y Antonio Arenas, realizando sus primeras fotografías artísticas en 1964, fechas por las que inicia asimismo

su afición por el cine de Super 8 mm. Su primera exposición individual la lleva a cabo en la cordobesa Sala de Arte Linares, en 1975. Desde entonces realiza una treintena de exposiciones individuales y numerosas colectivas por gran parte de la geografía española, así como por países como Italia, Inglaterra, Francia, Portugal, Grecia y la antigua URSS.

En 1981 participa en la fundación de la Asociación Fotográfica Cordobesa (AFOCO), de la que fue Presidente de Honor, y un año después en la fundación de la Federación Andaluza de Fotografía, de la que fue secretario y luego presidente, recibiendo de esta institución la primera insignia de oro concedida. Sus premios son numerosos y los reconocimientos se sucedieron a lo largo de su carrera; en 1984 le es otorgado el Trofeo de Oro al mejor fotógrafo andaluz y, en 1990 es objeto de un homenaje nacional en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Córdoba al que asisten representantes de la Junta de Andalucía, Di-

putación y Ayuntamiento, junto a fotógrafos, artistas, escritores y poetas de toda España. El Ayuntamiento adquiere en este momento la exposición completa *Juan Vacas: Obra antológica*, que pasa a formar parte de la Fototeca de Córdoba. Este mismo año le es impuesta la insignia de la FIAP (Federation Internationale de l'Art Photographique) con sede en Suiza. Diez años después, en 2000, el Ayuntamiento de Córdoba le concede la *Medalla al Mérito de la Ciudad* en su categoría de Oro, y en 2004 la Junta de Andalucía le premia con la Medalla de Andalucía en su apartado de Cultura.

La obra de Juan Vacas se encuentra en colecciones como la Fototeca de Córdoba, Fundación Pública Municipal Gran Teatro de Córdoba, Ministerio de Cultura español, Sociedad de Historia de la Fotografía Española o la Facultad de Veterinaria de Moscú (Rusia); así como en otras instituciones públicas y privadas y colecciones particulares. Juan Vacas falleció en 2007.



realismos

Sala Julio Romero de Torres,
Círculo de la Amistad

Luis Aguilera Bernier
José Manuel Belmonte
Rafael Botí
Pedro Bueno
Rafael Carmona
Castro Cadenas
Miguel del Moral
Desiderio Delgado
Francisco Escalera
José F. Gálvez
Marcial Gómez
Francisco González
Julia Hidalgo
Juan Hidalgo del Moral

Pepe Jiménez
Ginés Liébana
Francisco Linares
Ángel López-Obrero
Juan Luque
José Luis Muñoz
José Carlos Nievas
Antonio Ojeda
Rafael Orti
Juan Polo Velasco
Amadeo Ruiz Olmos
Sánchez Moreno
Rafael Serrano
Lola Valera

Aunque no se pueda considerar de filiación vanguardista, lo cierto es que la práctica figurativa de mediados del siglo pasado sintetiza en muchos de sus representantes un renovado interés por adherirse a lenguajes afines, ya sea mediante la recuperación de maneras de comienzos de siglo o bien asumiendo la necesidad de reconstruir las múltiples facetas del realismo. En esta exposición tienen cabida figuras y obras que protagonizaron esa renovación, amén de soluciones plásticas derivadas que conforman un extenso tapiz de facetas realistas.

LUIS AGUILERA BERNIER

64

Nace en Córdoba en 1924 y fallece en la misma ciudad en el 2011, dejando una amplia producción artística que posibilitó y promovió el desarrollo del arte contemporáneo en la Córdoba de los años cincuenta. Su formación como artista en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y en la de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, le llevan a conseguir una amplia educación en las diferentes técnicas artísticas, aunque será en la escultura donde la obra de Aguilera Bernier demostrará sus mejores hallazgos.

Entre 1952 y 1953, un joven Aguilera Bernier colabora con Jorge Oteiza, que andaba buscando a un escultor para trabajar a sus órdenes en los proyectos que estaba realizando para el edificio de la Cámara de Comercio, diseñado y construido por Rafael de La-Hoz y González de Paredes.

Como señala Alberto Rosales en un capítulo dedicado a este episodio dentro de una monografía sobre Rafael de La-Hoz, *su especialidad era el modelado, tanto de retratos como de figuras humanas y animales, gracias*

*a un extraordinario conocimiento de la anatomía, disciplina que sería muy útil para realizar la escultura y mostrador del hall, y también dominaba la técnica de la talla en madera, que debía emplear en la segunda figura. Como artista, Aguilera Bernier era un creador ecléctico y versátil, capaz de ser realista y expresionista. Figurativo y abstracto.**

Capítulo esencial para la introducción de la modernidad en nuestra ciudad, en la Cámara de Comercio, Aguilera Bernier trabajará junto a Oteiza fundamentalmente en la escultura de la planta alta (1950-1954), realizada en madera de encina aunque también se suele constatar su colaboración en el desarrollo de la escultura de cemento patinado que ocupa el hall de entrada de la Cámara realizado por esas mismas fechas.

En 1954, junto a Juan Serrano, José Duarte, Juan Cuenca y Francisco Aguilera Amate funda el Grupo Espacio, un colectivo de artistas cordobeses dedicado al interiorismo y las artes aplicadas a la arquitectura, cuya nómina de integrantes se verá alterada con el paso

del tiempo hasta quedar cerrada con Aguilera Amate, Aguilera Bernier y Pedro Pardo.

Como Equipo Espacio podemos ver obras suya en la escultura de la fachada principal del antiguo Hotel Meliá Palace de Córdoba o en los murales de las oficinas del Banco Popular de Córdoba (1956) donde es llamado por Rafael de La-Hoz, que años más tarde requerirá su trabajo para realizar la Virgen con el Niño (1959) del Monasterio de la Visitación de Nuestra Señora de Obejo y un apostolario del que sólo se conserva una maqueta (1959), así como su colaboración junto a Rafael Orti en las Puertas en relieve (1959) de dicho Monasterio.

Después de su experiencia en el Grupo Espacio, entró a formar parte de las experiencias iniciales del Equipo 57, con los que realiza la exposición en el Thorvaldsen Museum de København en Dinamarca, pero a su vuelta decide abandonarlos, para abordar una pintura de carácter figurativo que se sale de las coordenadas experimentales y geométricas que antes había trabajado en el Grupo Espacio y el Equipo 57.

* Rosales, Alberto. Rafael de La-Hoz. Excmá Diputación de Córdoba. 2010. p 23-24.



JOSÉ MANUEL BELMONTE

66

Nacido en Córdoba en 1964, José Manuel Belmonte inicia su formación en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos Mateo Inurria de la capital, donde tiene como maestro, entre otros docentes, al escultor Antonio Gallardo Parra. Desde sus inicios artísticos, Belmonte manifiesta su predilección por la escultura figurativa, particularmente por el retrato, género en el que destaca por sus enormes capacidades técnicas y el conocimiento de los materiales. Muy pronto está produciendo obra de forma continuada y atendiendo a numerosos encargos de índole privado, que reunirá en su primera muestra individual, titulada *Cordobeses Ilustres*, realizada en la cordobesa sala de exposiciones Cajasur en 1994. En este mismo año realiza los relieves en bronce y mármol con los temas de la *Anunciación*, *Nacimiento*, *Crucifixión* y *Resurrección de Jesús* para el conjunto funerario dedicado al obispo Infantes Florido sito en la Mezquita-Catedral de Córdoba.

Un año después, en 1995, marcha becado a Pietra Santa, en Carrara (Italia), donde trabajará la técnica escultórica sobre mármol en los talleres de Rino Gianninni y en el Taller de Sem. Al siguiente año marcha a Singapur para trabajar en los trabajos de restauración de la Catedral, bajo la dirección del arquitecto francés Didier Repellin, especialista en Patrimonio Histórico. De vuelta en España prosigue con su dedicación al retrato y se inicia en la escultura monumental, realizando en 1997 *Palomas* (Museo de Fines, Almería) y el *Monumento a Carlos III*, fundador de la colonia cordobesa de Fuente Palmera. En 1999 realiza para la Universiada de Mallorca las esculturas *Saltadores de Vallas* y *Saltadora de Trampolín*. En este año inicia su colaboración con la galería belga Dieleman Art & Bronze International, con quienes realizará diversas exposiciones.

En el apartado monumental, Belmonte es autor de una extensa serie de obras; en el año 2000 realiza el *Monumento a Cervantes* en la

ciudad de Lepanto (Grecia), al que seguirán el *Monumento a la Tercera Edad*, el *Monumento al Dr. Francisco Merino*, *Monumento al Jornalero* y *Leona Ibérica*, todos en Nueva Carteya. En Córdoba realiza el *Homenaje a la Mujer Cordobesa*, el *Monumento a Juan de Mesa*, el San Rafael para el estadio Nuevo Arcángel y los relieves alegóricos del Puente de Andalucía. En 2014 inaugura el *Monumento a los Patios*. En Baena (Jaén) se encuentra otra de sus obras de arte público, una *Leona Ibérica* de colosales proporciones. Otras muchas obras están situadas en ciudades diversas tanto nacionales como extranjeras, fruto de su continua participación en certámenes y simposios de escultura. Un hito importante en su carrera es la obtención del Premio de las Artes y los Artistas, por la obra *Hombre pájaro*, en 2007.

Belmonte ha realizado numerosas exposiciones colectivas en diversos museos e instituciones, y dos individuales, *Anatomía del alma* (2007) y *El recreo de los ausentes* (2011).



RAFAEL BOTÍ

68

Nacido en Córdoba en 1900, Rafael Botí Gaitán simultaneó a lo largo de su vida su trabajo como músico con su condición de pintor. Siendo aún director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba el escultor Mateo Inurría, el joven Botí inicia en esta institución sus estudios, con maestros como Julio Romero de Torres, Victoriano Chicote y Ricardo Agrasot, con quienes estudia dibujo, modelado e Historia del Arte, respectivamente. En la Escuela Botí coincide con compañeros como Rafael Romero de Torres Pellicer, Antonio Rodríguez Luna, Antonio Merlo, Octavio Nogales, el malogrado Enrique Moreno “El Fenómeno” y Ángel López Obrero, con quien mantendrá una estrecha relación en adelante.

En 1917 Botí se traslada a Madrid, matriculándose en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en el Conservatorio Superior de Música. Formó parte en ese mismo año de la Orquesta Filarmónica de Madrid, como profesor de viola, ingresando en 1930 en la Orquesta Nacional de España. Comienza a asistir como discípulo al taller de Daniel Vázquez Díaz en 1918, con quien entabla una gran amistad desde entonces. Su primera exposición verá la luz en Córdoba en el Círculo de la Amistad, en el año 1923, junto a su compañero Enrique Moreno. En 1925 recibe una beca de estudios de la Diputación Provincial de Córdoba, que renovará en 1921 y 1931, viajando a París en estas dos ocasiones, ciudad en la que contacta con las corrientes artísticas entonces en boga, exponiendo en la ciudad del Sena en 1930 y

1931. Es este año de 1931 en el que Botí, junto a Emiliano Barral, Castedo, Climent, Díaz Yepes, Isaías Díaz, Francisco Mateos, Francisco Maura, Moreno Villa, Pérez Mateos, Servando del Pilar, Pelegrín, Planes, Rodríguez Luna, Santa Cruz, Souto y Winthuisen, funda la «Agrupación Gremial de Artistas Plásticos», y lanzan un manifiesto de vanguardia con el propósito de dar un sentido de renovación al panorama artístico nacional. Expone en la Diputación Provincial de Córdoba una muestra individual (1931) y nuevas individuales en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao (1933) y en el Salón de Arte Moderno de la Biblioteca Nacional de Madrid (1935). La Guerra Civil obliga a Botí a marchar con su familia primeramente a Valencia y posteriormente a Manzanares (Ciudad Real), donde realizará labores como Auxiliar técnico en la Junta de Incautación, Protección y Salvamento del Patrimonio Artístico, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública de la República. Tras la contienda regresa a Madrid, donde se instala definitivamente en 1939. La década de los 40 es una década de recuperación tras la devastadora guerra, en la que Botí inicia su tertulia de la Gran Vía con sus amigos Juan Antonio Morales, José Caballero, Álvaro Delgado, Díaz Caneja, Santiago Pelegrín, Juan Esplandiú y otros, participando en la Nacional del 48.

Los años 50 son de gran actividad para Botí, concurriendo en numerosas exposiciones nacionales e internacionales, como la Exposición Nacional de Bellas Artes, I Bienal Hispanoamericana de Arte, Pintura Española Contemporánea

en Lima, Exposición del Arte Español Actual en Santiago de Chile y otras. En 1959 realiza una individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Durante los años 60 Botí realiza asimismo numerosas exposiciones, individuales y colectivas, dinámica que sigue durante la siguiente década, en la que el reconocimiento a su figura y su obra es unánime. El capítulo de premios y reconocimientos a Rafael Botí, es extenso: fue galardonado en las Exposiciones Nacionales los años 1924 y 1964, y en 1930 en la Regional de Artistas Andaluces de Granada. Fue nombrado por el Ayuntamiento de Córdoba «Hijo Predilecto», concediéndosele la Medalla de Oro de la Ciudad en 1979; año en el que asimismo la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes le nombra Académico Correspondiente. ABC reconoce en este año su figura incluyéndolo en la relación «Los Diez Personajes del Año». En 1980 el Ministerio de Cultura le concede la Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes, y un año después la Asociación de Artistas Plásticos Cordobeses le nombra su Presidente de Honor. En el año de 1990 es elegido por votación popular «Cordobés del Año». En 1992 se le concede el Premio Especial del Jurado en los Premios Nacionales de Artes Plásticas, y en ese mismo año, la Academia Libre de Arte y Letras de San Antón acuerda investir a Rafael Botí como Académico Ilustre. En 1998 la Diputación de Córdoba constituye la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí para promoción y difusión de las artes plásticas. Rafael Botí Gaitán falleció en Madrid el día 4 de febrero de 1995.



PEDRO BUENO

70

Nacido en 1910 en la cordobesa localidad de Villa del Río, desde pequeño sintió vocación artística, una inquietud que no fue compartida por su familia durante la infancia y adolescencia del pintor. Con diecisiete años se fuga a Madrid, con el deseo de comenzar su carrera como artista, pero es devuelto a su casa villarense. Algunas personas del pueblo persuaden a su padre de la necesidad de dejar realizar su deseo al joven Pedro Bueno, y tras diversas instancias se le concede una beca de estudios de la Diputación Provincial, comenzando su aprendizaje en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba. En 1929 se traslada a Madrid y se matricula en la Escuela de Artes y Oficios de la capital, para ingresar en el curso siguiente en la Escuela Especial de Pintura, donde consigue las más altas calificaciones y premios, como el Premio Madrigal (1933) y el Premio Molina Higuera (1934). En este año acude como pensionado de oposición a la Residencia de Pintores de El Pualar (Madrid). En sus estudios se ha especializado para la titulación de Profesor de Dibujo y en Grabado, una carrera académica que se verá interrumpida por la Guerra Civil, en la que lucha en el ejército republicano.

Tras la guerra, Pedro Bueno comienza a realizar numerosos retratos de encargo, práctica que le ayuda a subsistir durante la dura posguerra española. Asimismo realiza numerosas colaboraciones gráficas para distintas editoria-

les y prensa. En 1941 participa por vez primera en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, evento al que será asiduo participante, obteniendo en 1943 una Tercera Medalla. En este año participa en el *Salón de los Once*, organizada por la Academia Breve de Crítica de Arte, auspiciada por Eugenio D'Ors. Su primera individual es un año después, en la madrileña Galería Biosca. Los años 40 son de trabajo continuado y numerosas exposiciones, integrado plenamente en la todavía llamada *joven escuela madrileña*, como en el Museo de Arte Moderno (Madrid), Galería Buchholz (Madrid), Museo de Arte Moderno (Buenos Aires), Galería Wiot (Las Palmas), etc. En 1949 viaja a Londres pensionado por la Fundación Conde de Cartagena.

Durante los años 50, Pedro Bueno realiza, entre otras, las siguientes exposiciones: *Arte Español en el Cairo* (1950); *I Bienal Hispanoamericana de Arte* (1951); *Exposición Nacional de Bellas Artes* (1952)—en la que obtiene Segunda Medalla—; Galería Withcomb, Buenos Aires (1952); *Exposición de Arte Contemporáneo*, Círculo de la Amistad, Córdoba (1953); *Homenaje a Vázquez Díaz*, Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid (1953); *La Escuela de Madrid*, Sala Macarrón, Madrid (1953); *II Bienal Hispanoamericana de Arte*, La Habana, Cuba (1954); *Exposición Nacional de Bellas Artes* (1954)—en la que obtiene Primera Medalla—, a más de otras individuales y colectivas junto a la Escuela de Madrid. 1960 arranca con una

colectiva, *Antológica de Antiguos Alumnos de la Escuela Central de Bellas Artes de Madrid*, tras de la que vendrán exposiciones de forma continuada durante las siguientes décadas de los 70 y 80. En 1974 es nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, y en 1979 es galardonado con la Medalla de Honor de la Ciudad de Córdoba—ya fue Hijo Predilecto de su pueblo en 1950—. En 1982 se le concede la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo, y en ese mismo año dona su colección personal a la Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, junto a sus casas de Córdoba y Villa del Río, con el propósito de crear unos museos abiertos donde enseñar su obra, donación que acrecentará en 1992 con un nuevo legado. En homenaje al artista se crea el Certamen Nacional de Pintura “Pedro Bueno”, siendo 1983 el año de la primera edición.

El 14 de enero de 1993, Pedro Bueno fallece en su casa de Madrid. Tres meses después del óbito, se inauguran en el Palacio de Viana de la capital cordobesa dos salas de exposición permanente de la obra del pintor. Madrid acoge en noviembre una primera gran exposición homenaje al pintor, en el Centro Cultural del Conde-Duque. Se seguirán organizando exposiciones de la obra del pintor, culminando con la antológica *Pedro Bueno en su centenario* (2010), llevada a cabo en diversas salas de la ciudad de Córdoba y en su pueblo natal.



RAFAEL CARMONA

72

Nacido en Córdoba en 1969, Rafael Carmona inicia su formación artística realizando estudios de Dibujo publicitario y Fotografía en la Escuela de Artes y Oficios Mateo Inurria de Córdoba.

Será allí donde descubra las relaciones afectivas entre fotografía y pintura, que desde finales de los años noventa ha venido siendo una de las señas de identidad de su acercamiento al discurso fotográfico.

Hacia 1997 presenta una serie de bodegones fotográficos, donde las distorsiones, movimientos y un uso no descriptivo del color, hacen que algunos críticos y teóricos del momento utilicen el término neoexpresionista, exportándolo de la pintura que recorrió toda Europa en los años ochenta, para bautizar unas imágenes que ya no buscan la representación o registro fiel de una realidad exterior, sino la experimentación de otras maneras de mirar tras la cámara y presentar el afuera.

Será esta línea de trabajo la que presentará en exposiciones individuales como *Materia*

muerta (1997) en la Sala de exposiciones de la Posada del Potro, *Bodegones* (1998) en la sala de exposiciones de la Diputación de Guadalajara o *Fotografías* (1998) en la Casa de la juventud de Córdoba.

La electrificante utilización del color en estas series, dará lugar en el año 2000 a la exposición *Series de color*, en la sala de exposiciones Mateo Inurria, donde continúa sus experimentaciones con las posibilidades combinatorias y expresivas del color, utilizando la fotografía como un medio más pictórico que pictoricista, en espacios interiores connotados por la memoria de la experiencia donde su visión se va deslizando entre diferentes estilos pictóricos, desde la lírica y poética de la abstracción a la seducción superficial del pop.

Después de su experiencia en la Escuela de Arte y oficios, continúa su formación en cursos independientes con autores como Tote Trenas, Roberto Chicharro, Jesús Perez, José Manuel Navia y Cristina García Rodero.

Será esta formación complementaria, así como su trabajo como reportero gráfico para la prensa local desde 1999, lo que hará que en sus últimas series y exposiciones, el componente urbano y humano de la ciudad se conviertan en protagonistas de sus relatos visuales.

De esta manera podemos ver como en exposiciones colectivas como *Córdoba: Retrato de una ciudad* (2005) en la Sala Puerta, donde su obra se pudo ver junto a fotógrafos nacionales de la talla de Humberto Rivas, Bleda y Rosa o Pablo Genovés, o en trabajos a dúo como el realizado sobre la ciudad palatina de Madinat al Zahra junto a Sánchez Moreno en *Madinat al Zahra. Dos visiones* (2007) en el Teatro Cómico Principal.

En esta misma exposición ya se introducía Rafael Carmona en un nuevo lenguaje, el de la imagen en movimiento, mediante una serie de piezas de vídeo como la que lleva por título *1515 pasos. 1515 fotografías* (2009) que proyectó en la Filmoteca de Andalucía.



CASTRO CADENAS

74

Nacido en Córdoba, la obra de José Antonio de Castro Cadenas (1926-2006), como ocurre con otros compañeros de generación se mueve en la duda por aceptar las renovaciones plásticas que estaban apareciendo en el territorio de la pintura española desde los años treinta a través de experiencias como la Escuela de Vallecas o de personalidades como las de Picasso, Julio González o Vázquez Díaz, o continuar la tradición de una pintura como la española, anclada en una figuración de corte naturalista por la que se decidieron muchos de los artistas de esta época.

Así será el caso de Castro Cadenas, que inicia su formación artística en la década de los años cuarenta, de la mano del pintor Blas Rosique Gaya en la ciudad de Murcia, donde si iniciará en las técnicas y géneros tradicionales de la pintura.

Pasado este primer contacto, y ya de vuelta a la ciudad de Córdoba continuará su formación con los pintores Miguel del Moral y Rafael Orti, figuras que si bien estuvieron cerca de algunos

importantes proyectos de vanguardia gracias a los encargos que realizaron para algunos edificios de Rafael de La Hoz, se mantuvieron dentro de una figuración serena que abrazaba por momentos algunas de las innovaciones que en pintura y escultura habían introducido las primeras vanguardias históricas.

Pero será durante la década de los cincuenta, clímax de la modernidad local, cuando esta brecha abierta entre tradición y vanguardia, alcanzará sus mayores cotas, y tal y como recoge Francisco Zueras en un texto sobre la época, *paralelamente a las posturas renovadoras, otros destacados pintores vinieron cultivando también desde aquella época de los años cincuenta hasta el momento, dicho arte de corte tradicional, unos fuera de Córdoba y otros en el plano local*, y entre ellos cita la obra de Castro Cadenas, que califica como *bella figuración muy sensible*.

Será éste el registro en que se moverá hasta el final de sus días, dedicándose desde la década de los setenta al dibujo y el cartel,

con los que conseguirá importantes premios y añadiéndole a estas disciplinas el grabado, desde que en 1992 empieza a trabajar con él de la mano del desaparecido Emilio Serrano en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba.

Su primera exposición individual tiene lugar en 1975 en la galería Al-Wasiti en Sevilla, y desde esa época expondrá en numerosas ocasiones en nuestra ciudad, en espacios como la galería Studio 52-Juan Bernier, que en el 2009 le dedicó una exposición póstuma que llevaba por título “En recuerdo a Castro Cadenas” o la Galería Arte 21, en la que expuso en 2004 una serie de obras bajo el título *Pinturas de silencio*.

Bodegones, paisajes y figuras, realizados con tinta china y cera fundida formaban la que se convirtió en una de las últimas ocasiones en que el público cordobés pudo disfrutar de esta serena figuración en la que José Antonio Castro Cadenas venía trabajando desde finales de los años cuarenta, cobijándose en el silencio de su estudio al resguardo de cualquier moda o tendencia pasajera.



Castro Cadena

MIGUEL DEL MORAL

76

Nacido en el cordobés barrio de San Miguel, en 1917, realiza sus primeros estudios en el colegio de los Salesianos, de donde pasa a la Escuela de Artes y Oficios, institución en la que llevó a cabo su aprendizaje artístico entre los años 1929 y 1942, salvando el paréntesis impuesto por la Guerra Civil, en la que participó sirviendo en el Frente de Extremadura. Marcha a Madrid, donde ilustra publicaciones del momento como el semanario *El Español*—en el que coincide con Ginés Liébana—, *La Estafeta Literaria*, *Caracola*, *Fantasia* y *Platero*, en cuyas páginas alterna con otros grandes ilustradores de posguerra. Es en esta época cuando conoce a Daniel Vázquez Díaz, quien dejará impronta en la obra de Del Moral, muy interesado asimismo en aprender de los grandes maestros expuestos en el Prado. Sus visitas al Casón del Buen Retiro, donde estaba situado el Museo de Reproducciones Artísticas, fue asimismo una importante fuente de aprendizaje.

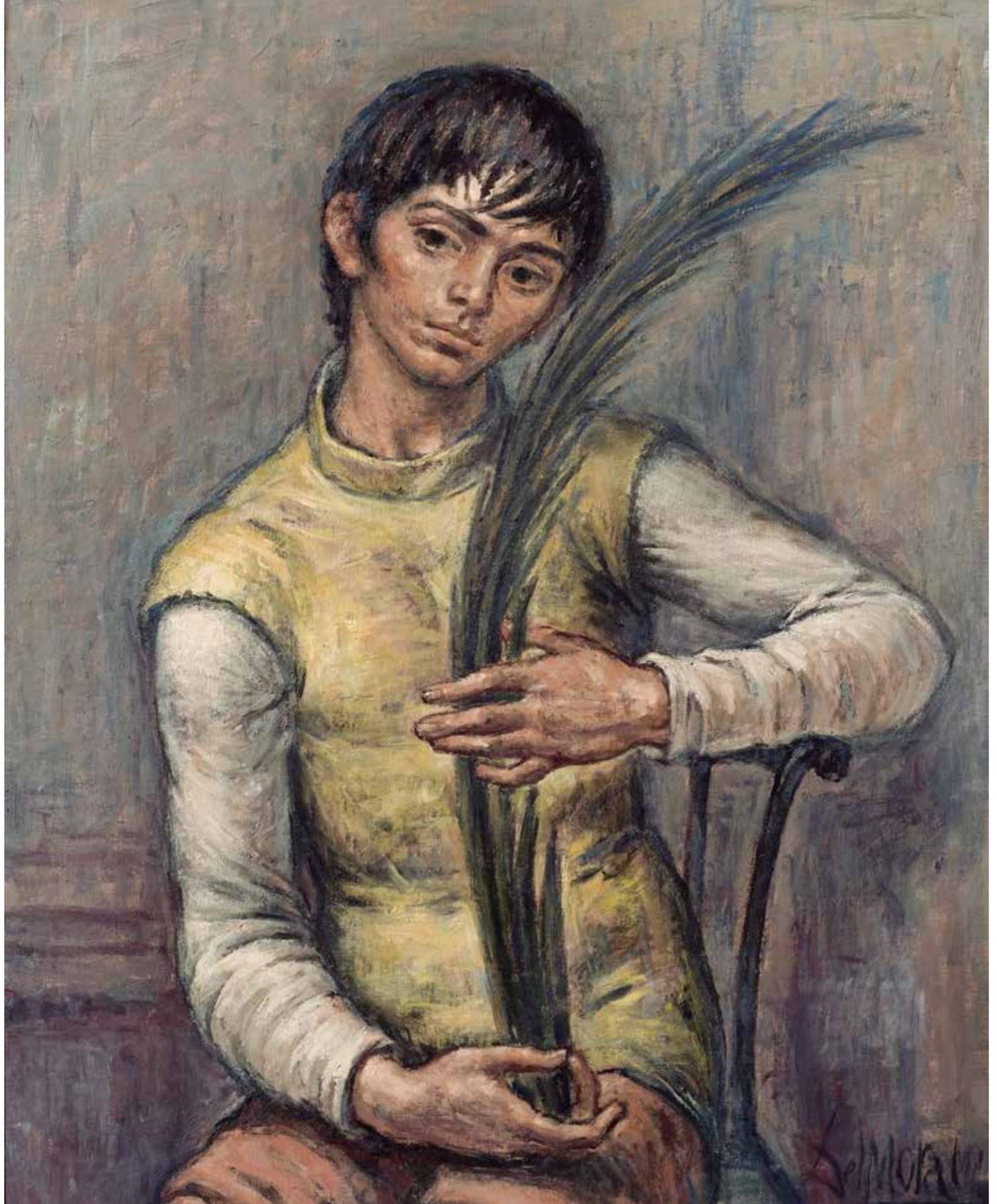
En 1947 ilustra la portada del primer número de *Cántico*, revista nacida de los poetas Pablo García Baena, Ricardo Molina, Juan Bernier y Julio Aumente, a la que estuvo ligado

desde su fundación y para la que realizó su conocido *Ángel del Sur*. La presencia en la revista fue constante durante su existencia (1947-1949 y 1954-1957), sobrepasando la obra el mero carácter de ilustración para adquirir una entidad independiente y pareja a los textos poéticos.

Su primera exposición individual tiene lugar en la Sala Municipal de Arte de Córdoba en 1949, inicio de una carrera que se verá prontamente recompensada en 1951 al obtener el Primer Premio de Pintura del Salón del Círculo de Bellas Artes de Madrid, tras de lo que será galardonado con el Primer Premio de la Exposición Hispanoamericana de Arte Taurino por su obra *Torero gitano*. Su formación se va ampliando con las influencias que recibe de diversos viajes por Europa; en 1952 reside en París, donde recibe el eco de los impresionistas, interesándose vivamente por pintores como Degas, Renoir y Manet, cuya huella será visible desde entonces en su obra. De vuelta a Córdoba en 1953, realiza una nueva exposición individual a, en la que se evidencia su madurez pictórica, refrendada en 1954 con el Primer Premio de Pintura del Certamen Antonio Acis-

clo Palomino que otorga la Diputación Provincial de Córdoba, con el óleo titulado *Teólogos*, obra que, al cabo, servirá para que Del Moral sea conocido como *el Zurbarán cordobés*.

Durante los años posteriores visita Austria, Yugoslavia, Hungría e Italia. En Venecia, Rávena y Florencia estudia a los grandes muralistas y la pintura quattrocentista, de donde toma el gusto por la suntuosidad y la predilección por el retrato y las medias figuras. Desde entonces, la producción de Del Moral es continuada y su presencia en muestras colectivas es constante. Posteriores exposiciones individuales como la realizada en 1975 en la Galería Studio-52 y la llevada a cabo en 1981 en el Conservatorio Superior de Música, ambas en Córdoba, consagran al pintor como uno de los referentes españoles en la figuración, que desplegará tanto en la pintura de caballete como en su vertiente de muralista. Del Moral recibe en 1981 el Primer Premio de Pintura en el VIII Salón del Círculo de Bellas Artes, por su cuadro *Pedagogía*, mientras que otros homenajes se van sucediendo, como el que le rinde en 1988 el Ateneo de Córdoba. Miguel del Moral falleció en Córdoba el 29 de abril de 1998.



DESIDERIO DELGADO

78

Desiderio Delgado Chavarría nace en Puente Genil (Córdoba) en 1955. Estudia en el I.E.S Manuel Reina, donde sobresale por sus aptitudes en las artes plásticas. A resultas de las buenas notas en la materia y la afición que el joven siente por los pinceles, su familia le regala un maletín de pintura, con el que empieza a ejercitarse. Tras finalizar sus estudios de Bachillerato, a los 18 años se traslada a Córdoba, matriculándose para cursar los estudios de Dibujo Publicitario en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos Mateo Inurría. Finaliza sus estudios en 1973, año en que ha de cumplir el servicio militar. A su vuelta a Córdoba sigue formándose en el ejercicio de la pintura de forma autodidacta, decidiéndose en 1983 a abrir un estudio de publicidad con la también pintora Montserrat Lamata.

Desiderio Delgado comienza su larga andadura expositiva en 1976, en una muestra colectiva realizada por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, que itenera

por diversos pueblos de la provincia tras ser presentada en la capital. Desde entonces ha realizado una larga serie de exposiciones colectivas y ha participado en gran cantidad de certámenes, obteniendo numerosos premios y menciones.

En 1986 realiza su primera exposición en Córdoba en la galería Studio 52, en la que muestra por vez primera la temática que básicamente configurará su carrera pictórica: bodegones, paisajes y, sobre todo, la representación del medio acuático, el agua, que se convertirá en su seña de identidad. Tras esta primera muestra, que se cierra con gran éxito de público y ventas, Desiderio Delgado presenta al año siguiente una nueva individual en las salas del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Marbella y Algeciras, repitiendo de nuevo un año después en Córdoba. En 1990 expone en la cordobesa galería Ocre, a la que siguen exposiciones individuales en galerías como Haurie (Sevilla, 1993, 1996,

2000, 2005 y 2008); Zenhid (Madrid, 1994); José Pedraza (Montilla, 1996, 1999 y 2007); Espi (Torrelavega, Cantabria, 1997); Kreisler (Madrid, 2005); Carmen del Campo (Córdoba, 2002, 2006 y 2011).

En 2006 Desiderio Delgado es nombrado Académico de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, nombramiento que se hace oficial en 2011 tras la entrega por parte del artista de una obra suya, una de sus características albercas que definen de forma clara su pintura. Dedicado a la enseñanza artística, Delgado es autor de una notable producción, que se encuentra repartida en numerosas colecciones particulares y en sedes institucionales como el Museo de Bellas Artes de Córdoba, Fundación CajaSur (Córdoba), Fundación Caja Rural (Sevilla), Museo de Arte Contemporáneo (Tomelloso, Ciudad Real), Ayuntamiento de Montilla (Córdoba), Ayuntamiento de Arjonilla (Jaén), y el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Madrid).



FRANCISCO ESCALERA

80

Nacido en Córdoba en 1965, la formación artística de Francisco Escalera se inicia en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, donde comienza sus estudios de Dibujo artístico y pintura en 1986 y los termina en 1992. Allí descubrirá las herramientas y técnicas de la disciplina pictórica y desde esos comienzos se decantará por un registro figurativo que encontrará en el paisaje a su mejor compañero de viaje.

Será este interés por el paisaje lo que le llevará en varias ocasiones, entre el 2000 y 2005, a asistir a los cursos de paisaje de la Escuela Libre de artes plásticas de Priego de Córdoba, donde de la mano del maestro Antonio Povedano y de aquellos artistas que invitaba a ofrecer cursos y talleres, descubrirá las posibilidades que un género tradicional como el paisaje tiene aún en un contexto tan frenético como el actual.

Nada más terminar sus estudios en la Escuela de Artes y oficios Mateo Inurria de Córdoba, expondrá en la Galería Studio 52 Juan Bernier de Córdoba, institución del arte contemporáneo en la ciudad que durante décadas supo mantener el estatus reconocido por sus

aportaciones al arte de vanguardia en la ciudad.

Tras esta primera exposición, vendrá una en la desaparecida Galería Céspedes en 1994 y volverá a repetir en la Galería Studio 52, formándose desde ese momento en un registro pictórico en el que, al igual que los grandes maestros de la pintura de todos los tiempos, empeña sus fuerzas en abordar el registro del tiempo, dentro de una pintura que se sirve de la realidad como soporte, para construir una nueva imagen del mundo que nos rodea.

Iniciado el siglo XXI, la manera de abordar la pintura de Escalera sigue siendo la misma que en la década anterior, aunque quizás irá soltando lastre de lo innecesario, aligerando la pincelada y buscándole un lugar al paisaje, en el contexto del arte actual. Será esta primera década del nuevo siglo donde la trayectoria artística de Francisco Escalera se consolida dentro y fuera de la ciudad, con exposiciones individuales como *La Naturaleza de lo cotidiano* (2003) en la Galería Cobalto, *Paisajes de Paso* (2004) en la Casa de la Cultura de Alcalá de Guadaira (Sevilla), *Últimas obras* (2004) en las Carnicerías Reales de Priego de Córdoba,

Paisajes de Paso II (2005) en la Galería Arte 21, *Espacios habitados* (2005) en la Galería Durán de Madrid, *Estivalia* (2006) en la Galería Aitor Urdangarín en Vitoria o *Deja vù* (2008) en la recientemente desaparecida Galería Carlos Bermúdez.

En todos estos años, su trayectoria sea visto fortalecida con la concesión de numerosos premios, desde que en 2001 recibiera el Primer Premio en el Concurso Antonio Rodríguez Luna de Montoro hasta el Primer Premio en el Certamen Gustavo Bacaristas de Sevilla en el 2002, el Primer Premio en el Certamen Nacional de Bellas artes Ateneo (2003) de Sevilla, el Primer Premio del XI Certamen de Pintura Maestro Mateo de Cajasur (2003) o la adquisición de obra suyas en certámenes de gran prestigio como el Focus Abengoa de Sevilla (2005), Fundación Wellington de Madrid (2007) o el Certamen Nacional de Pintura y Escultura Real Sitio y Villa de Aranjuez (2007).

Sus últimos trabajos hasta la fecha, tienen como protagonistas los paisajes de las riberas del Guadalquivir, espacios donde sigue abordando la completa tarea de capturar el tiempo a través de la pintura.



JOSÉ F. GÁLVEZ

82

Nace en Córdoba en 1949. Su interés por la fotografía comienza en 1973, a través de la reproducción de fotografías y revelado de diapositivas en color. La necesidad por conocer la técnica fotográfica le lleva en ese momento a investigar, leer manuales técnicos de revelado y a partir de 1975 consultar ya libros de autor y revistas especializadas de la época, como *Arte fotográfico*, que le abren nuevas vías a la experimentación con el lenguaje fotográfico.

El interés por la fotografía, le lleva a matricularse en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, pero sólo asistirá a las clases un mes, ya que en ella no encontrará lo que en esos momentos estaba buscando, composición y lenguaje, sino simplemente química y procesos de revelado.

En 1980 empezará a relacionarse con algunos aficionados a la fotografía en Córdoba entre los que se encontraban Juan Vacas, Pepe Jiménez y Paco Linares, y entre todos surge la idea de hacer un club fotográfico. Ese será el germen de AFOCO, la Asociación de Fotógrafos cordobeses que iba a nacer el 23 de Febrero de 1981, pero que por causa del Golpe de Estado, se constituye unos días después, contando ya en su inicio con 200 socios e ini-

ciando una larga trayectoria que llega hasta nuestros días.

Desde esos momentos, Gálvez se convertirá en presidente de la Asociación, lo que hará que en su trayectoria un gran número de sus trabajos se vean relacionados en torno a la difusión, formación y promoción de la fotografía en Córdoba, más que en el desarrollo de una investigación personal en torno a la fotografía, una creación de trayectoria artística y personal, que se ha ido creando de manera complementaria a esta labor a lo largo de estos últimos treinta años.

En el contexto de la Córdoba de los años ochenta, el interés fotográfico de Gálvez se centrará en la construcción de lo que Yañez Polo denominará como retrato ambientado, un género que buscaba contextualizar al personaje fotografiado en su entorno doméstico o laboral, dignificándolo, género que tiene sus más claros precedentes en las imágenes de los maestros de la Escuela de Madrid, Gabriel Cualladó fundamentalmente, por cuya obra Gálvez siente especial predilección.

Serán estas composiciones, así como la elección de un determinado formato y el tono gris verdoso que adquirirían sus fotografías mediante una particular forma de revelado, lo que

hará que la fotografía de Gálvez, y con ella la de otros compañeros de Afoco, se convierta en concursos, certámenes y exposiciones, en seña de identidad de lo que en Córdoba se estaba haciendo en ese momento en torno a lo fotográfico.

En 1983 se creará el Premio Mezquita y en 1985, la primera Bienal de Fotografía, y en paralelo, Gálvez continuará con sus retratos ambientados, en los que los niños tendrán un protagonismo particular, así como sus propios compañeros fotógrafos (Cualladó, Vilariño, Gordillo, Schommer, Juan Vacas), a los que no sólo retratará en sus ambientes, sino con los que creará sus Trípticos, donde el personaje en solitario se ve acompañado por retazos de paisaje u objetos que alegorizan el trabajo que el fotógrafo realiza.

Hasta 1995 no expone de manera individual, y lo hará en la Galería Ignacio Barceló, sede de Afoco, en la que presentará *El baile de la carne*, exposición a la que seguirá *Encuentros naturales* (1997) y *El año de las luces* (2000), todas en ese mismo espacio. En 2006 expondrá en la extinta Galería Diafragma Foto una pequeña muestra retrospectiva sobre su trabajo que se convierte en su última muestra hasta la fecha.



MARCIAL GÓMEZ

84

Marcial Gómez Parejo nació en Hinojosa del Duque, en 1930. Sus inicios artísticos están ligados al dibujante de comic norteamericano Alex Raymond, creador del mítico personaje Flash Gordon, con el que mantiene amistad y una continuada relación epistolar entre 1949 y 1953, una influencia que se establece como su único contacto con las artes visuales de la época. Durante los años 60 comienza a trabajar para la industria textil en Barcelona, donde crea continuadas series de gouaches con influencias de la geometría heredera del constructivismo, así como motivos vegetales y otros de las artes decorativas norteamericanas y de la entonces Unión Soviética y países de su influencia, lugares que visitó el pintor durante la década de los sesenta. Sus dibujos fueron premiados en el Concurso de Diseño Industrial de 1969. A partir de los 70 es cuando se dedica de lleno a la pintura, decantándose el lenguaje de Marcial

Gómez por una personal pintura figurativa que se encuadra entre el surrealismo y el realismo mágico. Una serie fundamental en su trayectoria artística es *Bomarzo*, una reinterpretación pictórica del libro de Manuel Mújica Láinez.

Su primera exposición individual la llevó a cabo en 1978 (posteriormente realizó una nueva individual en 1995), en la sevillana galería Haurie. Durante las dos décadas posteriores estuvo presentando prácticamente una individual al año, en galerías como Juan de Mesa (Córdoba 1979); Heller (Madrid 1980); Miramar (Málaga 1981); Studio 52 (Córdoba 1982 y 1985); Liberty (Málaga 1983); Rayuela (Madrid 1987, 1988, 1990, 1992 y 1997); Nolde (Madrid 1991 y 1994); Nova (Málaga 1991 y 1994); Garbi (Valencia 1992); Boreal (Pamplona 1993); Aitor Urdangarín (Vitoria 1997); CajaSur (1998) y Benot (Cádiz 1999). En 2004 la Diputación de Córdoba organizó una re-

trospectiva llevada a cabo en el Palacio de la Merced, donde se expuso una amplia muestra de obras realizadas entre 1975 y 2004 que incluía dibujo, pintura y escultura, seleccionada por su hijo, Miguel Gómez Losada.

De sus numerosas exposiciones colectivas señalar *Panorama 78* (Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid 1978); *Realistas europeos y Homenaje a El Bosco* (Galería Hüss-tege, Stellman, S'Hertogenboch, Holanda) y la llevada a cabo en el Panorama Museum de Bad Frankehausen (Alemania) en 2011 bajo el título *Magischer Realismus aus Spanien. Im Schatten der Träume (A la sombra de los sueños. Realismo mágico en España)*, para la que una obra de Marcial Gómez fue elegida para el cartel anunciador de la exposición y la portada del catálogo, la titulada *Costurero* (1978), muestra que fue la última realizada en vida por el artista, quien falleció en 2012.



FRANCISCO GONZÁLEZ

86

Nace en Córdoba en 1960. Desde los años ochenta desarrolla su trabajo como periodista gráfico para varios medios de prensa local y nacional, comenzando en 1981 en La Voz de Córdoba y siendo corresponsal de El País y el ABC, así como colaborar con otros medios de prensa nacional e internacional. En la actualidad es Jefe de Fotografía y editor gráfico de Diario Córdoba, por lo que por su cámara y su mirada pasa el pulso de la ciudad, su registro y documento, para ir configurando el relato de la ciudad y sus gentes, a lo largo de estas últimas décadas.

En paralelo a su trabajo como periodista gráfico, Francisco González ha desarrollado su trayectoria como fotógrafo en torno a una línea de trabajo que es la diversidad, desde su creencia en la fe bahà'í, que le ha llevado a viajar por todo el mundo para descubrir esa unidad de la humanidad que predica su fe.

Es este continuo error en busca de la belleza de las gentes y los paisajes la que le ha llevado a acercarse a antiguas civilizaciones a través de sus vestigios (Egipto, Mayas, la Di-

nastía Quin Shi Huang, Myanmar) o la manera en que perviven estas en la vida cotidiana de pueblos nativos americanos como los Aymaras, Bribris, Garifunas, Junas, Mizkitos, Navajos, Pech, Quechuas o Urus.

Pero su pulso como reportero gráfico, continúa levantado acta visual sobre la historia más reciente, y también la más cruenta, para en la serie fotográfica *Bosnia tras el conflicto*, acercarse a la herida abierta de los edificios de Mostar, retratar la vida de los habitantes en la Brigada o aproximarse a los campos de minas en un arriesgado ejercicio de periodismo total.

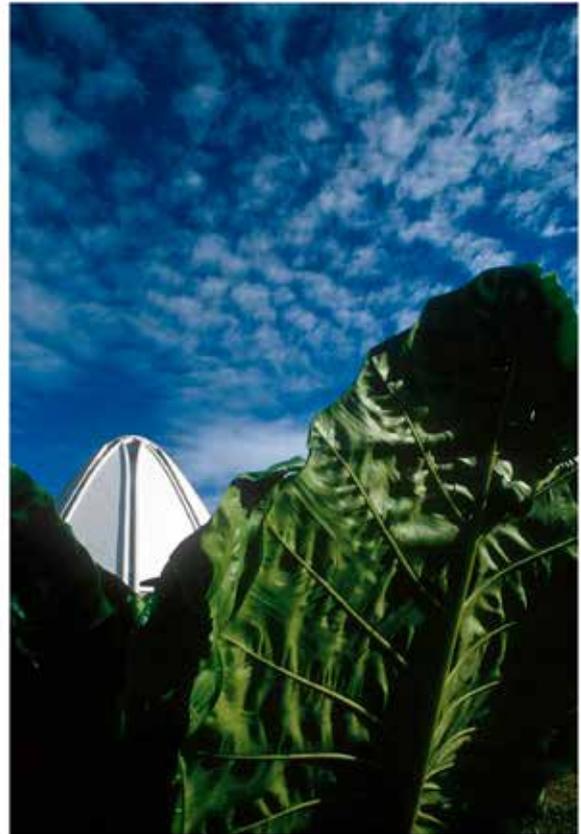
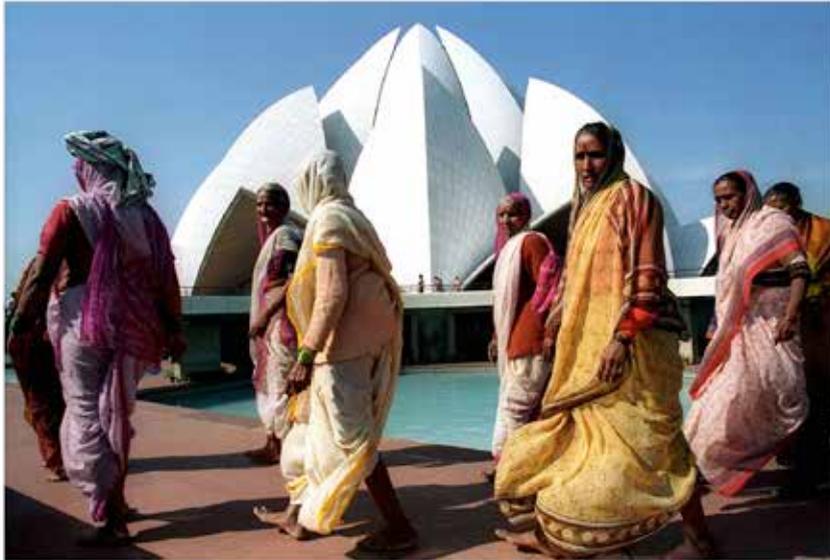
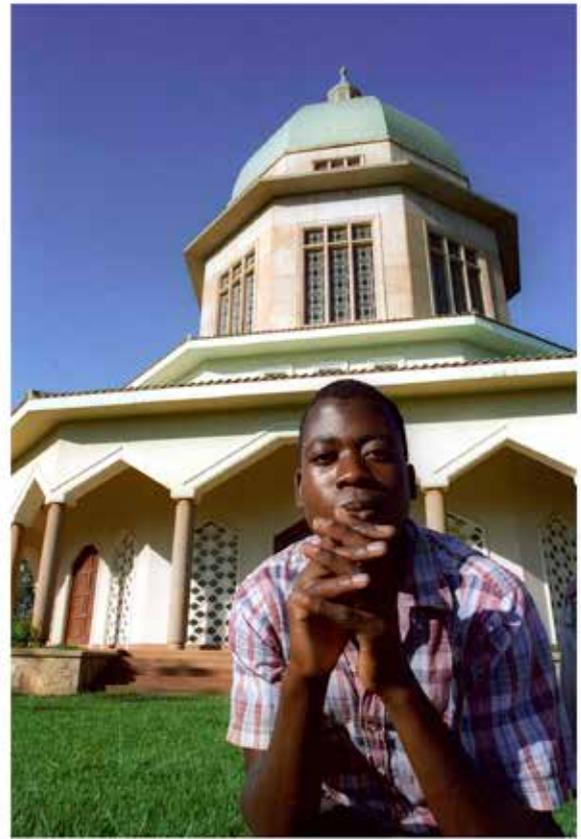
Pero junto a la cruenta y dura realidad de la guerra y la maldad del alma humana, la fe de González le sigue haciendo buscar la belleza del mundo, y de esta manera se puede ver en series fotográficas como *Ciudadanos del Mundo o Templos Bahá'ís*.

En la primera de ellas, la búsqueda de la paz y la belleza le lleva a retratar a los miembros de las diferentes comunidades Bahá'ís de Madrid, en sus espacios de trabajo y oración, y como desarrollo de esta labor, coloca frente

a la cámara a una selección de diferentes estudiantes Erasmus que visitan nuestra ciudad, en esa diversidad que nos une y nos diferencia. En la segunda línea de trabajo, la dedicada a los Templos, Francisco González ha viajado desde Chicago a Nueva Delhi, de Panamá a Kampala, o de Sidney a Frankfurt para plantear algo más que canónicas imágenes arquitectónicas, sino lugares en los que el rito y paisaje humano, tienen más importancia para el fotógrafo que el vidrio, acero y hormigón.

Su trabajo, tanto periodístico como artístico ha sido recogido en numerosas publicaciones como *Arquitectos de Unidad* (2001) del Centro Andaluz de la Fotografía, *El Camino del Sol* (2005) del Ministerio de Cultura de España, *Córdoba. Espacio urbano, unidad y diversidad* (2008) del Instituto Cervantes de Moscú y *Paseo Interior* (2011) de la Diputación Provincial de Córdoba.

A lo largo de su trayectoria ha recibido premios y galardones entre los que destacan el Premio periodístico Ciudad de Córdoba (1993) y el Premio Andalucía de Periodismo (2005).



JULIA HIDALGO

88

Julia Hidalgo Quejo nace en Córdoba en 1948. Inicia su formación artística en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos Mateo Inurria de Córdoba, de donde pasa a matricularse en la Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría (Sevilla) y posteriormente en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, en la que se licenció. Amplía su formación cursando estudios de Arquitectura Interior en el IADE de Madrid y realiza el Master en Didáctica de la Expresión Plástica en la Universidad de Córdoba, tras de lo que viaja a Italia para realizar un curso de Investigación y Perfeccionamiento del Dibujo en la Fundación Antonio Ratti (Como) curso dirigido por Gerhard Richter y Emil Schumacher. Julia Hidalgo ha sido docente en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos Mateo Inurria y la Escuela de Restauración de la Exma Diputación Provincial, ambas en Córdoba, así como en numerosos talleres y cursos de pintura en distintas comunidades de nuestro país.

Creadora de una particular atmósfera figurativa llena de experiencias con el color y la forma, Julia Hidalgo Quejo recorre todos los géneros pictóricos partiendo de una sólida base dibujística fruto de sus intensos años de aprendizaje y dilatada experiencia. Su pintu-

ra posee la dualidad de integrar a la vez un impulso natural por el juego de empastes, veladuras, borrados y demás recursos técnicos, junto a lo etéreo de un realismo onírico que se disuelve a veces en la búsqueda de una composición ausente de referencias obvias, lo que se traduce en sus obras en una cierta atmósfera de irrealidad.

Julia Hidalgo ha expuesto en numerosas muestras colectivas, y en el apartado de individuales, ha realizado cerca de medio centenar desde su primera exposición en la Sala de Arte de la Caja de Ahorros de Jerez, en 1975, en espacios expositivos tanto nacionales como internacionales. Su obra se encuentra representada en colecciones como las del Museo de Bellas Artes de Córdoba; Museo Taurino, Córdoba; Museo Diocesano de Bellas Artes, Córdoba; Museo de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba); Museo del Paisaje Pérez-Guerra, Cortelazor la Real (Huelva); Museo de Arte Contemporáneo Muñoz Sola, Tudela (Navarra); Museo de Villa Viciosa de Odón, Madrid; Museo del Dibujo del Castillo de Larrés, Huesca y las colecciones de la Fundación El Monte, Caja Madrid, CajaSur, Obispado de Madrid y de Granada, Mármoles del Ebro (Tudela), Diputación

de Córdoba y de Jaén, Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid, Instituto Cervantes de Fez (Marruecos), Capilla del Cerro de los Ángeles, Madrid y la armada naval española y noruega, así como numerosas colecciones particulares.

En el capítulo de premios, ha obtenido el 1º Premio de la Caja de Jerez (1978), 1º Premio de Dibujo Ciudad de Utrera (1983), 1º Premio de Acuarela Gaudí (Córdoba, 1987), 1º Premio del IV Certamen Nacional Pintura para el 92 (Córdoba, 1991), Medalla de Honor VI Premio BMW de Pintura (Madrid, 1991), 1º Premio de Acuarela Gaudí (Córdoba, 1992), Medalla de Plata Certamen Nacional de Pintura Caja Rural de Salamanca, 1º Premio de Pintura Caja Madrid (1993), 1º Premio al mejor artista en la especialidad de dibujo “Correo del Arte” (Madrid, 1993), 1º Premio de Pintura Emilio Ollero (Jaén, 1994), Medalla de Honor IX Premio BMW de Pintura (Madrid, 1994), 1º Premio de Pintura Caja Guadalajara (1995) y 1º Premio de Pintura “Ciudad de Tudela” (2000). De entre sus reconocimientos, es Académica Correspondiente de la de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba y Dama de la orden del Ancla de Plata, de la Real Liga Naval Española.



JUAN HIDALGO DEL MORAL

90

Nacido en Fernán Núñez en 1943 el universo pictórico de Juan Hidalgo del Moral pertenece a ese mundo campesino que plasmará en algunos de sus cuadros. Su interés por la pintura se despierta ya desde la infancia, al ver a sus tías pintar, a lo que habrá que sumar la influencia posterior de D. Rafael Benítez que hará que encuentre en la pintura una profesión.

Fue alumno en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios artísticos Mateo Inurria, institución que en la década de los cincuenta y sesenta se convirtió en lugar de paso imprescindible para aquellos artistas que querían aprender las destrezas y herramientas del oficio artístico, antes de dar el salto a la Escuela de San Fernando de Madrid.

Ese fue el caso de Hidalgo del Moral, que una vez asimiladas las técnicas y oficios artísticos, y gracias a ser pensionado por la Excma Diputación de Córdoba, se marcha a Madrid para matricularse en la Escuela Superior de San Fernando en Madrid.

Allí se licenciará en Pintura Mural y realizará también estudios de restauración, ele-

mentos clave para entender el posterior desarrollo de su trabajo pictórico.

Su obra viene determinada por una particular relectura de la tradición pictórica y la cultura clásica, en la que se va tamizando su visión de la realidad más cercana, los trabajadores del campo, vecinos de su pueblo y aquellas personas cuyo trabajo cotidiano, la pintura de Juan Hidalgo del Moral convierte en heroico.

Su primera exposición individual tiene lugar en 1968 en la Galería Benedet de Oviedo, y no será hasta 1976 cuando exponga en nuestra ciudad, en la desaparecida Galería Atrium.

Rodeado de elementos del pasado, Hidalgo del Moral elabora construcciones clásicas para un presente que no sólo ha dejado plasmado en grandes lienzos y pinturas murales como la que podemos ver en la Fachada de la Escuela de Arte Mateo Inurria o la de la Residencia de Ancianos de Peñarroya sino también como ilustrador de obras como la “Fábula de Polifemo y Galatea” o “Pacifae” de Luis de Góngora.

En cuanto a la pintura mural, Hidalgo del Moral esquematiza la figura y estudia las formas del cuerpo prestándole especial atención a las manos y los pies, elementos a partir de los cuales estructura sus composiciones. Junto a estos elementos, destaca su manera de trabajar los pliegues y telas en un sentido escultórico, creando sensación de solidez y volumen en la que podemos ver la influencia que las obras de Vázquez Díaz y Zurbarán han tenido en su pintura.

Seguidor de la pintura cordobesa, en sus obras, los personajes se superponen a unos paisajes en los que, al igual que ocurre en la obra de Julio Romero de Torres, aparecen los hitos de la arquitectura histórica de nuestra ciudad, desde el Arco del Triunfo, la Mezquita, el Alcázar o San Jerónimo.

Director de la Escuela de Arte Mateo Inurria durante décadas, la trayectoria artística de Juan Hidalgo del Moral ha recibido numerosos premios y distinciones, y desde el 2014 es Miembro numerario de la Real Academia de Córdoba.



PEPE JIMÉNEZ

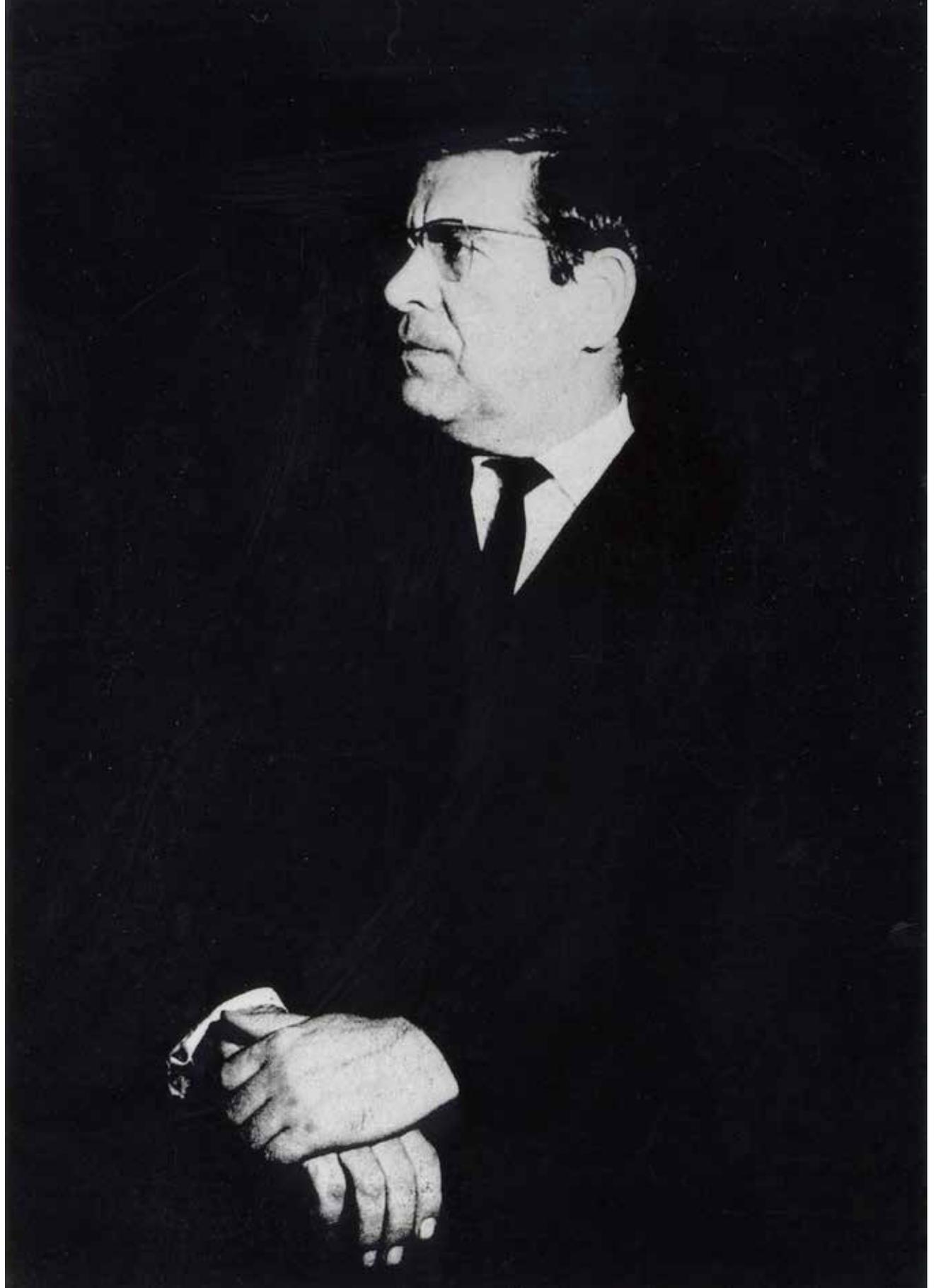
92

José Jiménez Poyato, conocido por sus amigos y en los círculos artísticos como Pepe Jiménez, nació en Priego de Córdoba en 1928. La infancia transcurre en su pueblo natal y en Zuheros, hasta que al finalizar la Guerra Civil se traslada a Córdoba. Sus primeros trabajos en el campo de la fotografía artística los realiza con el investigador Renato C. Taylor documentando con imágenes el volumen *Estudios del Barroco andaluz*, editado en 1958. Posteriormente acompañará en las labores de documentación fotográfica al arqueólogo Félix Hernández, trabajos que vieron la luz en diversas revistas especializadas. Dentro del campo de la arqueología trabajará para el Instituto Arqueológico Alemán realizando fotografías de las excavaciones de Madinat al-Zahra y de la Mezquita de Córdoba, y, con posterioridad, junto a Juan Bernier en la realización del *Catá-*

logo Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba. También con Juan Bernier llevará a cabo una continuada colaboración en el diario *Córdoba*, realizando la sección titulada *Rostro y Plástica*. Relacionado con el grupo Cántico desde sus inicios, Jiménez ilustró numerosos libros, como los del poeta Ricardo Molina titulados *Córdoba en sus plazas*, *Espíritu y Genio del Cante Jondo*, *Mundo y formas del cante flamenco* (junto a Antonio Mairena) y *Córdoba gongorina*. Con Ricardo Molina—a quien retrató en varias ocasiones—realizó un documental sobre Córdoba para la feria de Nueva York, donde fue proyectado.

Durante los años 50 realizó diversas colaboraciones para la revista *Triunfo*, y, de forma continuada, para la revista *Omeya*, editada por la Diputación de Córdoba. Al acabar la década de los cincuenta funda junto a Joaquín

Martínez Bjorkman y Rafael Mir Jordano el Cine-club del Círculo de la Amistad. Durante los años 60 es corresponsal de TVE en Córdoba, y crea, con la Asociación de la Prensa de Córdoba, el premio Zahira de Oro, destinado a galardonar lo más relevante en el ámbito local de las ciencias, letras y artes. Miembro activo de la cultura cordobesa desde su tertulia del bar Siroco, y atento siempre a la vanguardia artística de los 50 y 60, Studio 52, la galería que instaló en su propio establecimiento fotográfico—cuya primera sede fue proyectada por Rafael de La-Hoz—sirvió de escaparate a la práctica totalidad de los artistas cordobeses de la época, así como a algunas de las más relevantes figuras de la plástica nacional, para cuya programación contó con la colaboración del crítico de arte Francisco Zueras Torrens. José Jiménez Poyato falleció en 2004.



GINÉS LIÉBANA

94

Nacido en 1921 en Torredonjimeno, provincia de Jaén, con cinco años se traslada con su familia a Córdoba. Sus primeros estudios los lleva a cabo en el colegio público San Hipólito, tras de lo que cursa el Bachillerato en el Instituto Luis de Góngora y en el Colegio Cultura Española (luego Colegio La Salle). Interesado por el arte y la poesía, comienza a colaborar con el ambiente artístico cordobés, participando en 1942 junto a los poetas Gabriel García-Gill y Pablo García Baena en el montaje para la adaptación escénica de *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz, llevado a cabo en el Gran Teatro de Córdoba, para el que realizará los decorados y actuará en la representación, una colaboración que, al cabo, llevará a Ginés Liébana a formar parte del grupo Cántico desde sus inicios. En estos primeros años 40, Liébana colabora habitualmente con los poetas cordobeses, en especial con Pablo García Baena, para quien ilustrará ejemplares únicos—manuscritos o mecanografiados—de obras como *Catacumbas de algas*, *Por el mar de mi llanto*, *Cénit* y *Escuadra*, o Juan Bernier, con quien realiza *El libro de Don Carlos*. Sucederán otros montajes, como *Cui Ping Sing*, de Agustín de Foxá, llevado a cabo en el Círculo de la Amistad de Córdoba.

Liébana marcha en 1942 a Madrid, para formar parte como ilustrador del equipo del semanario *El Español*, editado por la Delegación Nacional de Prensa, páginas en la que coincidiría con otros grandes ilustradores españoles de posguerra, como Lorenzo Goñi—quien firmaba bajo el seudónimo Suárez del Árbol—y el cordobés Miguel del Moral. Liébana permanecerá en la revista hasta 1947, año de su desaparición.

En 1943 realiza su primera exposición individual de pintura y dibujo, llevada a cabo en la Sala Municipal de Arte de Córdoba; en este mismo año realiza la primera colectiva en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, iniciando así una continuada y dilatada carrera expositiva. En 1948 realizará las ilustraciones de *Elegía de Sandua*, de Ricardo Molina, que aparecen como número extraordinario de la revista *Cántico*, a la que siempre estuvo vinculado. Ya en los 50 Liébana participa en la Bienal del Instituto de Cultura Hispánica, donde expone un retrato de la pianista brasileña Ofelia do Nascimento, con quien establece una relación sentimental. Será esta artista quien introduzca a Liébana en los círculos culturales parisinos, trabando amistad con intelectuales como Jean Cocteau, y propiciando al fin su marcha a la capital del Sena tras pasar una temporada en

Roma. En París realiza diversas exposiciones que irá alternando con otras en España. Es el inicio de una etapa de numerosos viajes, trasladándose en 1954 a Rio de Janeiro. Durante los 60 afianza su carrera y sigue alternando su lugar de residencia en ciudades como Córdoba, Sevilla, Venecia o Amiens, estableciéndose al cabo en Madrid. En su casa madrileña se darán cita desde entonces numerosos artistas y escritores, con quienes colaborará estrechamente, siendo las décadas de los años 60, 70 y 80 extraordinariamente prolíficas en su producción artística, en la que alterna su predilección por el dibujo con su particular realismo onírico pictórico. Como retratista deja Liébana en estos años notables muestras de su hacer en el género. La década de los 90 trae una nueva faceta del artista como escritor, publicando obras como *El navegante que se quedó en Toledo*, *Penumbrales de la Romeraca*, *Donde nunca se hace tarde*, etc.

Los reconocimientos a la carrera de Ginés Liébana han sido extensos: de entre ellos reseñar que en 2005 le fue otorgada la Medalla de Oro de las Bellas Artes; en 2010 fue nombrado Hijo Adoptivo de Córdoba y en el mismo año se le concedió la Medalla de Oro de Andalucía. Fue propuesto para el Premio Velázquez en 2011 a instancias de diversas instituciones cordobesas.



FRANCISCO LINARES

96

Francisco Linares (Córdoba, 1929) es una figura indispensable para conocer los inicios de la fotografía en Córdoba. Continuator de una saga de fotógrafos que comienza con el estudio que su tío abuelo Antonio Linares Arcos instala en la localidad jienense de Linares y continúa con la labor desarrollada por su padre, Antonio Linares García, uno de los pioneros de la fotografía en Córdoba que introdujo la luz artificial en el estudio y que fue uno de los fotógrafos más requeridos en la década de los años treinta.

Después de iniciar sus estudios en Cultura Española, en 1946, Francisco Linares comienza a estudiar Ciencias Químicas en Sevilla, pero en 1948 abandonará sus estudios, y de su paso por la facultad le quedarán algunos conceptos y herramientas que trasladará a su gran pasión, el laboratorio fotográfico.

De las probetas pasa a las cubetas de revelado en el estudio de su padre, introduciendo novedades que facilitaban el trabajo del fotógrafo en el laboratorio, como el hecho de utilizar pinzas para sacar el papel del líquido de revelado, pues gasta ese momento, tal y como se recoge en alguna de sus entrevistas,

los fotógrafos antiguos tenían los dedos marrones de la plata del papel.

Del laboratorio de su padre salieron importantes fotógrafos como Juan Ríos, Antonio Salmoral o Pepe Jiménez Poyato, con el que en 1952 emprende una nueva aventura laboral, asociándose e instalándose en el número 8 de la calle Gran Capitán, en un moderno local diseñado por Rafael de la Hoz que se ha convertido en un referente de la arquitectura moderna en Córdoba.

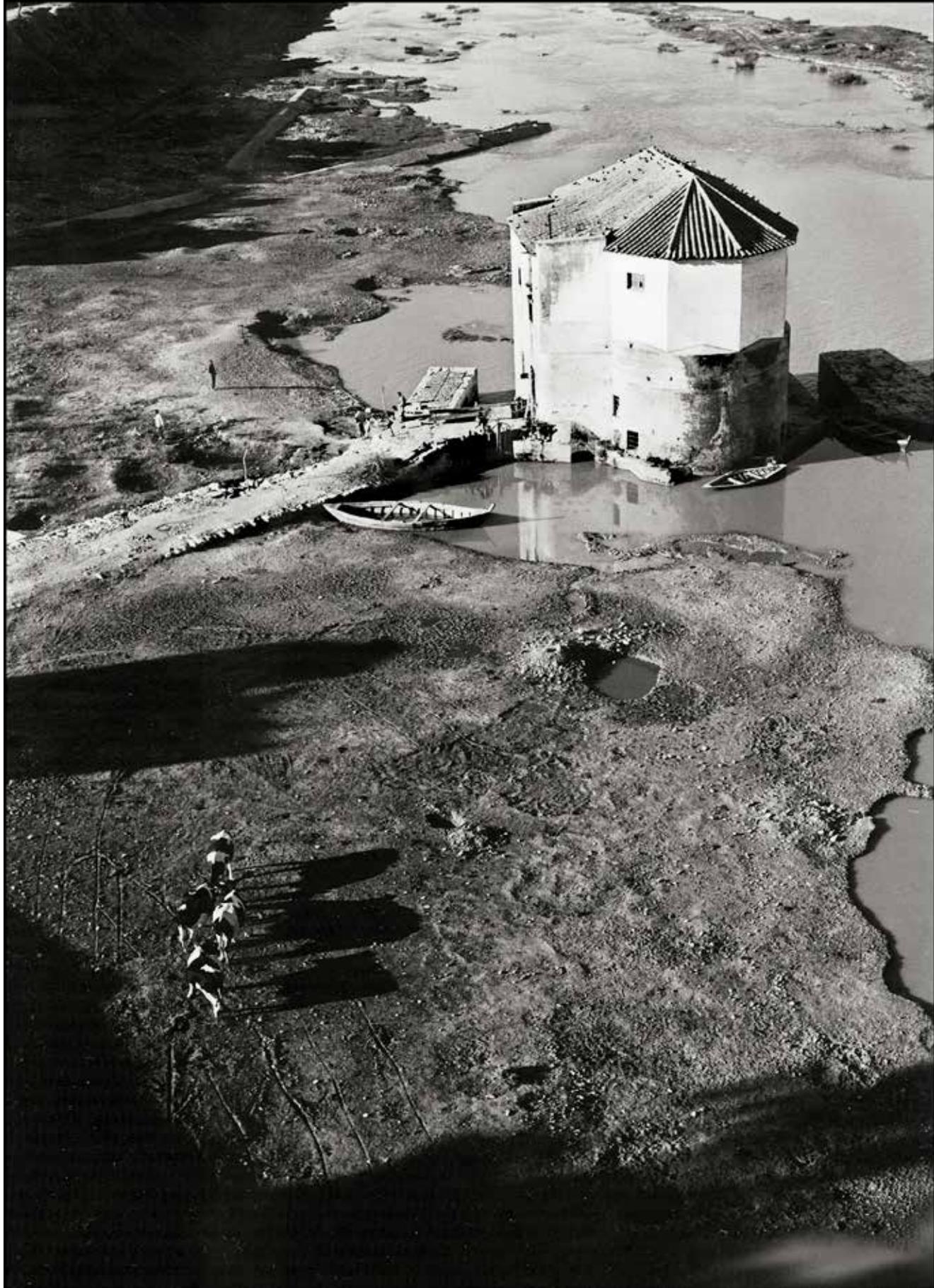
Esta aventura en común con Pepe Jiménez dura hasta 1963, cuando regresa al estudio familiar por la enfermedad de su padre. Ese es el momento en el que Pepe Jiménez cambia el nombre de la tienda como Studio Jiménez y se traslada a Cruz Conde esquina Tejares, lugar en el que aún continúa.

Siete años después Francisco Linares se asocia con Arturo Gómez Cima y monta Francisco Linares S.L, sociedad con la que abrirán tres tiendas de material fotográfico en Córdoba, en la calle Cruz Conde, Antonio Maura y Pintor Greco, experiencia que durará hasta 1977. Después montará Nuevo Linares en la calle

Góngora, traspasará el negocio a CB Foto, con los que trabajará hasta su jubilación en 1993.

De su obra fotográfica, fundamentalmente aquella que desarrolla a finales de los años cincuenta, destaca la influencia de lo que algunos teóricos de la fotografía han denominado como *neorrealismo italiano*, corriente a la que también se adhieren las fotografías de compañeros de generación como el citado Pepe Jiménez y Juan Vacas.

Con un inmenso archivo fotográfico y una importante colección de aparatos y dispositivos de construcción de la imagen, Francisco Linares, que abomina de la fotografía digital, guarda con especial aprecio una de las imágenes que forman parte de esta exposición, *Reflejos divinos* (1949), en la que el Cristo de los Faroles aparece reflejado en un charco de lluvia, aprovechando la luz de los relámpagos para poder sacar la imagen del lugar y el momento. En la misma línea del neorrealismo italiano podemos ver otras piezas como Rincón de aldea (1954), también presente en esta exposición junto a una selección de otros trabajos de los años sesenta.



ÁNGEL LÓPEZ-OBrero

98

Nacido en Córdoba en 1910, a la edad de once años ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba. En 1924 conoce al pintor Daniel Vázquez Díaz a través de su amigo Rafael Botí, interesándose desde entonces por las corrientes artísticas más actuales. Este mismo año gana la beca de la Diputación y marcha al año siguiente a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, donde coincide con alumnas como Maruja Mallo y Remedios Varo, y profesores de la talla de Moreno Carbonero y Julio Romero de Torres. Su formación la completa asistiendo al taller de Vázquez Díaz. En 1926 realiza su primera individual, en el Círculo de Labradores de Córdoba, y participa al año siguiente en la Exposición de Artistas Andaluces en Madrid. Este mismo año muestra una nueva individual en Córdoba, en el Círculo de la Amistad, dictando la conferencia inaugural titulada *Mi pintura con arreglo a la época actual*, donde asume su compromiso con las vanguardias artísticas. En 1929 participa en la creación del grupo de Los Independientes junto a Aureliano Arronte, Rafael Botí, Díaz Caneja, Cobo Barquera, Isaías Díaz, Ponce de León, Félix de Torre, Servando del Pilar, Waldo Insúa y Pablo Zelaya. En 1930, en el Segundo Salón de los Independientes, presenta su serie *Estampas típicas de Andalucía*. Los convulsos años 30 son decisivos para López-Obrero. En 1931 marcha a Barcelona donde comienza a trabajar en publicidad, a la vez que muestra su obra en diversas colectivas. Funda junto a otros ar-

tistas la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, publicando dibujos en revistas diversas. En 1936 funda junto a Helios Gómez y Josep Alumá el Sindicat de Dibuyants Professionals, adscrito a la UGT. Durante la Guerra Civil López-Obrero es nombrado comisario político, y al término de ésta pasa la frontera y es internado en el campo de concentración de Argelés sur-Mer, siendo liberado tras cuatro meses por el Comité de Ayuda Internacional a los Intelectuales Españoles. Participa en varias exposiciones colectivas como Artistas Exiliados Españoles, celebrada en París. La ocupación alemana de Francia hace que los exiliados sean proscritos y decide volver a España. Es detenido e internado en Figueras, y después en la Cárcel Modelo de Barcelona. Es condenado a muerte en el juicio, aunque se conmuta la pena por veinte años y un día.

En 1942 es puesto en libertad vigilada y se instala de nuevo en Barcelona. Pasa a formar parte del *Cercle Maillol* y del Institut Français de Barcelona, participando en las exposiciones que organizan y en otras. Su primera individual tras la guerra la lleva a cabo en la Galería El Jardín, en 1944. Entre 1946 y 1948 trabaja como profesor y funda una Escuela de Artes Plásticas en el Paseo de Gràcia de Barcelona. Asimismo es co-fundador del Salón Octubre de Barcelona, en el que expone en varias ocasiones. De 1948 a 1952 traslada su actividad docente a la Bonanova cambia la denominación de la escuela por la de Taller Escuela de Pintura, un taller de

novedosa didáctica. En 1950 participa en una exposición en la barcelonesa Galería Cristina y un año después en la Sala Municipal de Arte de Córdoba. En 1952 es seleccionado por Eugenio D'Ors para formar parte del *Salón de los Once*, en Madrid. A pesar de su complicada situación legal, López-Obrero decide volver a Córdoba, donde se instala. En la década de los 50 alternará la pintura y las exposiciones con el trabajo en el taller de cueros artísticos Meryan, fundado junto a su esposa Mercedes.

En los 60, López-Obrero se convierte en un activo protagonista cultural en Córdoba. Participa en el Salón Córdoba (1964) y es nombrado Presidente de la Junta de Pintores y Presidente de la Delegación Provincial de la Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes. En 1966 se le comunica la finalización de su condena y comienza a impartir docencia en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos Mateo Inurría. Una primera antológica se lleva a cabo en la Sala de Arte del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Durante los años 70 López-Obrero desarrolla su pintura en un realismo social más acusado, siendo características su series dedicadas a puertas y fachadas populares. En 1989 se le concede la Medalla de Plata de Andalucía y se suceden los reconocimientos, hasta su fallecimiento en Córdoba en 1992. En 2010, el Palacio de la Merced de Córdoba acoge la antológica titulada *Ángel López-Obrero en el centenario de su nacimiento*.



JUAN LUQUE

100

Nacido en Montilla (Córdoba) en 1964, la pintura de Juan Luque está presente en la escena artística cordobesa desde mediados de los años noventa.

Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Santa Isabel de Hungría de Sevilla en 1989, Juan Luque se inicia en la pintura dentro de un lenguaje abstracto, expresionismo lírico o poético que conecta con la pintura realizada en esos convulsos ochenta, donde el espíritu del expresionismo se convirtió en seña de identidad de algunos jóvenes artistas españoles, en un amplio espectro que va de Barceló a Broto pasando por Sicilia o García Sevilla.

Las enseñanzas de paisaje en una Facultad con gran peso en ese género como es la de Sevilla le sirven a Juan Luque para investigar sobre este género, desplazando los lugares comunes y tópicos con que cierta figuración sevillana de los años setenta había ido construyendo este género.

Bajo este contexto de trabajo se presentaron exposiciones individuales como Espacios y arquitecturas (1990) en la galería Marta Moore de Sevilla, Pinturas (1991) en Ray Gun de Valencia o Débiles (1999) en la Galería José Pedraza

de Montilla, una declaración de intenciones de su manera de abordar el poder de la pintura con las armas de la debilidad y la sutileza.

Después de esos inicios marcados por una revisión del paisaje, más interior que exterior, tramada bajo el pulso de la abstracción lírica, la obra de Juan Luque se ha ido desplazando hacia otros territorios remotos del paisaje, aquellos que vienen marcados por el tiempo y la memoria, en un complejo proceso que a pesar del reconocimiento del elemento figurativo no persigue ni la obviedad ni la inmediatez, sino el paseo lento de la mirada por unas composiciones en las que las influencias cinematográficas, literarias y musicales se van configurando como notas para una melodía que aún permanece inacabada.

En el 2001 expondrá algunas series de estos paisajes en la desaparecida galería Cobalto bajo el título *Cartometría de la memoria* y en el 2002, en la Galería Carmen del Campo presenta *La disciplina del horizonte*, incursiones paisajísticas en las que aparecen los faros, elementos recurrentes en algunas de las obras de estos años, alegoría romántica del ser humano, sólo e iluminado, que busca y

otea el horizonte en la búsqueda de sí mismo.

Aunque en algunas de estas pinturas se ha querido ver cierta huella de la pintura americana de Hopper, la obra de Juan Luque abunda en ese carácter desenfocado de la figuración, diluyendo contornos como la memoria va devastando nuestros recuerdos, a golpe de tiempo, al ritmo de nuestro pulso.

En esta línea de trabajo, presentó en 2004 la exposición *Océanos de tiempo* (2004) en la galería Haurie de Sevilla, *En mitad de ninguna parte* (2005) en la Galería Carmen del Campo, *Geometría de la luz* (2008) en la Galería José Pedraza de Montilla o *Un paseo por la luz* (2009) en la Galería Ansorena de Madrid.

Su última exposición en nuestra ciudad hasta la fecha tuvo lugar en el 2012 en la galería Carmen del Campo, y bajo el nombre de *Where I end and you begin*, título prestado a una canción de Radiohead, Juan Luque seguía practicando esas derivas del paisaje, pero en su pintura aparecían nuevos elementos, mo-teles y carpas de circo (*A new end*), nuevas alegorías de la memoria y el camino vital, el desplazamiento y el conocimiento del ser humano en soledad.



JOSÉ LUIS MUÑOZ

102

Nacido en Córdoba en 1969, José Luis Muñoz se forma en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, donde obtiene la Licenciatura en 1993. Desde sus inicios Muñoz orienta su carrera artística a la pintura, el dibujo y el grabado, dentro de una estética realista que mezcla la tradición compositiva renacentista y barroca con influencias derivadas del cine y cómic.

En 1993 realiza su primera exposición individual, en la cordobesa Galería Ocre, a la que siguen *Entre animales y máquinas*, Galería Haurie, Sevilla (1994); *Instrumentario*, Galería Paloma Navarrete, Colonia, Alemania (1995); *La danza del Minotauro*, Spanische Wienkontor de Colonia, Alemania (1995); *Pan y Circo*, Sala Mateo Inurria, Córdoba (1995); Galería José Pedraza, Montilla, Córdoba (1996); *Días de Sol*, Galería Cobalto, Córdoba (1997); *La Mirada Del Ángel*, Galería José Pedraza, Montilla (1998); *La Musa y el Mito*, Galería Haurie, Sevilla (1999); *Mujeres de Al-Andalus*, Casa de la Memoria de Al-Andalus, Sevilla (2000); *Interface*, Museo de los Ángeles de Arte Contemporáneo, Turégano, Segovia (2001); *Navegantes*,

Diputación de Córdoba (2002); *Amores que Matan*, de William Shakespeare, Galería Gema Lazcano, Madrid (2003); *Mujeres de Al-Andalus*, Casa de Sefarad, Córdoba (exposición permanente); *Alicia*, Galería Arte 21, Córdoba (2007); *Alicia a Través del Espejo*, Galería Haurie, Sevilla (2009); *Imágenes y pensamiento en Sefarad*, Casa de Sefarad - Casa Mazal, Córdoba (2010) y *Multiverso (solo dibujo)*, Galería José Pedraza, Montilla, Córdoba (2011).

En el apartado de premios y becas, José Luis Muñoz ha obtenido el Primer Premio de Ilustración de las *V Jornadas del Cómic*, Ayuntamiento de Córdoba (1988); Premio de Pintura *Los Girasoles*, Fundación Adelphi, Rectorado de la Universidad de Sevilla (1992); Premio de Carteles del *Pregón Universitario* de la Semana Santa de Sevilla (1993); Primer Premio del *VI Certamen de Pintura Maestro Mateo*, CajaSur, Córdoba (1996); Premio de Carteles de la *Feria del Santo* de Montilla (1997); Primer Premio del *IX Certamen de Pintura Diego de Monroy*, Baena, Córdoba (1997); Beca de Investigación Plástica *Rafael Botí*, Diputación

de Córdoba (1998); Primer Premio del *II Certamen de Artes Plásticas Ciudad de Córdoba - Antonio del Castillo* (1999); a partir de 1999 José Luis Muñoz toma la decisión de no presentarse a concurso alguno.

Posee obra depositada en instituciones diversas, como el Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella (Málaga); Calcografía Nacional, Madrid; Biblioteca Nacional, Madrid; Casa de Sefarad, Casa de la Memoria, Córdoba; Museo de Bellas Artes de Córdoba; Colección Diputación de Córdoba; Colección del Ayuntamiento de Córdoba; Colección Universidad de Córdoba; Colección CajaSur, Córdoba; The Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas, EEUU; Colecciones Hallmark Corporation y Sprint Corporation, Kansas City, EEUU. Para diversas instituciones ha realizado series por encargo, especialmente en el campo del grabado (CajaSur, Ayuntamiento de Córdoba, Junta de Andalucía y, en menor medida en el de la escultura (ONCE, Universidad de Córdoba). José Luis Muñoz alterna la creación artística con la docencia en su estudio-taller.



I. L. MANOZ
HAYINGER
III X I I

JOSÉ CARLOS NIEVAS

104

Nacido en Bujalance en 1966, José Carlos Nievas se forma en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, en la que se gradúa en Fotografía en 1992. Realiza cursos de especialización con fotógrafos como Joan Foncuberta, Juan Vacas, Alberto Schommer, Tony Catany y Miguel Oriola entre otros. Con posterioridad, José Carlos Nievas impartirá numerosos cursos y seminarios dedicados a la fotografía. Socio fundador de la Asociación Fotográfica Cordobesa (AFOCO), es miembro asimismo de la Sociedad de Historia de la Fotografía Española. Ha codirigido la revista de fotografía *Diafragma Foto* y ha sido fotógrafo oficial del Gran Teatro de Córdoba de 1999 a 2012.

En el campo de la puesta en valor del patrimonio fotográfico, ha trabajado con las colecciones de las fototecas de Córdoba, Federación Andaluza y Junta de Andalucía “Jóvenes Fotógrafos”, colección de Aucorsa y colección del Área de Seguridad del Ayuntamiento de Córdoba, así como con los fondos del Archivo Municipal de Córdoba.

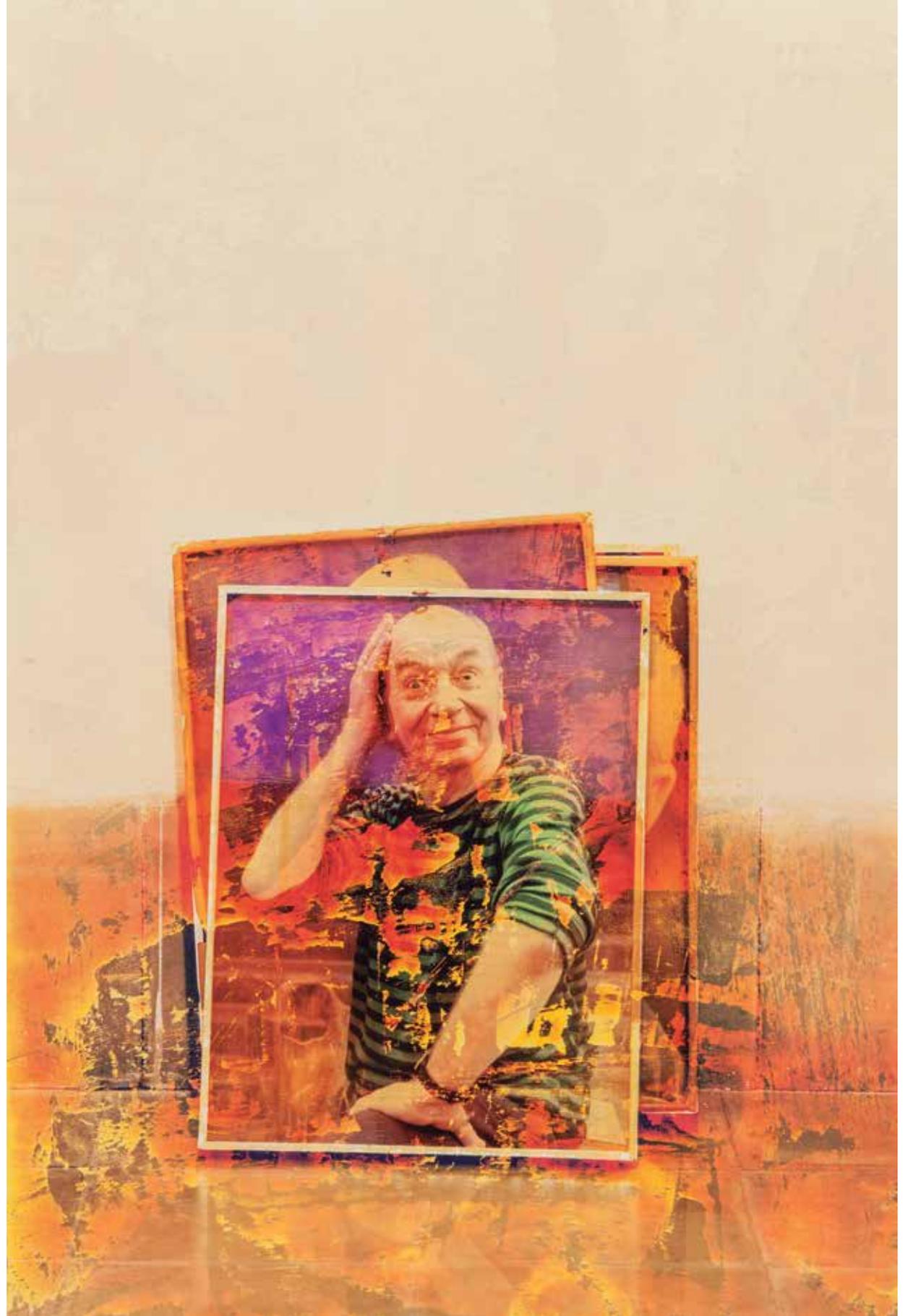
De entre sus múltiples trabajos, en los que alterna la fotografía con la realización audiovisual y el videoclip, ha realizado encargos para

músicos y grupos como Amparanoia, Hombre Gancho, José Ignacio Lapido, Deneuve, Malparaíso, David Russell, Leo Brouwer, Angelo Gilardino y otros. Asimismo fue el impulsor del proyecto 16 Asas junto a Miguel Ángel Moreno Carretero y María Moya.

Autor de numerosas exposiciones colectivas, de entre sus individuales destacar *Fotografía* (Galería Diafragma Foto, Córdoba, 1989); *Los Caprichos* (Galería Diafragma Foto, Córdoba; Casa de la Cultura, Ubrique, Cádiz, 1990; Galería Enfoque, San Fernando, Cádiz, 1991; Spazio Espositivo de Pellegrín, Riva de Garda, Italia, 1993); *El Sueño de la Razón* (Posada del Potro, Córdoba, 1991); *Almas en Juego* (Sala Mateo Inurria, Córdoba, 1993; Colegio Mayor Universitario Loyola, Madrid, 1993); *En blanco y negro* (Galería Diafragma Foto, Córdoba, 1996); *La música suena* (Galería Ignacio Barceló, Córdoba, 1998); *No somos ángeles* (Sociedad de Plateros, Córdoba, 2000); *Apuntes de al-Andalus* (Fundación Casa de la Memoria de al-Andalus, Sevilla, 2000; SAFA Bujalance, 2003); *Sé que estas ahí* (Galería Cobalto, Córdoba, 2001; Universidad San Pablo CEU, Madrid, 2002); *XVI Concurso Nacional de Arte Flamenco* (Gran Teatro, Cór-

doba, 2004); *Habitar un instante* (Sala Reyes Católicos, Córdoba, 2007); *XVII Concurso Nacional de Arte Flamenco* (Gran Teatro, Córdoba, 2007); *Face&Book* (trabajo en Red, Vídeo y fotografía, 2010);

José Carlos Nievas ha mostrado siempre un claro interés por la experimentación fotográfica, valiéndose durante su dilatada carrera de las más diversas técnicas y procedimientos. Su interés por la tradición quedó patente en su serie titulada *Jugadas de Museo*, en la que retrató a los más relevantes deportistas de la escena local mediante una técnica pictorialista que tomó como soporte fotografías de los reversos de escogidos cuadros del Museo de Bellas Artes de Córdoba, en donde expuso la serie en 2010. Dentro de esta línea, su relación con el mundo del teatro le llevó a completar la serie *Los Abrazos de la Farándula*, en la que los protagonistas fueron en esta ocasión importantes nombres de la escena española, exposición que con carácter itinerante ha podido verse en el Museo Nacional del Teatro (Almagro, Ciudad Real); Teatro Español (Madrid); Torralba de Calatrava (Ciudad Real) y Centro de Arte Museo de Almería, a lo largo del año 2013.



ANTONIO OJEDA

106

Nace en Córdoba en 1921. La vinculación familiar con su tío-abuelo el profesor Rafael Díaz Fernández, que tenía un taller de arte sacro dedicado a la recuperación y construcción de retablos y la restauración de imágenes religiosas, introduce a un adolescente Antonio Ojeda en el ambiente artístico de artistas como el imaginero Martínez Cerrillo, el pintor Rafael Díaz Peno o el escultor Amadeo Ruiz Olmos.

A pesar de este despertar de su mirada hacia lo artístico, las razones familiares y el pensamiento de la época le llevan a matricularse por libre en la Escuela de Comercio de Sevilla para estudiar Perito mercantil, estudios que se verán truncados por el estallido de la Guerra civil en Julio de 1936.

Aprovechando esta situación, logra vencer a su padre para ingresar en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba y no tener así que abandonar la ciudad. En la Escuela de Artes y Oficios encontrará a compañeros de estudio e intereses artísticos como Rafael Serrano Muñoz, Alfonso Ariza o Alfredo Serrano con los que entablará una fructífera amistad. En estos momentos, los comics de Flash Gordon se mezclaban con las pinturas de Riera,

Rojas y Penagos, junto a los grandes maestros de la pintura andaluza, Valdés Leal, Antonio del Castillo o Acisclo Antonio Palomino a los que iba conociendo en sus visitas al Museo de Bellas Artes.

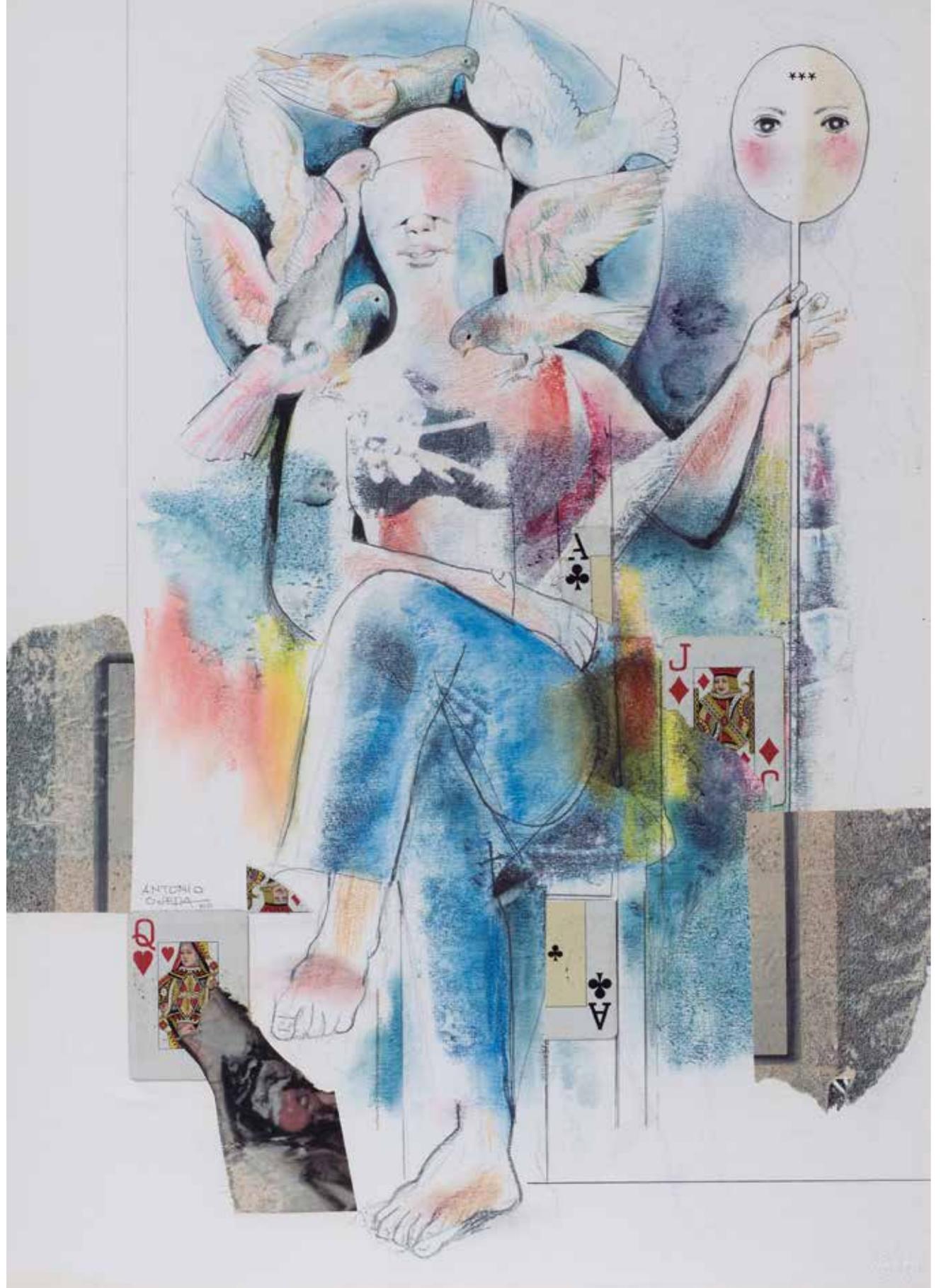
Terminados los estudios de Artes y Oficios, se matricula en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, pero otro nuevo contratiempo, el estallido de la II Guerra Mundial trunca sus proyectos, sometiéndose a la milicia entre 1941 y 1945 y fracturando su etapa de formación. Con ansias por recuperar el tiempo perdido, dibuja para publicidad, pinta carteles e ingresa como profesor de Indumentaria y caracterización en la recién nacida Escuela de Arte Dramático de Córdoba en 1949.

En este ambiente se irá desarrollando la pintura de Ojeda desde los años cincuenta, en ese territorio mestizo entre lo que Roh denominó como Realismo mágico y la asimilación que de las primeras vanguardias (cubismo, fauvismo, expresionismo, impresionismo) se dio en la pintura española de entreguerras, donde destaca el protagonismo de las escenas religiosas, ausentes casi totalmente en el ambiente europeo, pero presentes como seña

de identidad en la pintura de la época en nuestro país.

De esta manera, en su producción artística se alternan cuadros de temática bíblica con otros sobre la mitología clásica, así como alegorías históricas, bodegones y retratos, dentro de una nueva figuración asistida por las rupturas compositivas y espaciales del cubismo, pero en las que aún se puede entrever esa vuelta al orden clásico que se dio en gran parte de los pintores de esa época que desoían la aparición de nuevos paradigmas científicos e inmateriales, y nuevos lenguajes que a finales de los sesenta trastocarían de manera definitiva el mundo del arte.

Entre las exposiciones individuales que realiza, podemos destacar su primera exposición individual en 1958 en la Sala Seral de Madrid, Exposición en la Escuela de San Eloy en Salamanca (1961), Exposición en la Universidad Laboral de Córdoba (1969), Galería Studio 52 (1980, 1985), Galería Ocre (1991) y Posada del Potro (1996). En 1997 la Sala Casur Gran Capitán le dedica una exposición retrospectiva y se edita un libro monográfico sobre su obra.



RAFAEL ORTI

108

Nacido en Córdoba en 1935 y su formación al igual que otros compañeros de la época se inicia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, para luego marchar a Madrid donde ampliará su educación artística.

Aunque sea más conocido como escultor, Rafael Orti Melendez-Valdés se inicia en la pintura dentro de un registro figurativo con cierta influencia del surrealismo metafísico que nos recuerdan en algunos casos a las figuras y composiciones de Delvaux, así como las prefiguraciones de Max Ernst o De Chirico, llegando a ser definido por Martínez Ripoll como un *surrealista marginado por su propia forma personal de comportamiento y por sus resultados artísticos*.*

Su primera exposición individual será en las Galerías Quint de Palma de Mallorca en 1958 y en 1961 ya expondrá en la galería Céspedes de Córdoba, pero será en 1963, en la exposición que realizará en la Galería de la

Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, donde ya podemos ver sus investigaciones escultóricas, territorio en el que ha destacado en el panorama de la plástica local.

En 1964, Orti será uno de los artistas cordobeses que participará en el conocido como Salón Córdoba, experiencia de la vanguardia plástica local que tuvo lugar en el claustro del convento de Puerta Nueva.

Aunque dentro de la opción de una escultura figurativa, la escultura de Rafael Orti huye de los cánones clásicos de la Academia y el realismo, para introducir en la figura humana, las experimentaciones y tentativas de algunas de las experiencias de vanguardia más significativas del siglo XX, desde el impulso rodinianno a las valoraciones del lleno y el vacío en la obra de Henry Moore.

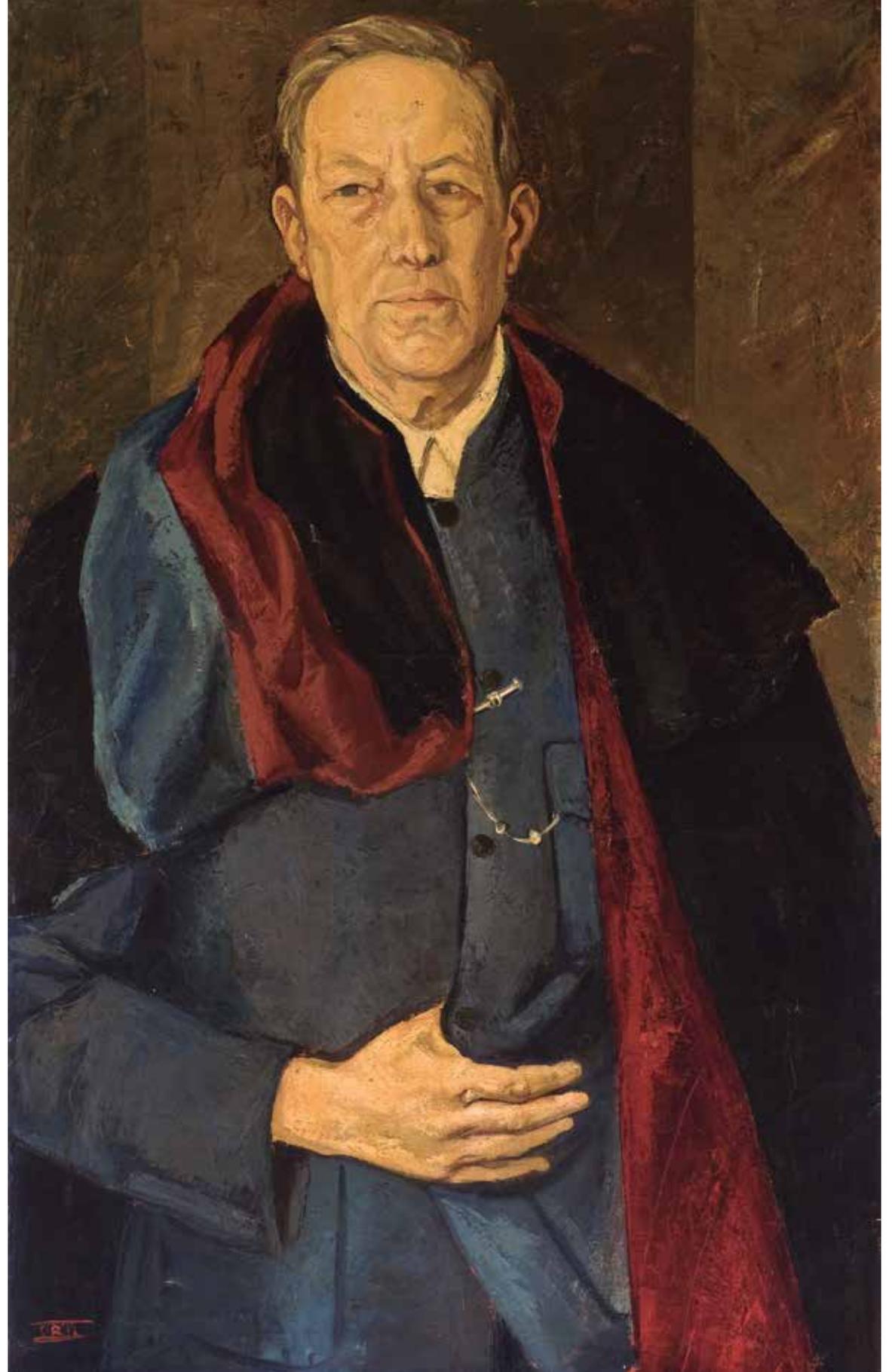
La amplitud de su formación y conocimiento de las diversas técnicas escultóricas hace que podamos encontrar esculturas suyas realizadas en piedra, madera, hierro o

plata, pero fundamentalmente adscritas a un programa de iconografía religiosa, temática en la que su obra se ha venido desarrollando desde la década de los sesenta hasta nuestros días.

Dentro de este contexto de obras podemos destacar las puertas en relieve del Monasterio de la Visitación de Nuestra Señora (1959) en Obejo, proyecto para el que fue llamado por Rafael de La-Hoz y que realizó en colaboración con Luis Aguilera Bernier. Para ese mismo edificio, pero ya en solitario, realizará el Sagrario (1959) en bronce donde representa la visión apocalíptica de Cristo como alfa y Omega, sentado en el trono para el Juicio Final.

Dentro de la misma línea de trabajo destacan varios trabajos para la institución Teresiana de Córdoba como el Cristo y Sagrario de la Cripta e Iglesia de la Institución Teresiana de Córdoba (1964), Virgen para la Capilla de la Institución (1968) y Sagrario para la Capilla de la Institución (1969).

* Martínez Ripoll, Antonio. *Una pintura que afirma*, en Pintura de Rafael Botí. Excma Diputación de Córdoba, 1974.



JUAN POLO VELASCO

110

Nacido en Fernán Núñez (Córdoba) en 1923, la opción escultórica de Juan Polo Velasco es la de una figuración clásica que nace de un profundo estudio academicista de las formas y sus tratamientos, como el que aprendió de las manos de Mariano Benlliure, de cuya poética la obra de Juan Polo se considera heredera y deudora.

Su pasión por la escultura nace de muy joven, obteniendo ya a los 13 años un premio en su pueblo natal, con la ejecución de un Nacimiento modelado en barro, técnica que se convertirá en seña de identidad de su producción artística.

En 1940 se matriculará en la Escuela de Artes y Oficios San Telmo de Málaga, siendo su profesor de modelado Diego Carreras y Luis Berrobiano. Dos años más tarde tendrá que volver a su localidad para ayudar a su padre en el trabajo de casa, y allí entrará en contacto con Mariano Benlliure, con el que ya comenzará a trabajar en su taller madrileño hacia 1946, aprendiendo del maestro valenciano las técnicas y destrezas de la disciplina escultórica.

Un año después se traslada a Sevilla para iniciar los estudios de Bellas Artes en la es-

cuela de Santa Isabel de Hungría, concluyendo su formación en 1956, he instalándose definitivamente en su localidad natal, Fernán Núñez, en un taller donde realiza sus labores de escultor e imaginero, convirtiendo ese espacio en Casa Museo sobre su obra.

La primera exposición individual la realiza en 1959 en la Salsa Municipal de Arte en Córdoba, pero hasta 1975 no vuelve a exponer en nuestra ciudad, haciéndolo en la Galería Studio 52, y retomando una trayectoria artística en cuya nómina tenemos que contar con exposiciones en la Escuela Normal de Magisterio de la Iglesia de Córdoba (1977), la Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Fernán Núñez (1978) o el Palacio Ducal de Fernán Núñez (1985) entre otras numerosas colectivas, esculturas públicas y encargos para hermandades y cofradías.

Su inicial inclinación hacia las obras de pequeño formato y hacia la representación religiosa, adquiere ejemplos de renovación iconográfica en obras de finales de los años cincuenta como *La Virgen del Beso* y *La Virgen de la Granada* (1957), obras singulares en un contexto de renovación artístico, de vanguar-

dia y experimentación como era el del arte en esa época, pensando en las obras de Equipo 57 o la escultura de Oteiza.

Ajeno a estas corrientes, la opción de la escultura de Juan Polo Velasco es la de la construcción de un imaginario clásico que va de la iconografía religiosa a las distintas suertes del toreo, aprendidas en el taller del maestro Benlliure, para pasar por el género del retrato, realizado generalmente en terracota o yeso, o los académicos géneros del Desnudo y las Maternidades, a las que la escultura de Polo se entrega como seguidor de una tradición que vemos claramente representada en obras como *Maternidad* (1962) o *Beso* (1977), con los inevitables ecos del maestro Rodin.

Entre sus esculturas públicas podemos destacar el Monumento al Rey Alfonso X El Sabio que se encuentra en el Alcázar de los Reyes Cristianos o los diferentes grupos que se han instalado en su localidad natal, entre los que citaremos *El Sembrador*, *El Segador*, *El Porrón* y *Las Niñas*, instaladas a la entrada del Instituto de Enseñanza Secundaria Francisco de los Ríos.



AMADEO RUIZ OLMOS

112

En Sedaví, población cercana a Valencia, nace Amadeo Ruiz Olmos en 1913. Comienza su aprendizaje artístico de la mano del escayolista-decorador Juan Ibáñez, en cuyo taller trabaja a la vez que toma clases de Dibujo y Modelado en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, de donde pasó a la Escuela de Artesanía, ambas en Valencia, y posteriormente al estudio de los escultores Justo y Padilla. En 1933 realiza su primera exposición, una colectiva en la que muestra cinco esculturas y en la que resulta galardonado con la Medalla de Plata, premio que repetirá un año después en su siguiente exposición. Estos primeros triunfos llevan a Ruiz Olmos a procurarse mayor formación ingresando en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde obtiene el Premio Extraordinario. La Guerra Civil abre un paréntesis en la carrera académica del artista, retomando con posterioridad los estudios en la sevillana de Santa Isabel de Hungría, donde se gradúa como Profesor de Dibujo en 1944.

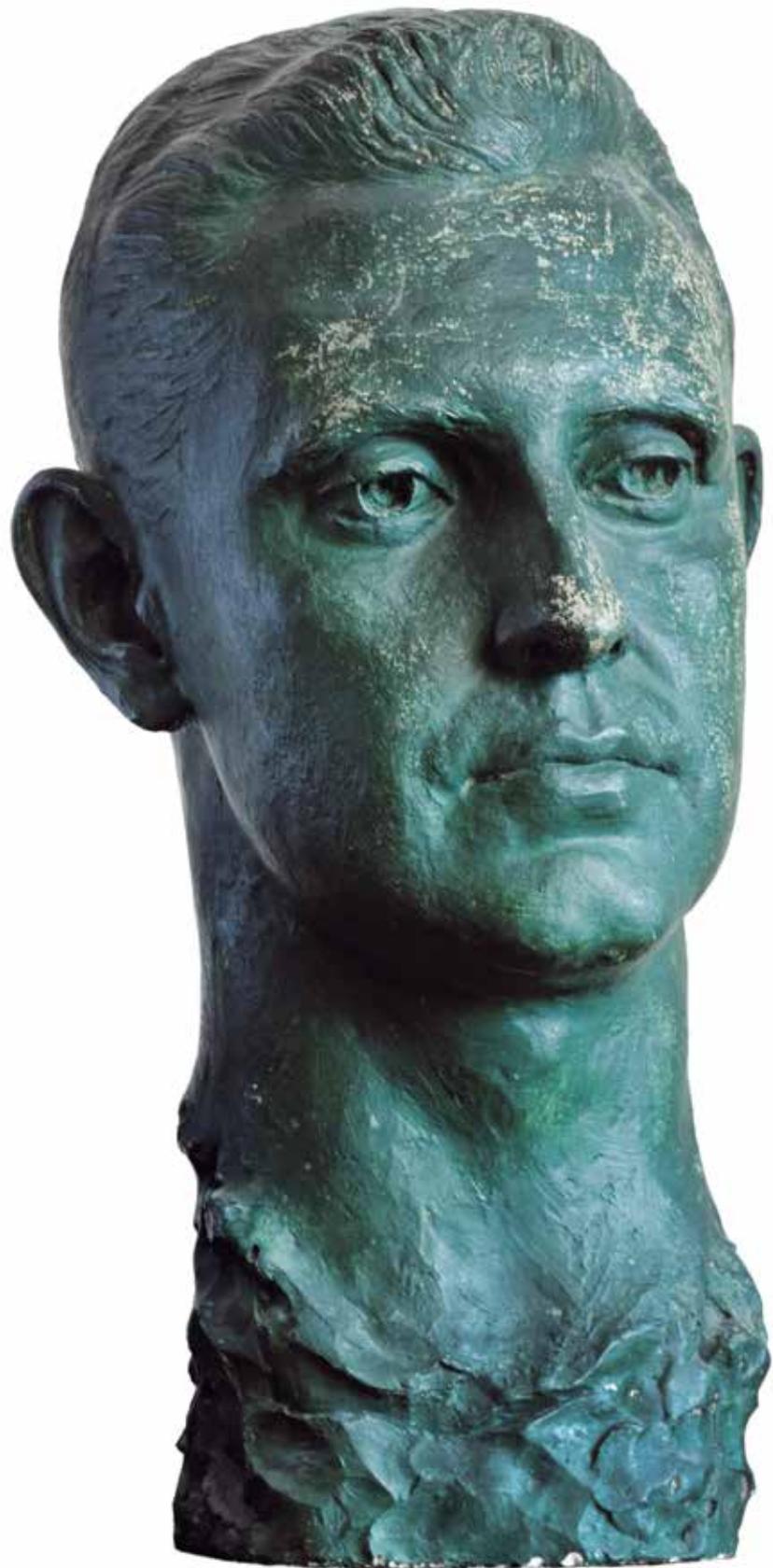
Unos años antes, en 1937, Ruiz Olmos se había trasladado a Córdoba, trabajando en primer lugar para varias cofradías de la capital, para las que talla imágenes procesionales diversas. En 1940 obtiene la Primera Medalla en la Exposición Regional de Bellas Artes, exponiendo al año siguiente en la muestra organizada por el Ayuntamiento de Córdoba. Al finalizar la década el trabajo de Ruiz Olmos se ve reconocido con galardones como el Primer Premio Nacional de Escultura, el Premio de Es-

cultura “Marqués de Aledo” en ella Exposición Nacional del XX Salón de Otoño y una Segunda Medalla dos ediciones después. Córdoba reconoce asimismo su labor artística premiando al escultor con el Accésit al Primer Premio en la Exposición de Arte organizada por el Ayuntamiento. En 1948 realiza una de sus obras más populares, el *Mausoleo de Manolete*, y es premiado en el Concurso Nacional de Escultura por su *Alegoría de la Aviación* y en la III Exposición Nacional de Arte Taurino. Son años de premios continuados y de importantes encargos que situarán a Ruiz Olmos en un privilegiado lugar en el ámbito de la escultura española. A inicios de los 50 realiza varios viajes de estudios a Italia, Francia y Alemania. En 1952 realiza una exposición antológica en la Sala Municipal de Arte, en la que recopila una amplia selección de obras significativas en su ya dilatada carrera profesional, una exitosa muestra que repetirá al año siguiente esta vez con sus últimas creaciones. En 1957 es nombrado oficialmente académico de número en la Real Academia de Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, y correspondiente en la de Valencia.

Los años posteriores se suceden los encargos, escultura religiosa y conmemorativa primordialmente, dejando muestras en la ciudad de Córdoba como el *Triunfo de San Rafael* junto al puente homónimo, los monumentos a *Séneca*, *Ibn Hazm*, *Maimónides*, *Góngora*, *Emilio Luque*, *Ramón Medina*, *López Neyra* y los bustos de *Lagartijo*, *Guerrita*, *Machaquito* y *Manolete* para la nueva plaza de toros inaugurada en

1963, así como grupos escultóricos como el titulado *Humanidad* para el edificio central de la Mancomunidad Sanitaria de Córdoba o la *Inmaculada* de los Hermanos Maristas en el Castillo Maimón, entonces noviciado, entre otras creaciones. La provincia verá asimismo erigir a lo largo de su geografía obras diversas, como el monumento a *Gonzalo Fernández de Córdoba*, el *Gran Capitán*, en Montilla, el dedicado al poeta *Luis Barahona de Soto* y a *Diego Fernández de Córdoba*, ambos en Lucena o al *Sagrado Corazón de Jesús* en Baena. Para otras localidades realiza encargos como el *Sagrado Corazón de Jesús* para Guadix, el *Mausoleo Valenzuela* en Lopera (Jaén), una *Purísima* para Jaén, el *Monumento al Alférez Rojas Navarrete* en Úbeda (Jaén), una *Virgen del Carmen* para Guetaria (Guipúzcoa), así como obras de imaginería destinadas a cofradías ubetenses.

Tras treinta y seis años residiendo en Córdoba, Amadeo Ruiz Olmos pide en 1973 el traslado a Madrid, donde continuará con su labor creativa a la vez que la docente, que no abandonó durante toda su trayectoria profesional. En la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de la capital de España impartirá clases hasta 1984, año en que se jubila, dedicándose desde entonces a realizar trabajos muy personales, fundamentalmente retratos de familiares y amigos, toda vez que los gustos en la escultura pública habían cambiado radicalmente en el país, reduciéndose de este modo sus encargos. Amadeo Ruiz Olmos falleció en 1993.



SÁNCHEZ MORENO

114

Nace en Castro del Río (Córdoba) en 1967. Desde el año 1988 es redactor gráfico de Diario Córdoba, trabajo que compagina con sus incursiones en otra faceta más creativa de la disciplina fotográfica que hemos podido ver en algunas de sus exposiciones y publicaciones.

Su primera exposición individual la realiza en el Pósito Municipal de Castro del Río en 1993 y en 1997 presenta la serie *Caminos de historia*, registro gráfico, histórico y afectivo por nuestra ciudad que le llevará a realizar numerosas exposiciones en la provincia, entre 1997 y el año 2000.

En esa misma fecha, el año 2000 presenta la serie fotográfica *La última estación*, con la que también viajará a la mayoría de los pueblos de la provincia entre 2000 y 2001.

En el 2001, su interés por el pueblo saharauí le lleva a plantear varias expediciones a los campamentos de refugiados en Tindouf (Argelia) para conocer sus condiciones de vida cotidiana y las problemáticas humanas de un conflicto político, visitas de las que nacerán proyectos expositivos como *Soñando libertad*

(2001-2002) o *Sueños* (2004-2005), donde la veta de periodista gráfico queda inoperativa ante la mirada de aquellos niños y mujeres que se va encontrando en el camino, llevándole a adoptar otros registros, otras nuevas formas de mirar.

Será este choque con la mirada del otro, lo que le lleva a iniciar series y colecciones de nuevas miradas sobre el entorno más cercano, la ciudad de Córdoba, sus plazas y monumentos, a las que retrata en movimiento o bajo enfoque y puntos de vista escorzados y poco naturalistas, con los que pretende descubrirnos otra manera de ver la ciudad y vernos a nosotros como partícipes de ella y su historia.

De esta serie de trabajos, destacan algunas visiones que realiza de la Plaza de las Tendillas y la Mezquita, así como de la ciudad Palatina de Madinat Al-Zahra, que retratará junto a Rafael Carmona en la exposición *Madinat al-Zahra. Dos visiones* (2007) en el Teatro Cómico Principal.

En un registro diferente a estas imágenes, uno de sus proyectos más conocidos y

premiados es *Esencia de Sefarad* (2006), un proyecto en el que recorre las 21 ciudades que componen la Red de Juderías de España del cual salió una publicación editada por Almuzara, y una exposición de las 63 imágenes de este proyecto que pudieron verse en ciudades como Córdoba, Gerona, Toledo, Plasencia, León, Ávila, Jaén y Segovia.

De la misma manera, cámara en mano se ha decidido a recorrer los 75 municipios de la Provincia de Córdoba para registrar mediante casi 900 fotografías, sus paisajes y sus gentes, monumentos y lugares, en un trabajo que ha sido editado por la Diputación de Córdoba en 2011 con el título *Córdoba. 75 y algo más*.

En estos más de veinte años de trayectoria ha recibido galardones como el Premio Córdoba de Periodismo (2008), la Fiambrera de Plata del Ateneo de Córdoba (2009) y recientemente, en el 2013 ha sido nombrado Académico correspondiente por Castro del Río en la Real Academia de Córdoba, presentando en la Sala Orive una galería de retratos de los 44 académicos de la institución cordobesa.



RAFAEL SERRANO

116

Nace en Córdoba en 1922 y fallece en 1996. Desde pequeño demuestra un gran interés por el mundo del dibujo, queriendo matricularse en 1934 en la Escuela de Artes y Oficios, pero teniendo que asistir como oyente al no tener la edad suficiente. Un año después aparece la primera noticia sobre su trabajo artístico en el diario republicano La Voz. La admiración e interés que presentan estos primeros trabajos entre los artistas, profesores y el público cordobés hace que en ese mismo año reciba una pensión anual de mil pesetas por parte de la Diputación de Córdoba.

Al igual que a otros compañeros de generación, la guerra civil supuso un paréntesis en su trayectoria artística, y al terminar ésta, y ser el mayor de los hermanos, se decide a cuidar de la familia y apoyarla económicamente, montando un taller de confección de personajes de Walt Disney recortados en madera y pintados, por el que pasaran gran parte de sus hermanos, como el artista Juan Serrano.

En 1941 obtiene el Primer Premio en la exposición de Bellas Artes del Ayuntamiento de Córdoba con la obra El Tío de los Quiquis, y en ese mismo año obtendrá la beca Rafael Romero Barros para estudiar en Madrid, ciudad a la que llega en 1942 para ingresar en la Escuela de San Fernando. En la Escuela permanecerá hasta 1947, pues tras licenciarse realizará el curso de Profesorado de Dibujo, aunque nunca llegará a ejercer como tal.

Terminada la carrera, regresa a Córdoba y se instala en un taller en la Plaza de las Cañas, convirtiéndose en el retratista del momento, participando en importantes exposiciones colectivas como la del Círculo de la Amistad en 1953, cuyo montaje expositivo diseñó Rafael de la Hoz.

En 1955 marcha a París en la búsqueda del arte contemporáneo, ciudad en la que expondrá de forma individual ya en 1956 en la galería Boulevard Jourdan y a la que le seguirán exposiciones individuales como la de la Galerie XVI en la Ciudad Universitaria de París

(1957) y colectivas en la Galerie Royale (1958) y Cercle Volvey (1959).

El descubrimiento del arte abstracto y de las obras de las primeras vanguardias, produce un cambio en la pintura de Serrano, hasta entonces figurativa y naturalista, y tal y como señala su hermano Juan, *empieza a trabajar en un informalismo expresionista sin apenas creérselo*. Parte de estos trabajos se mostrarán en 1961 en la Galería Céspedes del Círculo de la Amistad, y quedarán en su trayectoria como un impasse temporal, pues pronto volverá a su registro anterior.

En los años setenta y ochenta vivirá a caballo entre El Escorial, Madrid, Benidorm y Córdoba, y participará en proyectos en la ciudad como el Salón Córdoba (1964).

En 1992 será el encargado de limpiar y restaurar los seis lienzos de Julio Romero de Torres del Círculo de la Amistad y en 1998, dos años después de su fallecimiento, la Sala de Exposiciones Museísticas Cajasur le dedica una antológica y edita un monográfico sobre su obra.



LOLA VALERA

118

Nacida en Córdoba en 1927, Lola Valera inicia su trayectoria en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, institución en la que se matricula en 1945 y en la que permanecerá hasta 1949. Dos años después, en 1952 continúa sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, donde coincidirá con Carmen Laffón y Pepe Morales entre otros.

En 1953, gracias a la Pensión Rafael Romero Barros concedida por la Diputación Provincial de Córdoba, se marcha a Madrid para matricularse en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en la que permanecerá hasta 1956 y donde conocerá a pintores como Antonio López, que le realizó un retrato fechado en 1954, y al que años más tarde sería su marido, Tomás Egea Azcona, con el que contrae matrimonio en 1958.

En este contexto, el del hemisferio de la década de los cincuenta, es cuando la obra de Lola Valera comienza a trazar sus intereses en torno al paisaje y la figura, elementos que estarán presentes a lo largo de su carrera y a los que dotará de un particular sentido del color y la forma que harán reconocibles sus composiciones.

Una de las primeras obras que realiza es un *Retrato de Paco Campos* (1952), en el que ya podemos ver la manera en que su pintura ha asimilado las investigaciones de vanguardia de la pintura figurativa, muy en particular en ese entorno de lo que en la posguerra autores como Franz Roh denominaron como Realismo mágico, que no era sino una mezcla de diversas tendencias figurativas en las que se tamizaban las enseñanzas postcubistas y los anclajes de la tradición pictórica nacional.

De manera coetánea al retrato, será el paisaje el otro género que Lola Valera trabajará con más asiduidad, recibiendo importantes premios y menciones como la que recibe en 1956 en el Certamen de Pintura de la Diputación de Córdoba o el Premio Sésamo de Pintura en 1957.

En ese mismo año, 1957, expone de forma individual en la Galería Abril de Madrid con un conjunto de piezas en las que aborda una representación del entorno urbano de Madrid, tal y como podemos ver en composiciones como *Suburbio en Ventas* (1957), *Obra en construcción* (1956-1957) o *Paisaje de Madrid* (1957).

Con el paso de los años, y sobre todo a partir de la década de los setenta su visión del paisaje se irá transformando, dulcificando y adquiriendo otras preferencias cromáticas, como las que podemos ver en algunas obras de los años setenta como *Calle de Córdoba* (1973), *Escalera y patio* (1973) o *Vista de Montilla* (1972), donde el gouache va ganando terreno al óleo y dotando a la pintura de Lola Valera de nuevas características formales. En 1973 expondrá de manera individual en la Galería Studio 52 y en 1979 en la Galería Taba de Murcia, donde se podrá ver este cambio en su manera de abordar la pintura, que no sólo afecta a sus composiciones paisajísticas sino también a retratos como los de *Encarna Plaza* (1965) o *Susana Asbell* (1965), que apuntan hacia esa nueva figuración que en el género del retrato podemos ver en nuestros días en artistas como Alex Katz.

Junto a su trayectoria pictórica, destaca su labor docente en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, donde imparte clase de dibujo entre 1977 y 1994. Su última exposición individual hasta la fecha fue en 2008 en la Antigua Ermita de la Candelaria.



retratos del gesto

Sala Cajasur Gran Capitán

Francisco Aguilera Amate
Rafael Caballano
Ángel Corral
José Duarte
Tomás Egea Azcona
Manuel Ángel Jiménez
José Morales
Antonio Povedano
Rita Rutkowski
Emilio Serrano
Paco Serrano
Tony Soto
Aurelio Teno
Francisco Zueras

En los años 60 el realismo toma la decisión de hacerse social y así adquiere el rango de compromiso con la modernidad artística. Un realismo que ha de ser expresionista por naturaleza, representando con gesto adusto una acuciada realidad. Desde entonces la veta expresiva de la imagen cobra fuerza –profundiza en la negrura de la melancolía y se nutre en las fuentes originales de comienzos de siglo, se impregna de las adherencias del trazo informal, incluso coquetea con el pop-art- y sella un vínculo con el cromatismo no descriptivo para componer el retrato de la figura.

FRANCISCO AGUILERA AMATE

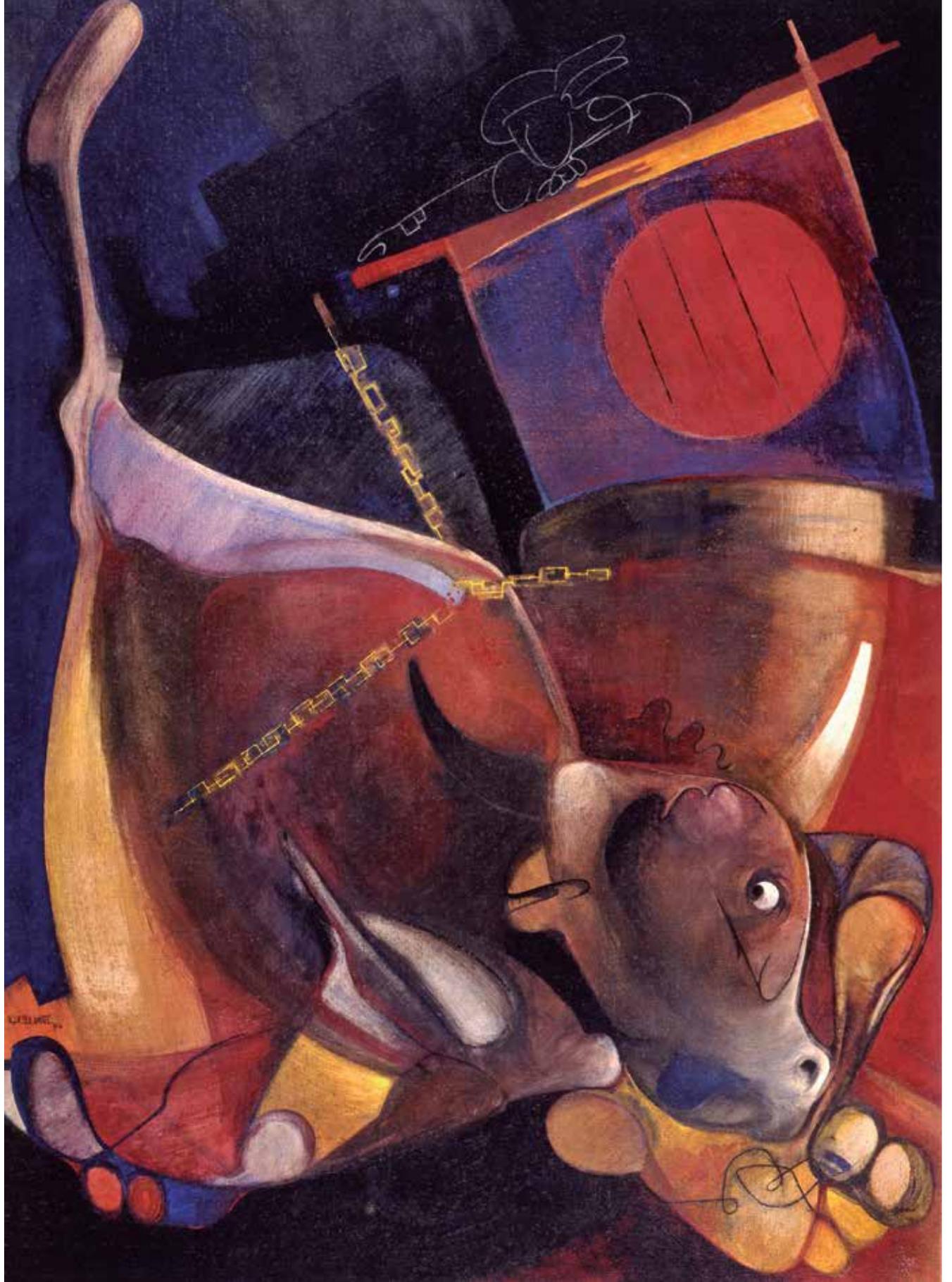
Francisco Aguilera Amate nace en 1926 en Lucena, villa a la que había sido destinado su padre, operario del cinematógrafo. Aunque desde niño siente gran afición por la pintura y el dibujo, es en esta ocupación donde comienza Aguilera Amate a trabajar, oficio que abandonará pronto para alistarse de voluntario en el sevillano Cuartel de Tablada. A su vuelta a Córdoba entra en la plantilla de los Estudios Herreros, agencia de publicidad en la que coincide con otros dibujantes como Ángel Ojeda y Francisco Díaz. Dentro del ámbito de la ilustración realizará diversas colaboraciones en publicaciones como *Ateneo*, *Alcalá* y *Cuadernos Hispanoamericanos*. Asimismo realizará decoraciones escenográficas en los estudios CEA de Madrid, ciudad en la que también asiste a los talleres del Círculo de Bellas Artes. Aguilera Amate se forma también profesionalmente en la fábrica de vidrio La Madrileña (luego llamada Victoria-no Villar), así como en obradores cerámicos de Sevilla, Andújar y Cabra, una formación que al cabo le será muy útil en sus posteriores colaboraciones arquitectónicas.

En este sentido, la fecha de 1954 es la que marca la creación del Grupo Espacio, cuyo germen se encuentra en los trabajos que sus componentes realizan para el arquitecto Rafael de La-Hoz Arderius. Formado por Aguilera Amate, José Duarte, Juan Serrano, Luis Aguilera Bernier y Juan Cuenca, y posteriormente reducido a Aguilera Amate, Luis Aguilera Bernier y Pedro Pardo, el Grupo Espacio es un colectivo artístico surgido tras el contacto

del grupo con el escultor Oteiza, a la sazón en Córdoba realizando las esculturas de la Cámara de Comercio. Dedicados al interiorismo y a la decoración de espacios arquitectónicos, el Grupo Espacio participa en algunas de las obras más vanguardistas de la Córdoba del momento, como el Hotel Meliá Palace, Banco Popular de Córdoba, la Escuela de Empresariales E.T.E.A. O en otras localidades, como la Escuela de Formación Profesional de Cabra, trabajos en el Polígono San Pablo y Polígono Sur de Sevilla, Los Corrales de Cádiz, encargos para fábricas, entidades bancarias, comercios, etc., además de numerosas intervenciones efímeras dentro del campo de la expografía y otros eventos culturales, una actividad que irá abandonando poco a poco para centrarse básicamente en la pintura al llegar los últimos años de la década de los 60.

En 1957 Aguilera Amate se suma al manifiesto fundacional de Equipo 57, publicado con motivo de la exposición que el colectivo lleva a cabo en la Sala Negra de Madrid, aunque no llega a viajar junto al resto de los miembros de Equipo 57 a Dinamarca, donde permanecieron unos meses y llevaron a cabo una exposición en el Thorvaldsens Museum de Kobenhavn. No obstante, la relación de Aguilera Amate con Equipo 57 es estrechísima, importando los planteamientos de éstos de vuelta al Equipo Espacio, y situándose así en torno al desarrollo de la teoría de la interactividad del espacio plástico. Dentro de la abstracción geométrica participa en diversas exposiciones como

Pintura contemporánea. Pintura abstracta, en la Sala Municipal de Arte de Córdoba o en el certamen que organiza la madrileña Sala Nebli, en el que es premiado en 1960. Esta década supone para Aguilera Amate un cambio fundamental en su trayectoria artística, pues deja atrás la abstracción geométrica para situarse en el campo de la figuración expresionista, en un viraje muy común en los artistas del momento, conscientes de la necesidad de plasmar las reivindicaciones sociales y políticas del momento. Este compromiso le lleva a unirse a Estampa Popular, creando el grupo cordobés junto a José Duarte y jóvenes alumnos de éste, como Alejandro Mesa y Segundo Castro, quienes ya habían formado el Grupo Córdoba como epígonos de Equipo 57. La pintura de estos años de Aguilera Amate posee un claro componente político, resuelto mediante un acusado expresionismo. No cesa en su afán por la investigación, fundando en 1965 junto a otros artistas el Centro de Estudios de Artes Plásticas. Un año antes también participó en la creación del Salón Córdoba, así como en diversas colectivas donde se mostraba la obra de los artistas cordobeses del momento. Durante los 70 Aguilera Amate realiza gran cantidad de exposiciones, dentro de su compromiso social, del que se irá desligando una vez que finaliza la dictadura y se reinstaura la democracia en España, cambio vital que será visible en su obra, que se torna más luminosa durante los años 80. Aguilera Amate fallece en Córdoba en 1989.



RAFAEL CABALLANO

124

Rafael Caballano Velasco nace en Córdoba en 1944, ciudad en la que realiza estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. El interés que desde temprano muestra por la experimentación lo lleva a practicar el ejercicio de la pintura en diferentes técnicas y orientaciones. En 1959 muestra por vez primera su obra en la Galería Provincial de Córdoba, y durante la década siguiente, los 60, participa en diversos certámenes de pintura.

En 1978 Caballano expone conjuntamente en la cordobesa galería Cuenca Art, tras de la que participa como seleccionado en el Certamen Nacional de Pintura llevado a cabo en Martos (Jaén). En este mismo año muestra por vez primera su obra en Madrid, en el Museo de Arte Contemporáneo, dentro de la exposición titulada *Panorama 78*, que organizaron quince asociaciones nacionales de artistas plásticos. Un año después vuelve a concurrir al Certamen Nacional de Pintura de Martos. En la década de los 80 participa en las Muestras que la Asociación Sindical de Artistas Plásticos lleva a cabo en Córdoba, en las ediciones de 1982 y 1984, así como

en las colectivas llevadas a cabo en Galería Eduma (Linares Jaén, 1982); Círculo de Bellas Artes (Pozoblanco, Córdoba, 1982 y 1983); Palacio de la Merced (Córdoba, 1982 y 1983); Galería de Arte Bartolomé Bermejo (Córdoba, 1982) y Galería Studio52 (Córdoba, 1984). Los años siguientes expone en otra serie de colectivas en espacios como la Casa de la Cultura (Villaharta, Córdoba, 1993); Galería Studio52 (Córdoba, 1996, 1998, 2001 y 2002); Sala CajaSur (Córdoba, 2000 y 2009); Galería Segre (Madrid, 2001); Museo de Úbeda (2005) o Instituto Cervantes de Fez (Marruecos, 2012), entre otras.

La primera exposición individual de Rafael Caballano tuvo lugar en la cordobesa galería Cristal, en 1982. Con posterioridad ha realizado individuales en Galería Studio52 (1991, 1992, 1996, 1999, 2002, 2007 y 2010); Galería Velázquez (Valladolid, 1992); Casa Cultura de Fuente Obejuna (Córdoba, 1992); Casa de la Cultura del Viso de los Pedroches (Córdoba, 1993); Museo de Elisa Cendrero (Ciudad Real, 1993); Galería Arpillera (Palacio de la Merced, Córdoba, 2007); Galería Kalon (Tudela, Nava-

rra, 2012), y tuvo en itinerancia por la provincia de Córdoba la exposición titulada *A mi lado*, organizada por la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.

Otras intervenciones de Caballano incluyen la participación en actividades performativas de la galería espacio a-rojo en Córdoba y su intervención en Eutopía 2008 o la Noche Blanca del Flamenco en 2010.

Rafael Caballano, a más de su búsqueda continua y experimentación, manifiesta un personal interés por la utilización de superficies matéricas, dentro de una estética neoexpresionista que abarca tanto la figuración como las propuestas insertas en el campo abstracto. Su pintura es gestual y vitalista, con predilección por superficies amplias, lo que le ha llevado a realizar intervenciones en las que ha mostrado su enérgico y resuelto trazo en lo que se podría encuadrar como pintura de acción. La vitalidad es sin duda una de las características principales en la obra de Caballano, que refleja asimismo su influencia de la corriente informalista española.



ÁNGEL CORRAL

126

Perteneciente a una amalgama cultural que vivió la renovación artística del panorama cultural de la ciudad que se dio a comienzos de los años noventa por la aparición de nuevas voces poéticas, artísticas y musicales, el trabajo de Ángel Corral (Córdoba, 1968) se ha ido construyendo como un incesante puzzle de figuras cuyos perfiles tiemblan, se desdibujan y desenfocan hasta parecer otros, en el sentido más real del término, el de la frase de Rimbaud, “yo es otro”.

Es esta pulsión autobiográfica, la de la construcción de la identidad a través de los otros, la que siempre ha estado presente en la obra de Ángel Corral desde sus inicios, construyendo en torno a él un inmenso puzzle de referentes, amigos, cantantes, poetas, *outsiders*, con los que da forma a una serie de obras en las que el retrato y sus desviaciones, han sido el género que más ha frecuentado desde los años 90 hasta la actualidad.

Desde estos inicios, la figuración británica de Bacon, y el mundo del comic y el cine han sido referentes clave para entender su manera de abordar la creación de sus obras.

Su primera exposición individual tiene lugar en la sala del Instituto Góngora en 1993, aunque con anterioridad ya había participado en exposiciones colectivas como las de las Jornadas de la Primavera en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba (1990), la Sala del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (1991), la desaparecida Galería Ocre (1992) o la Colectiva en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla (1992).

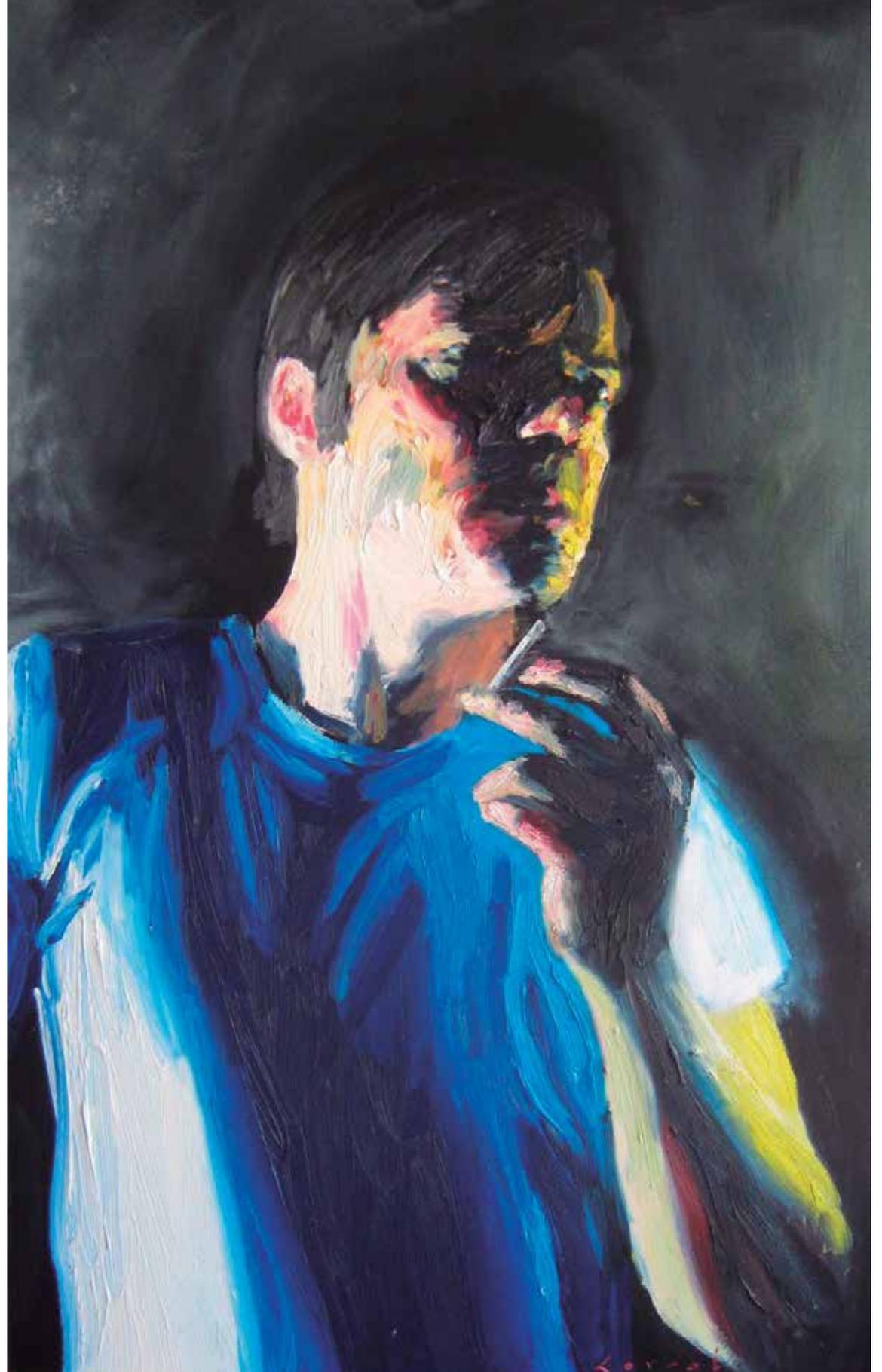
Su primera gran exposición individual tendrá lugar en 1999 en la desaparecida sala de la planta baja del Palacio de la Merced, donde como reconoce en el texto de la publicación, trata el retrato como búsqueda de la identidad, “como el intento por descubrir a misteriosos personajes que se nos escapan siempre”. Mientras en algunos opresivos estudios de figura el rostro se oculta o niega, en obras como *Antirretrato*, se ocultaba de la mirada del espectador, mientras justamente es la mirada cómplice la que se busca en la obra *Jaque Mate* o en los *Retratos imposibles* realizados con la colaboración de Nieves Galiot.

Después de esta exposición, en el 2002 tendrá lugar una exposición individual en la

Galería Cobalto, que bajo el título *Retratos* continúa explorando las posibilidades de este género o más bien subvirtiendo las mismas a partir de figuraciones escorzadas, con una fuerte presencia del cine y la fotografía, que hacen que cada uno de sus cuadros sean el fotograma de una película que el espectador tiene que construir.

Dos años después, en la misma galería, volverá a insistir en estas directrices, haciendo pasar a compañeros y amigos como Paco Gil o el desaparecido Paco Serrano para construir a través de ellos, y de sus propios autorretratos, una imagen de sí mismo, que se escenifica de forma esencial en su autorretrato de la silla, con la mirada baja, oculta y en acto reflexivo, ausente del espectador que reclama su mirada esquiva.

Después de esta exposición ha realizado otras individuales en la galería José Pedraza de Montilla (2004), en la galería arte 21 (2005), en la Galería Toro en Granada (2012) y la que en 2013 presentó en la Galería José Pedraza de Montilla, donde los personajes cinematográficos eran los protagonistas de una película con final aún por confirmar.



JOSÉ DUARTE

128

Nacido en Córdoba en 1928, comienza su relación con la plástica y el dibujo a través de su padre, ebanista, colaborador profesional con los García Rueda, escultores marmolistas, en cuyo taller de Puerta Nueva ingresa Duarte como aprendiz a fines de la década de los treinta. En los cuarenta, el joven aprendiz compagina el trabajo de los talleres con la práctica del dibujo, ejercitándose tomando apuntes en los museos de Bellas Artes y Romero de Torres. Ingresó como oyente en la Escuela de Artes y Oficios, en la que forja su amistad con Juan Serrano. En 1944 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla, institución en la que sobresale académicamente, pero en la que no se encuentra a gusto debido a sus criterios artísticos, alejados de las inquietudes de Duarte. Opta por presentarse únicamente a los exámenes a partir de 1946, estableciéndose en Córdoba, donde prosigue su colaboración con los García Rueda y comienza a trabajar con Ruiz Olmos. En 1947 logra un primer premio de pintura en un certamen municipal, y retoma sus cursos oficiales en Santa Isabel. En esta institución finaliza sus estudios en 1949, año en el que forma un primer colectivo artístico con sus compañeros, Grupo 49.

En 1950 realiza su primera exposición individual en la Sala Municipal de Arte de Córdoba, en una muestra donde predominan

el retrato y el paisaje. Destinado a Galicia durante el servicio militar, expone dos nuevas individuales en tierras gallegas, en la galería Lino Pérez (La Coruña) y la Sala Municipal de Betanzos. Licenciado en el 51, expone en la colectiva que el Grupo 49 lleva a cabo en el Club La Rábida de Sevilla. Un año después participa en Madrid en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Mientras tanto, ha obtenido la plaza como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba.

En 1954, la llegada de Oteiza para trabajar en el proyecto de la Cámara de Comercio que De La-Hoz estaba llevando a cabo junto a José M^a García de Paredes fomenta la creación de un nuevo grupo artístico que se denominará Grupo Espacio, que forman, además de Duarte, Luis Aguilera Bernier, Francisco Aguilera Amate y Juan Serrano, los cuales colaborarán con De La-Hoz en diversos proyectos del arquitecto. Con los miembros del Grupo Espacio concurre a la Exposición Nacional de Pintura y Escultura que Antonio Povedano, junto a Fernando Carbonell, organizan en el Círculo de la Amistad de Córdoba. Plenamente interesado por la abstracción, asiste en Santander al Congreso Internacional de Arte Abstracto, y viaja con Juan Serrano a Francia, donde se entrevistan con Picasso. En 1956 se establecen en París, ciudad en la que permanecen hasta el año siguiente. 1957 es un año decisivo: se unen Duarte y Se-

rrano a Agustín Ibarrola y Ángel Duarte y realizan una primera exposición como grupo en el Café Le Rond Point. Nace así el que posteriormente será denominado Equipo 57.

En 1961 Duarte compatibiliza las propuestas de Equipo 57 con el trabajo en Estampa Popular, realizando una amplia serie de grabados de temática social. En 1963 ha retomado su colaboración con Serrano y Juan Cuenca trabajando juntos en el diseño de mobiliario. En 1967 realiza su primera individual en la cordobesa Sala Céspedes del Círculo de la Amistad, siendo muy activo durante estos años. En 1972 inicia su colaboración con la galería Ramón Durán de Madrid, sucediéndose las exposiciones tanto individuales como colectivas a lo largo de la década. En los años siguientes su obra abandona el realismo social por una temática más relajada, en la que los paisajes de extrarradio y las campesinas son sustituidos por interiores burgueses. Aborda asimismo el paisaje urbano a mediados de los 80 y se toma un lapso de reflexión hasta finales de la década. Ya en los 90 vuelve de pleno al trabajo sucediéndose las exposiciones en las que participa, mientras que alterna la pintura con eventuales incursiones en el grabado. Su obra, en continua evolución, se decanta por la observación de los objetos y la naturaleza muerta, líneas que han estado presentes en sus últimas exposiciones.



TOMÁS EGEA AZCONA

130

Nacido en Madrid en 1933 y criado en Murcia, Tomás Egea Azcona reside en Córdoba desde 1958, fecha en la que contrae matrimonio con la también artista Lola Valera. Después de estudiar en los Maristas en Murcia y terminar los estudios de Bachillerato, a mediados de los años cincuenta ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, abandonando sus aspiraciones profesionales en la medicina por el mundo del arte, territorio en el que ha venido trabajando desde ese momento.

Por esos años comienza a realizar sus primeras ilustraciones para la revista *Molinete*, de la Institución Teresiana, y años más tarde, de la mano de José María Moreno Galván empezará a trabajar para la revista *Blanco y Negro*.

Desde que en 1958 establece su residencia en Córdoba, entra en contacto con la intelectualidad y los círculos artísticos de la ciudad, relacionándose con los miembros del Equipo 57, Castilla del Pino y Rafael de la-Hoz, con el que establecerá una fructífera relación de colaboraciones. En 1962 se marcha a París junto a su mujer Lola Valera, y allí, además de continuar la relación con los miembros del

Equipo 57, publica ilustraciones para el tebeo Bibi Fricoti y la revista *Le Rire*.

De vuelta a Córdoba, en 1964 participa en el Salón Córdoba, presentando una serie de pinturas que en este momento estaban bajo la influencia de cierta figuración crítica, como vemos en obras como el *Retrato de Carlos Castilla* (1962), *Gran Beata* (1966) o *Los caciques*. Junto a su faceta como pintor, desde esta fecha se volcará en la ilustración, y de forma paralela trabajará la cerámica, el pirograbado, la decoración o la vidriera para múltiples proyectos, de los cuales destacan los realizados con Rafael de la-Hoz.

Con él, realizo proyectos como la casa que construiría para la familia de Rafael Lovera en la calle Jesús y María (1957-58) para el que realizó varios murales cerámicos, los diez murales cerámicos para la Urbanización Eurosol en Torremolinos (1962), el revestimiento de la escalera principal y paredes interiores del desaparecido Banco Meridional (1964), el revestimiento cerámico de la piscina y el pirograbado en skay para el Hotel Los Gallos (1965), así como el relieve en hormigón y mural pirograbado para el Banco Coca en Valencia (1971),

los cuatro murales cerámicos para la Facultad de Medicina de Córdoba (1973-1980) o las intervenciones que realiza en el Palacio de la Merced (1977) entre los que podemos destacar el Mascarón del reloj de sol y el pirograbado sobre cuero plateado para el interior del ascensor del presidente. Una de sus intervenciones más reconocidas es el mural en acero que realizó para la Fachada del Banco Coca (1965) pieza que ha conseguido conservarse e instalarse de nuevo en el Campus de Rabanales y el Retablo cerámico de la Iglesia de Miralbaida con su interpretación del árbol de Jesé, donde el programa iconográfico se presenta casi como si de un comic se tratase.

Pero si por algo es reconocido Tomás Egea es por la línea clara de sus ilustraciones, que en la línea de su admirado Saul Steinberg le ha llevado a ilustrar numerosos libros para autores como Carmelo Casaño (*Crónicas de anteayer*) o Sebastián Cuevas, así como realizar importantes documentos como las viñetas para la conferencia *Arquitectura y desarrollo tecnológico* realizada por Rafael de la-Hoz en 1978 en México o la imagen gráfica y tipográfica para Bodegas Campos.

MANUEL ÁNGEL JIMÉNEZ

132

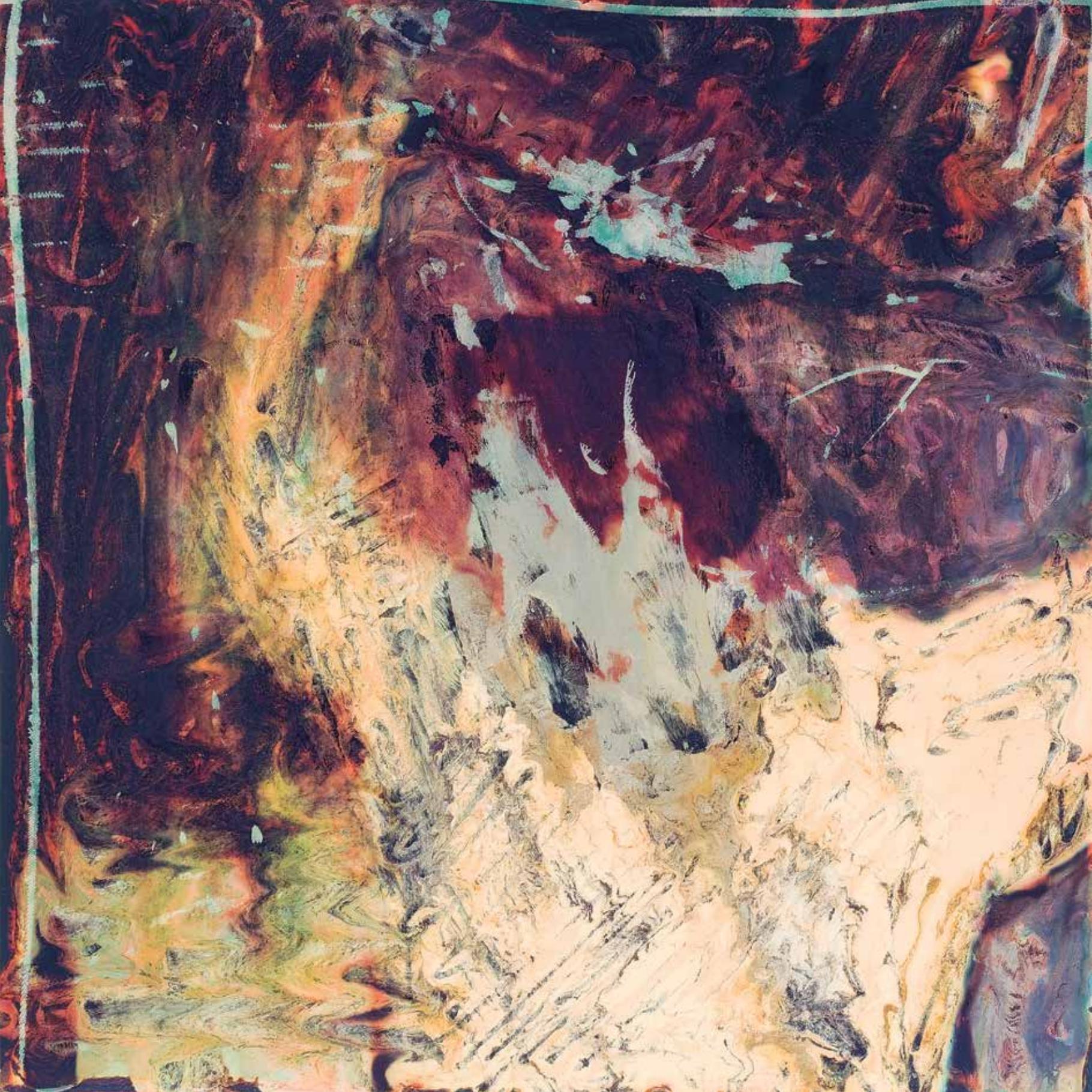
Nace en Córdoba en 1960. Hijo del fotógrafo José Jiménez Poyato, su vinculación con la fotografía comienza a edad temprana, trabajando en la empresa familiar “Studio Jiménez”. Realiza estudios de Teatro (titulado superior en arte dramático, rama de interpretación teatral textual por la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba) y Cine (Diplomatura de Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid).

En el campo de la fotografía, Manuel Ángel Jiménez ha expuesto tanto en diversas galerías de arte como en salas de exposiciones institucionales como la Posada del Potro, Sala Capitulares, Gran Teatro, Palacio de Viana, Sala CajaSur Reyes Católicos, y otras en diferentes provincias. Ha concursado en numerosos certámenes, siendo galardonado con premios como la Medalla Gaudi de Museo de Arte Contemporáneo de Reus, Premio Nacional Figueroa, Premio Cabildo Insular de Gran Canaria, Premio Nacional de La Toja, Premio Programa Otras Cosas RTVE y Premio Ramón

y Cajal de Diputación de Zaragoza, entre otros. Ha publicado portafolios en revistas especializadas como *Arte Fotográfico*, *Diorama* o *Foto*, así como dos libros de autor con series fotográficas titulados *Al sur* y *De tu tierra*, acompañados de textos poéticos realizados por escritores cordobeses. Dentro del campo de la divulgación ha escrito regularmente artículos sobre fotografía, cine y otras artes para el diario Córdoba en secciones como *Cuarto oscuro*, *Travelling*, *Escrito con luz*, *Las películas de mi vida* y *Al margen*, así como crítica sobre fotografía en medios diversos.

Jiménez fue cofundador del Equipo Trivium Cine junto a Rafael Jiménez Jaén y Rafael Ángel Angulo, con quienes realizó su primer cortometraje titulado *Homo*. Junto a José Ángel Bohollo y Rafael J. Jaén codirige los siguientes títulos: *E.T. el extraño terrestre* y los mediodmetrajes *Welcome* y *Da Capo*. Junto a José Ángel Bohollo realiza *Trastorno*, tras de lo que escribe y dirige en solitario diferentes producciones de carácter experimental como *Des/*

orden, *Tiempos Muertos* y *Otra vuelta de tuerca*, así como guiones publicados en la revista *Cuadernos de Cine* de la Universidad de Oviedo, como *La esencia de un naufragio*, *La curva del caracol*, *El amor de un contrabajo* (adaptación del cuento homónimo de Antón Chejov), el docudrama *Una temporada en el Sur* y el largometraje *En lista de espera*. Asimismo ha escrito, dirigido y actuado en diferentes cortometrajes y mediodmetrajes, colaborando con otros cineastas como Miguel Ángel Entrenas, José Salazar o Jean Caballero en títulos como *Cartas desde el pasado*, *Manthis Gaia*, *Desdémona*, *La madre de Kafka*, *Adiós*, *La vida sin Eva* y *El mensajero*, así como en el largometraje documental *Dentro del cine* de Manuel Lamarca. Su faceta artística se completa con diversas publicaciones y textos, que han sido estrenados por diferentes actores y directores, campo este de la interpretación en el que Manuel Ángel Jiménez ha realizado numerosos trabajos tanto en televisión y radio como en escenarios teatrales.



PEPE MORALES

José Morales Tejero nace en Palma del Río (Córdoba), en 1933. Al estallar la Guerra Civil se traslada con su familia a Sevilla, ciudad en la que comienza su andadura profesional entrando de aprendiz de retocado de fotografía en el taller de Rueda en Sevilla. En 1945, pese a no cumplir la edad reglamentaria, logra matricularse en la Escuela de Artes y Oficios de Capuchinos de Sevilla, escuela a la que asistirá hasta 1948. Un año después ingresa en la de Santa Isabel de Hungría, comenzando de este modo una continuada presencia en exposiciones y certámenes. En 1952 funda con otros artistas la “Joven Escuela Sevillana”, grupo artístico promovido por el profesor de la escuela de BB.AA. Miguel Pérez Aguilera, y participa en su primer salón. Asimismo poetas de la revista *Guadalquivir* y los jóvenes pintores crean la tertulia “Camilla del Guadalquivir”. Este mismo año, Morales obtiene el Premio Real Maestranza en la Exposición de Otoño, así como el premio Federico Torralba de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, que le otorgan tras lograr la Beca de paisaje para la Universidad de Verano de La Rábida (Huelva). Un año después forma parte de la exposición colectiva de alumnos graduados de la Escuela de BB.AA. de Sevilla, muestra que se expone en la sala Municipal de Arte de Córdoba. Participa asimismo en la V Exposición Provincial de Arte y en la de seleccionados para la II Bienal Hispanoamericana de Arte, y gana el Primer Premio en la I Exposición de Pintura del SEU. Al año siguiente,

1954, obtiene el título de Profesor de Dibujo y emprende un viaje por Italia y Francia. Este año la Joven Escuela Sevillana celebra su II Salón, en el que participa Pepe Morales. 1955 es un año en el que el artista, tras finalizar las Milicias Universitarias, viaja por el norte de España pintando paisajes.

Su primera individual llega en el año de 1956, en el sevillano Club La Rábida, donde expone las pinturas realizadas en su viaje al norte, muestra que lleva, ampliada, a la sala Municipal de Arte de Córdoba. Decide marchar en 1957 a Inglaterra a ampliar estudios, consiguiendo un contrato laboral en Warrington, adonde se traslada con los también pintores, y miembros de la Joven Escuela Sevillana, Armando del Río y Federico Delgado. Expone en Warrington y Altrincham, toma clases en la Saint Martin’s School of Arts y trabaja en la agencia de publicidad Berta Studio, donde su contacto con exiliados españoles supondrá la toma de conciencia política, una constante que le acompañará desde entonces y que dejará su influjo en su expresión artística. Vuelve a Sevilla en 1958, realizando en el Ateneo una rupturista exposición que produce opiniones encontradas en la crítica. Finaliza la década de los 50 instalándose en París, asistiendo a clases de grabado en la École des Beaux-Arts. De vuelta en Sevilla sigue participando en exposiciones y certámenes, y funda, junto a Delgado Montiel, Comas, Armando del Río y Milla el Grupo Itálico, con quienes participa en diversas muestras.

Al inicio de la década de los 60 Morales se traslada a Córdoba, integrándose a través de Francisco Aguilera Amate en los círculos artísticos e intelectuales de la ciudad. Hasta 1964 sigue el estilo de abstracción y collage que inició a finales de los 50, y comienza sus series de *escultopinturas*. Forma parte del histórico Salón Córdoba 1964. A partir de 1965 su obra gira hacia el realismo social, cambio que encuentra su mayor expresividad en la llamada *época negra* iniciada en 1972. En el año 73, tras varios años sin realizar individuales, expone en la Galería Studio 52, para posteriormente hacerlo en Madrid y Valencia. El final de los 70 supone el fin de la época negra; organiza con sus compañeros la Asociación de Artistas Plásticos de Córdoba e inicia una nueva década de mayor luminosidad, que se ha dado en llamar época rosa. Trabaja el óleo, el temple y se inicia en la cerámica. El fallecimiento de su hija Raquel en 1987 supone un nuevo cambio en la obra de Morales, que comienza a integrar textiles en sus creaciones. Durante los 90 sus exposiciones son constantes. Comienza a numerar sus obras sustituyendo con los números el título. Al finalizar la década se interesa por la escultura, realizando su primera exposición de esta disciplina en 1998, en el Colegio de Arquitectos de Córdoba, sin abandonar las muestras pictóricas. A la llegada del nuevo milenio, Morales no cesa en su actividad creativa y es objeto de diversos reconocimientos, como las dos exposiciones retrospectivas del Museu Diocesà de Barcelona y del Musée du Montparnasse en París.



ANTONIO POVEDANO

136

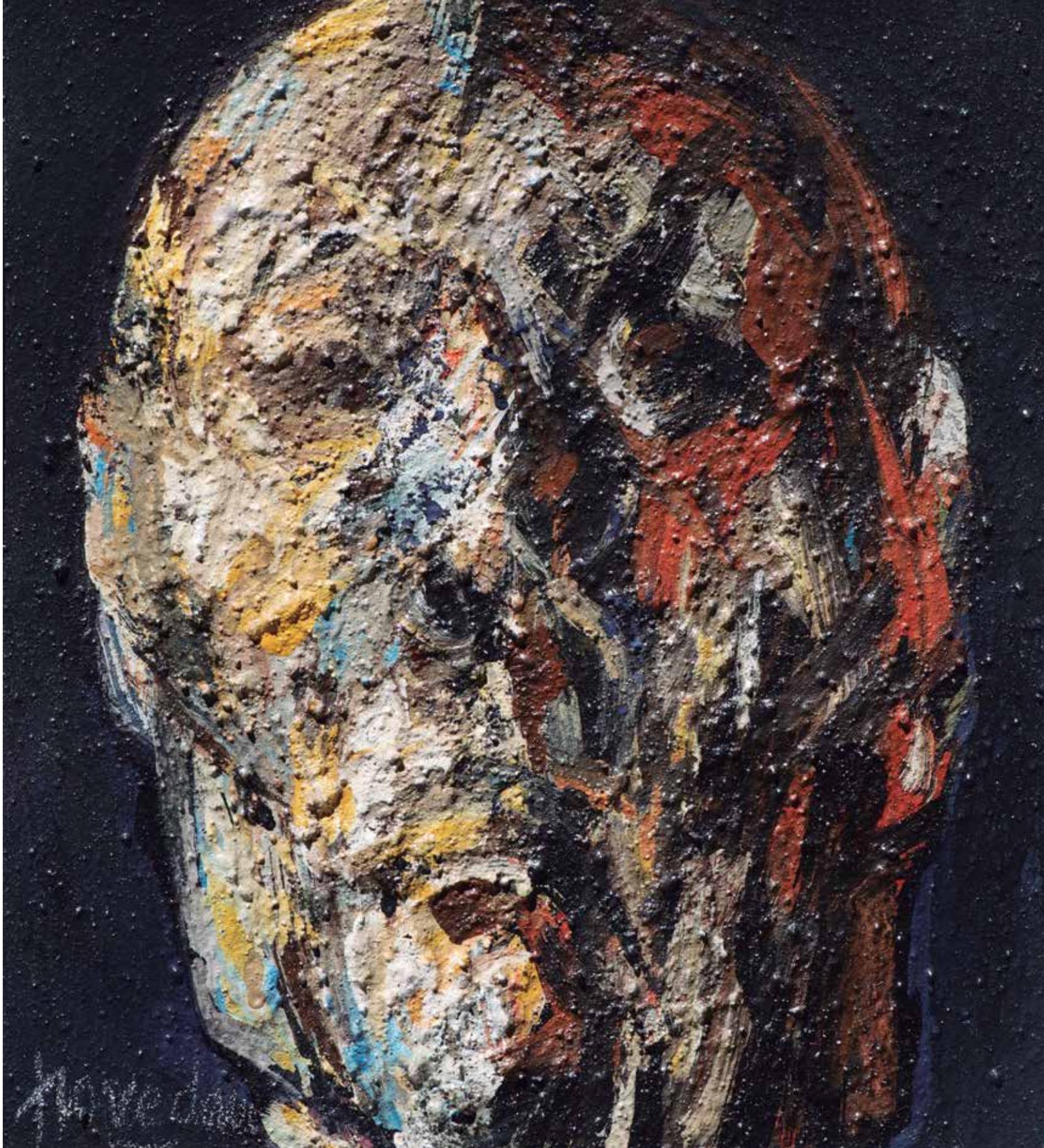
Antonio Povedano Bermúdez nace en Alcaudete (Jaén), en 1918, trasladándose su familia ese mismo año a El Cañuelo, aldea cercana a Priego de Córdoba. Decidido por su afición al dibujo a emprender la carrera artística, opta en 1940 a la beca de estudios “Julio Romero de Torres” de la Diputación de Córdoba, que le es denegada, lo que provoca las quejas del joven aspirante, quien hace notar la discriminación que sufren los candidatos de la provincia. A través de las mediaciones del diputado Antonio Peralbo, al año siguiente se crean tres becas “Para la Provincia”, una de las cuales le es concedida a Povedano, quien ingresa en ese año de 1941 en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, centro en que se formará hasta 1943. Al año siguiente inicia estudios superiores en la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, en Sevilla. Una vez finalizado el curso, Povedano obtiene la beca “Romero Barros” de la Diputación, lo que le posibilita el traslado a Madrid, ciudad en la que concluye sus estudios como alumno de la Escuela Superior de San Fernando. En 1947 obtiene la beca “El Paular”, y con los demás alumnos paisajistas expone por vez primera en una colectiva realizada en Arenas de San Pedro (Ávila). Con los estudios terminados y el título de Profesor de Dibujo Artístico, en 1949 realiza su primera exposición individual en la Sala del Casino de Priego de Córdoba.

La década de los 50 es en inicio del asentamiento de la carrera profesional de Antonio Povedano. Expone en el XXIV Salón de Otoño en Madrid y el 51 presenta una nueva individual en la Sala de Arte Municipal de Córdoba. Residente aún en Madrid, es organizador y participante de la Exposición Homenaje a Vázquez Díaz y asimismo expone en la Nacional de Bellas Artes, ambos eventos realizados en 1953. Este año es crucial para la ciudad de Córdoba, pues en esta fecha Povedano organiza la primera Muestra de Arte Contemporáneo, que se lleva a cabo en el Círculo de la Amistad. En 1954 forma parte de la importante exposición sobre arte abstracto realizada en la Galería Fernando Fe, y acto seguido muestra su obra individualmente en la galería Clan. Su proyección internacional comienza en 1955, cuando expone en la I Biental del Mediterráneo en Alejandría, muestra a la que sucederán en años posteriores la XXIX Biental de Venecia, V Biental de Sao Paulo, y diversas muestras colectivas como *Jonge Spaanse Kunst* en los Países Bajos, *Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy*, itinerante en varios países sudamericanos, Arte Español Contemporáneo en Bélgica, *Veinte Años de Pintura Española Contemporánea* en Lisboa, todas llevadas a cabo antes de la década de los 60, a partir de la cual su presencia internacional es constante. Del mismo modo, sus exposiciones individua-

les se fueron sucediendo por toda la geografía española con regularidad.

Desde 1956, en que realiza una serie de murales para la Universidad Laboral de Córdoba, Povedano colaboró asiduamente con arquitectos como Rafael de La-Hoz. Su labor como vitralista es de gran importancia, dejando ejemplos como las obras *Letanía Lauretana* para la Capilla de las Hijas de María Inmaculada, en Córdoba, con una superficie de 130 m²—la más grande de Europa en superficie continua en vidrio emplomado—o la realizada para la Escuela de Artes y Oficios Mateo Inurria de Córdoba, expuesta en la V Biental de Arte Sacro de Salzburgo de 1966.

Además de su labor docente desde la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba y los Cursos de Paisaje por él inspirados y llevados a cabo, Povedano desempeñó una importante labor en el plano de la gestión cultural, siendo director de las Salas Liceo y Céspedes del Círculo de la Amistad de Córdoba en los años sesenta y setenta; director de la sala Atrium durante los años 1973 y 1974; director de la sala Mateo Inurria de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba desde 1981 hasta 1984 y por último en los años 90 dirigió la programación expositiva de las salas de la Caja Provincial de Ahorros, en la que alternó la presencia de valores consagrados con la apuesta por los artistas emergentes. Antonio Povedano falleció en septiembre de 2008.



RITA RUTKOWSKI

138

Nacida en Londres en 1932, sus padres, polacos emigrados, decidieron marchar a Estados Unidos al año siguiente de su nacimiento, estableciéndose en Nueva York, ciudad con la que siempre se ha sentido identificada Rita Rutkowski. En la ciudad neoyorquina cursa sus primeros estudios, formándose con posterioridad en la Cooper Union, universidad privada de elevada calidad académica, y cuya School of Arts, donde estudió la artista, se regía según el concepto importado a Estados Unidos por antiguos miembros de la Bauhaus. Amplía sus estudios con una beca en el neoyorquino Museum Of Modern Art en 1949, consiguiendo en 1953 una beca Fulbright con la que inicia un viaje de estudios por Italia, con estancias en ciudades como Roma, Siena y Rávena. Viaja por Europa y visita España, volviendo en 1955 a Estados Unidos. En este mismo año se le concede otra beca de estudios en el Brooklyn Museum Of Art.

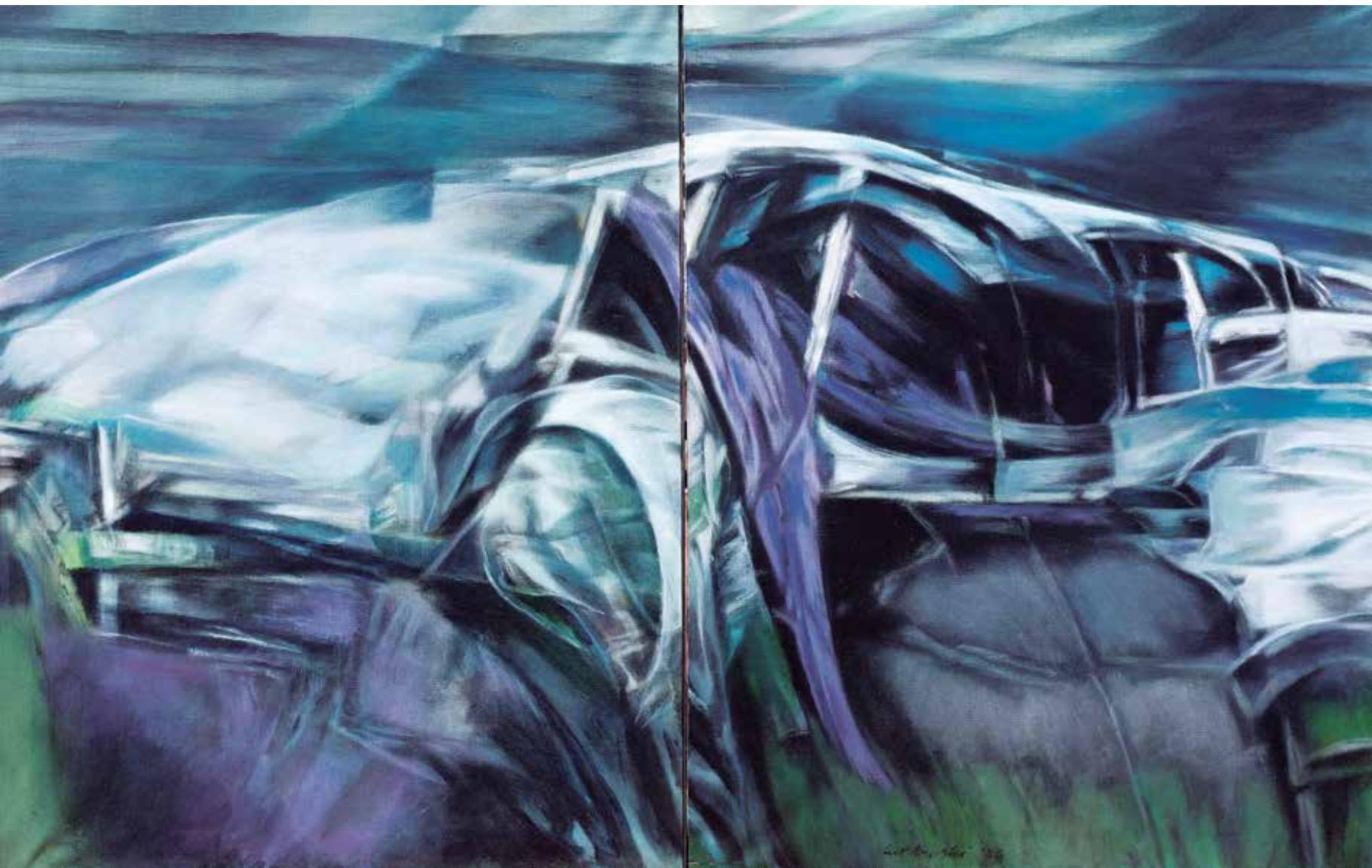
En 1959 vuelve a Europa, visitando de nuevo España, e instalándose en Córdoba, donde residirá desde entonces. Desde su llegada a la capital cordobesa, Rita Rutkowski se integra en los círculos artísticos e intelectuales, formando parte activa en el transcurrir cultural de la ciudad. Autora de una exposición individual en 1956 en la Peter Cooper Gallery

de Nueva York, Rutkowski expuso asimismo, antes de su establecimiento en Córdoba, en numerosas colectivas realizadas en los Estados Unidos, como las llevadas a cabo en el Whitney Museum Of Art (Nueva York), Museum Of Modern Art (Nueva York), Institute Of Contemporary Art (Boston), Everhart Museum (Scranton, Pennsylvania), Biennial Of Corcoran Gallery Of Art (Washington D.C.), Smithsonian Institute (Washington D.C.), así como en Italia, donde expuso en Il Camino Galleria (Roma) y en Galleria U.S.I.S. (Roma). Su participación en la Bienal Internacional de Arte Religioso (Salzburgo 1956) llevó la obra de Rita Rutkowski en itinerancia por varias ciudades europeas.

Su primera individual en Córdoba tiene lugar en la Galería Liceo del Círculo de la Amistad, en 1963, transcurriendo diez años hasta la siguiente, realizada en la galería Studio 52. Un año después expone en la cordobesa Galería Céspedes, y debuta en Madrid por medio de la Galería Península. Realiza una veintena de exposiciones individuales más hasta que en 1998 la Diputación cordobesa organiza una primera retrospectiva de Rita Rutkowski con el significativo título de *Looking back (Mirando atrás)*. En 2014 la galería Carmen del Campo presentó la última producción de la artista en la exposición titulada *El ojo observador/The observing eye*.

Relacionada desde sus inicios artísticos con la Escuela de Nueva York, la pintura de Rita Rutkowski se aleja no obstante de la gestualidad y la acción para indagar en las relaciones de las formas y el color. Su interés por la geometría es patente en su síntesis figurativa y percepción espacial, que resuelve con un magistral uso de los colores. Sus paisajes urbanos son una excelente prueba de ello, evidenciándose asimismo en sus dibujos una estrecha relación con el expresionismo de entreguerras.

A partir de su establecimiento en Córdoba ha realizado numerosas exposiciones colectivas, tanto en la ciudad como en el resto de la península, y ha expuesto en ferias como ARCO y Artexpo. Ha tenido obras en permanencia en Simon-Denker Gallery (Nueva York); Zabriskie Gallery (Nueva York); Galería Juana Mordó (Madrid); Galería Rafael Ortiz (Sevilla); Galería Olivia Mara (Madrid); Galería Fausto Velázquez (Sevilla); Galería Carmen de Julián (Málaga); Galería Félix Gómez (Sevilla); Galería del Barco (Sevilla); Galería Marta Moore (Sevilla), y en las cordobesas Galería Manuela, Galería Arc-en-Ciel, Galería Juan de Mesa, Galería Ocre y Galería Cobalto. En 2013 la Sala Góngora de la capital cordobesa acogió una exposición colectiva en la que se rendía homenaje a Rita Rutkowski, Hisae Yanase y Juana Castro.



EMILIO SERRANO

140

Nacido en Córdoba en 1945, fue matriculado en 1956 por su madre en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, cuando Emilio Serrano contaba 11 años, para recibir clases preparatorias de dibujo. Los estudios oficiales los comenzó en el mismo centro en 1960, completando un total de tres años, continuando desde 1963 en la Escuela Superior de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría”, en Sevilla, tras de la que pasa a la de Sant Jordi, en Barcelona, donde finaliza su carrera en 1968, obteniendo el Título de Profesor de Dibujo, Especialidad Pintura. Ya en 1965, gracias a una beca de la Diputación Provincial de Córdoba, puede diplomarse en la Escuela Internacional de Pintura Mural de San Cugat del Vallés, en Barcelona. En este año se inicia en la disciplina del grabado a través de la enseñanza del catedrático Antoni Ollé Pinell, campo en el que logrará sus mayores reconocimientos, siendo

el más temprano de ellos el Primer Premio de Grabado concedido por la Dirección General de Bellas Artes en Barcelona. Un año antes había obtenido el Primer Premio de Dibujo de la Dirección General de Bellas Artes en Sevilla. En esta década Serrano realiza varios viajes a París para conocer de primera mano la obra de sus artistas favoritos, entre los que se encuentran los flamencos, los renacentistas italianos, los neoclásicos franceses y creadores contemporáneos como Foujita. En la Ciudad Condal ejerce como Profesor Titular de Pintura en la Facultad de Bellas Artes desde 1979 hasta 1982.

En 1985, y hasta 1998 en que se jubila, Emilio Serrano ejerce como Profesor Numerario en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba. En 1992 crea la Asociación de Grabadores de Córdoba, y en 2006 es nombrado Académico Numerario de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles

Artes de Córdoba. Desde su primera exposición colectiva en 1965 hasta 2006, Serrano participó en numerosas muestras de dibujo, pintura y grabado en salas españolas, y participó asimismo en otras realizadas en Portugal, Bélgica e Italia. Su primera exposición individual tuvo lugar en 1972 en la galería Studio 52 de Córdoba, y con posterioridad en la galería Ramón Durán, Madrid (1973 y 1977), galería Ocre, Córdoba (1992), Sala CajaSur Gran Capitán, Córdoba (2001) y Sala La etiqueta me duele, Lucena, Córdoba (2009).

Tras su fallecimiento en enero de 2012 se lleva a cabo en el Palacio de la Merced de Córdoba la exposición póstuma titulada *Emilio Serrano: Su fulgor*, para la que el artista ya había realizado la selección de obra a exponer. Un año después el Museo Cerralbo de Madrid acoge la muestra titulada *Grafitos*, donde se repasa la trayectoria como dibujante de Emilio Serrano.



PACO SERRANO

142

Nacido en Fernán Nuñez en 1960 y fallecido en Córdoba en el 2009, Paco Serrano vive desde muy pequeño en un mundo donde el arte y la literatura le sirven de alimento y herramientas para soportar la existencia en un mundo complejo como el nuestro. De la mano de artistas como Juan Polo Velasco, maestro y tío segundo del pintor y Juan Velasco Moreno, padrino del mismo, conoce ya a la edad de cinco años la obra de Giacometti a través de un libro que el último le regala, iniciándole en un mundo que no abandonará hasta sus últimos días.

Inicia sus primeros estudios artísticos en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, en la que permanecerá seis años, formándose no sólo en las experiencias de la institución, las técnicas artísticas y los lenguajes plásticos, sino en el ambiente artístico de la época, encuentros, tertulias y charlas en bares y estudios hasta altas horas del amanecer donde van apareciendo las lecturas de los primeros malditos (Rimbaud, Baudelaire, Artaud) y las láminas de artistas como Schiele, Munch, Ensor, Modigliani, Pissarro o de su admirado Kirchner, cuya sombra alargada perseguirá toda su producción artística.

Será con este mundo de perdedores con los que la obra de Paco Serrano construirá

un universo pictórico propio y reconocible, universo que algunos críticos relacionaron con la obra de algunos pintores de la Nueva Figuración Madrileña, especialmente con la atormentada figura de Rafael Pérez Minguez.

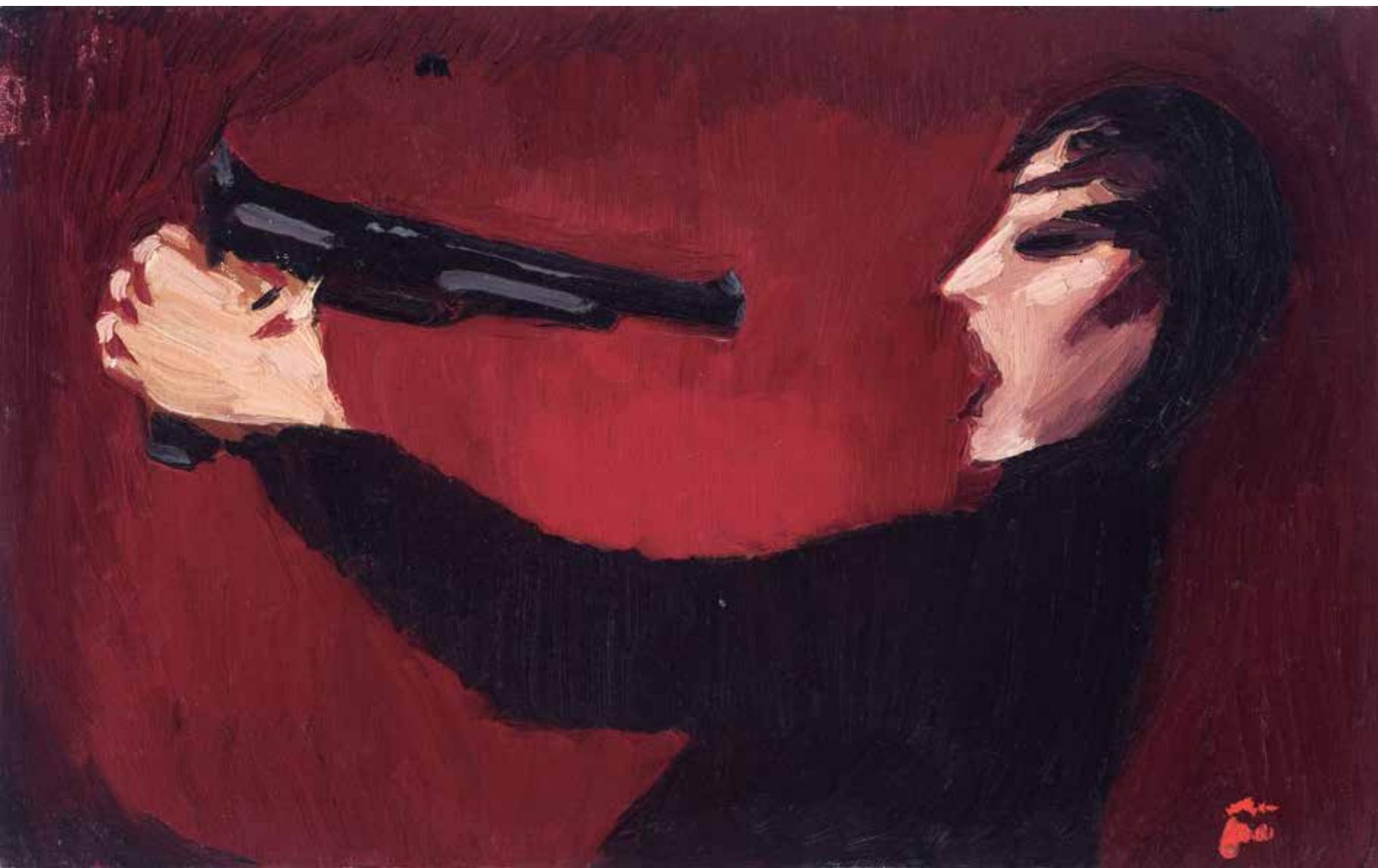
Pero más allá de estas relaciones o coincidencias temporales, la obra de Serrano bebe directamente de los clásicos del siglo XX, del expresionismo alemán y los cafés cantantes del París de vanguardia, de los textos de Apollinaire y la fecunda e hiriente savia de la lectura de Georges Bataille y sus nociones sobre el erotismo, la vida y la muerte.

Al terminar la Facultad, vuelve a Córdoba e inicia una etapa dominada por la relectura de cierta estética decadente posterior a la segunda guerra mundial, influenciada por la música de Weill, el teatro de Brecht y personajes como la Lulú de Berg, que aparecerá en uno de sus cuadros, *La danza*.

Pero será el desgarrar de la literatura, como en la obra de Cioran, el que le llevará a realizar por estas fechas una serie de retratos de escritores como Antonin Artaud, Oscar Wilde o Albert Camus, con los que inicia una fecunda relación que se deja traslucir por toda su obra pictórica.

En 1989, participa en la colectiva *22 Sub 35: Jóvenes creadores cordobeses*, y tal y como aparece en el texto del catálogo de la exposición Paco Serrano afirma, *estoy siempre en época de aprendizaje, he estudiado a los griegos, los barrocos, los románticos...el expresionismo, el impresionismo, el rococó, siempre buscando con gran interés la técnica. Ahora estoy copiando a Leonardo, Rafael, Correggio, Giorgione ..etc, y aún en estos momentos copio a Picasso con gran enamoramiento.*

Es este amplio conocimiento de la pintura unido al embriagador sentido de vivir la vida para poder plasmarla en el lienzo la que marcará la última fase de su producción artística, desde el año 2000 hasta el 2009, fecha de su fallecimiento, donde realizará varias exposiciones individuales en la Galería Cobalto y Arte 21, y en algunos otros lugares de la ciudad como el Café Málaga donde expondrá el cuadro de *Los boxeadores*, que bien podría ser epitafio perfecto para una trayectoria corta pero fértil, que será recordada por toda una generación de artistas que en los años noventa vivieron la renovación cultural de una ciudad en la que la pintura de Serrano tuvo un lugar señalado.



TONY SOTO

144

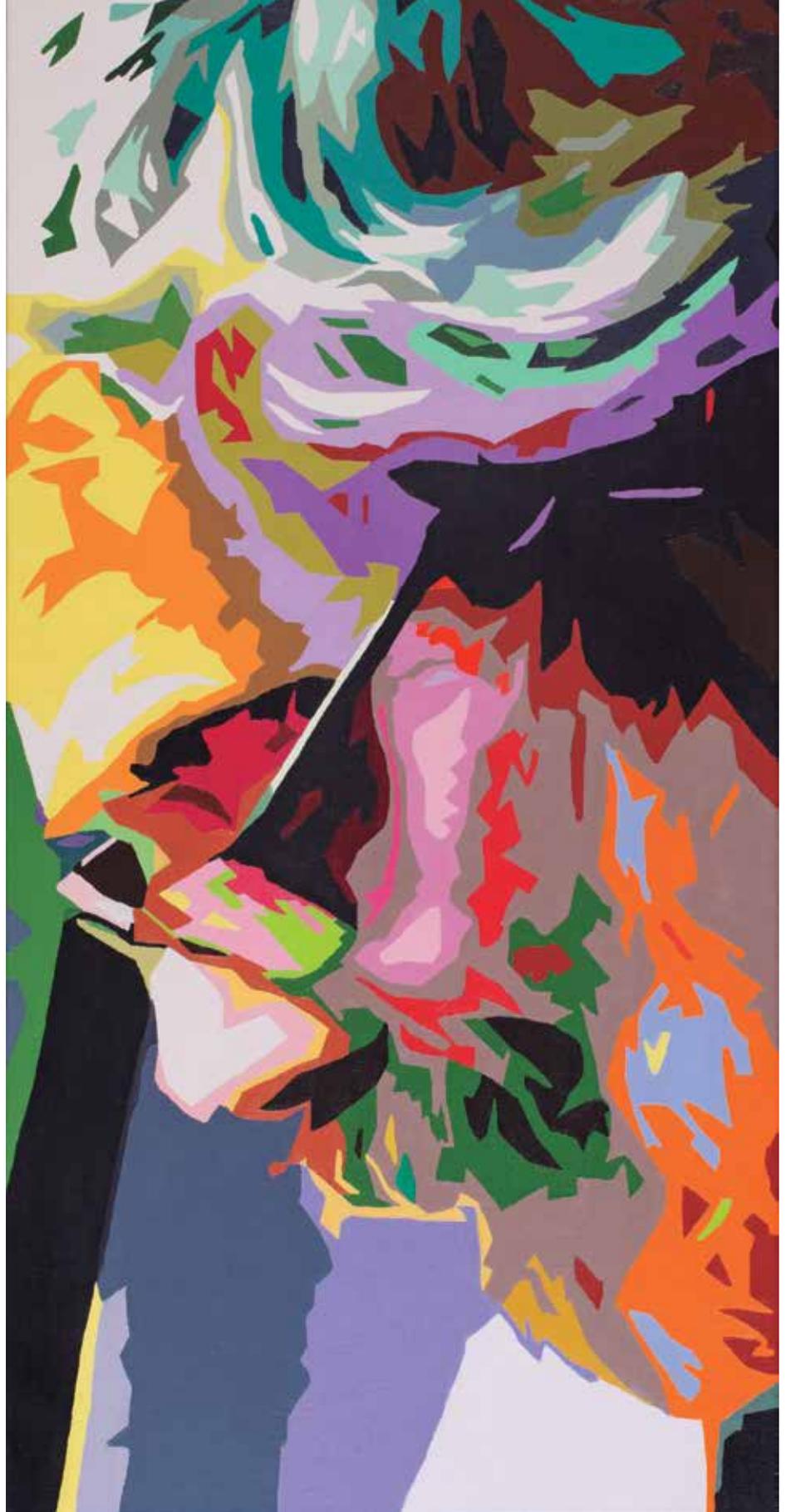
Nacida en La Coruña en 1951, M^a Antonia Soto Casariego reside en Córdoba desde 1981, ciudad en la que ejerce la docencia artística. Se forma en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y es en esta capital donde debuta con una primera colectiva organizada por UNESCO en 1971, tras de la que ha realizado numerosas otras por la geografía española, en las que ha mostrado su evolución pictórica, la cual ha abarcado los campos abstracto y figurativo en su desarrollo.

En sus últimos trabajos, el color ha sido el protagonista de su obra, desde la particular concepción del paisaje y la naturaleza que mostró en la serie *La cabeza a pájaros* hasta la síntesis figurativa de la que ha hecho gala en las sucesivas entregas de su serie *Retratos*. Son una revisión absoluta de los géneros en las que las obras abandonan su lectura literal para ordenarse a modo de juego cromático. Los pájaros de sus series recuerdan tanto a los grandes dibujantes viajeros como a los artífices

más destacados del arte pop. Del mismo modo, *Retratos* basa su desarrollo en la fotografía, abandonando la mera reproducción de los rostros para jugar con los planos y las tintas, eliminando superfluidades y dotando al retrato de una realidad que sobrepasa la mera presencia del retratado. Para el escritor y poeta Francisco Lira, *Retratos* “nos remite a un mundo que no es el de la reproducción mecánica, sino el de la *práctica pictórica* que juega con la asimetría y la desemejanza de los rostros, y que la propia indagación se ha encargado de decidir”.

Tony Soto llevó a cabo su primera exposición individual en la sala La Cometa (Madrid, 1979) bajo el título *Construcciones*, a la que seguirán *Metáforas visuales* (Palacio de la Merced, Diputación de Córdoba, Córdoba, 1988); *Metáforas visuales II* (Galería Torres Begué, Madrid, 1988); *Sobre el juego* (Sala Municipal de Exposiciones, Alicante, 1989); *Sobre el juego II* (El Torreón, Madrid, 1995); *Abstracciones* (La Carbonería, Sevilla,

1995); *Abstracciones II* (Sala Luis de Góngora, Córdoba, 1996); *Ciudades invisibles* (La Carbonería, Sevilla, 1999); *Ciudades invisibles II* (Galería Cobalto, Córdoba, 2000); *Espacios entrañables* (La Carbonería, Sevilla, 2002); *El color de las horas* (Sala Góngora, Córdoba, 2003); *El color de las horas II* (La Carbonería, Sevilla, 2004); *Variación y figuraciones* (Galería Concha Pedrosa, Sevilla, 2006); *Figuraciones* (Sala Tríptico, Córdoba, 2007); *Geometría de las formas vivas* (Galería Palacio de los Salcedo, Baeza, 2007); *Variación y Figuraciones II* (Sala Caja Inmaculada, Puerto de Santa María, Cádiz, 2008); *La cabeza a pájaros* (Galería Artífice, Puerto de Santa María, Cádiz, 2010); *La cabeza a pájaros y otros pájaros de cuenta* (La Carbonería, Sevilla, 2011); *Retratos* (Sala Luis de Góngora, Córdoba, 2013); *Retratos* (Església Vella Castellfollit de la Roca, Gerona, 2013); *Retratos* (Arcada Olot, Gerona, 2013); *Retratos* (La Mirada Expandida, Barcelona, 2013).



AURELIO TENO

146

Nacido en 1927 en Minas del Soldado, una pequeña localidad de Los Pedroches cercana a Villanueva del Duque, Teno se trasladó con apenas diez años a Córdoba donde comenzó a trabajar de aprendiz junto al escultor Amadeo Ruiz Olmos, quien había abierto taller recientemente en la ciudad cordobesa, y con quien comienza a trabajar el modelado, la talla y la policromía. A la vez, junto a la escultura, Teno se iniciaba profesionalmente en el campo de la orfebrería, disciplinas ambas que posteriormente aunaría dando como resultado una de sus más conocidas facetas artísticas.

Aurelio Teno prosiguió su formación en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba de 1939 a 1943, tras de lo que marcha a Madrid en 1950, ciudad en la que continúa su trabajo de orfebre, a la vez que toma clases de dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1958 marcha a París, estudiando durante tres años en la École des Beaux Arts nuevos procedimientos para su plena formación, como el grabado y la litografía. En la ciudad del Sena toma contacto con las corrientes vanguardistas del momento asimilando prontamente los postulados de la escultura matérica y el reciente informalismo,

tendencia expresionista que no abandonará a lo largo de su dilatada y fructífera carrera. En 1958 realiza su primera exposición individual en Ávila, y ese mismo año debuta en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes. Un año después, en 1959, será la Galería Vidal de París la que muestre de forma individual la obra de Teno, exhibiéndose asimismo en una colectiva llevada a cabo en el Palais des Beaux Arts. En 1961 realiza una nueva individual en la madrileña Sala Nebli y participa en la colectiva *Quelques jeunes peintres espagnols*, llevada a cabo en la Galería Hoche Saint Honoré de París, espacio en el que repetirá al año siguiente con otra colectiva titulada *Aspects multiples des representations*. Tras participar en diversas exitosas exposiciones en París, vuelve a España en 1965 para instalarse en Madrid. Aurelio Teno decide al fin instalar su taller en el Molino del Cubo, sobre el Barranco de las Siete Villas de la Sierra de Gredos, en Ávila. En este año realiza dos nuevas individuales en Madrid y Copenhague, continuando asiduamente sus exposiciones individuales tanto en espacios expositivos nacionales como internacionales. No deja aparte su trabajo en la joyería, donde alcanza altísimas cotas, lo que le lleva a obte-

ner en 1966 el Diamonds International Award, uno de los más importantes en el sector.

En 1976 alcanza una enorme proyección mundial al realizar su monumental *Quijote* para el Kennedy Center de Washington, tema alegórico que ha sido una constante en su obra. Entre los años 1984 y 1997 Aurelio Teno trabaja regularmente en el continente americano, realizando seminarios, talleres, conferencias y exposiciones diversas, a la vez que proseguía con sus trabajos de escultura pública.

Radicado al fin en El Pedrique a fines de los años 80, es en esta localidad pozoalbense donde instaló su estudio y una exposición permanente de sus trabajos en su Casa Museo. Aurelio Teno realizó una ingente producción artística que comprende orfebrería, escultura, pintura y obra gráfica. Su obra se encuentra asimismo en gran cantidad de museos, centros de arte y colecciones privadas, habiendo sido merecedor por todo ello de diversos premios internacionales y distinciones. Fue Miembro de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba desde 1993 y de la Real Academia de Écija desde 2010. Aurelio Teno falleció en febrero de 2013.

Las Bodas
de Camacho



FRANCISCO ZUERAS

148

Nacido en Barbastro en 1918 y fallecido en Córdoba en 1992, Francisco Zueras Torrens fue un personaje definitorio de la cultura cordobesa, desde su llegada a la ciudad en 1956. Pintor, caricaturista, profesor de dibujo, ensayista y crítico de arte, la obra de Francisco Zueras debe ser abordada desde la impronta humanista que intentó dejar en todos sus trabajos desde sus primeras pinturas murales hasta los múltiples escritos, reseñas y críticas con que intentaba acercar al público de los sesenta, el arte contemporáneo a través de las páginas de Diario Córdoba.

Su trayectoria pictórica se inicia en Barbastro, localidad aragonesa en la que nace en un entorno artístico en el que recibe sus primeras clases de dibujo de su padre y abuelo, recibiendo ya a los quince años una beca de estudios de la Diputación Provincial de Huesca, con la que consigue iniciar sus estudios en Barcelona, aunque no existe certeza de que se matriculase en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge en Barcelona que se crea en 1940, sino que es más probable que lo hiciese en la Universidad Industrial, más conocida como *Universidad del Pueblo*, en la que se integraban los trabajos y oficios del arte.

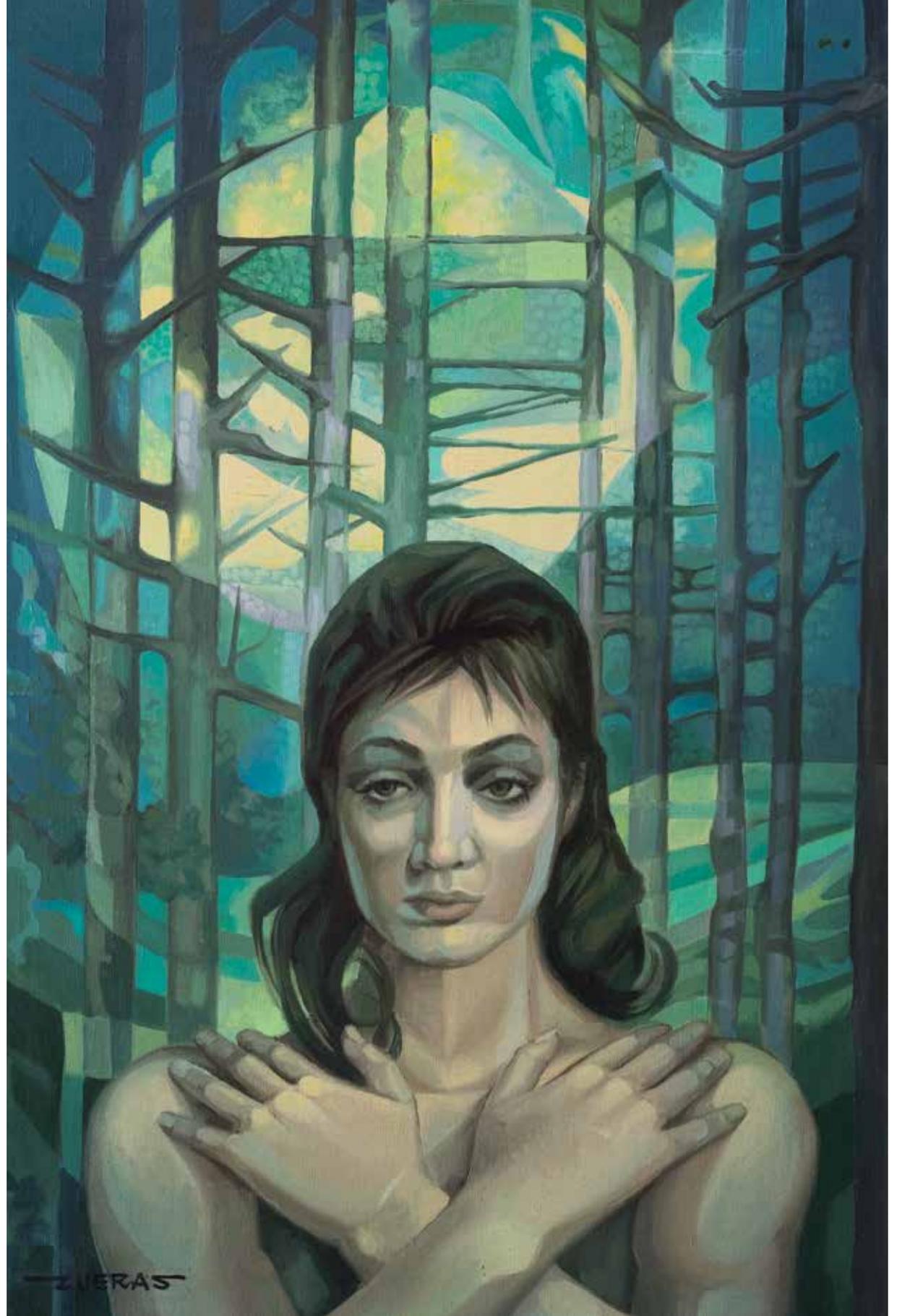
Es en Barcelona donde tiene lugar uno de los hechos decisivos en la formación artística de Zueras, la oportunidad de asistir a la muestra de Picasso organizada por ADLAN en la Galería Esteva de Barcelona en 1936, la última exposición de Picasso en España antes del inicio de la contienda nacional. Después de este *shock de modernidad*, Zueras volverá a su Barbastro natal donde destacarán sus producciones dentro de la ilustración periodística, la ilustración publicitaria y la caricatura, con las que se da a conocer en el ambiente local, sirviéndole de trampolín para una de sus grandes pasiones, la pintura mural, producción a la que se entrega ya desde 1947, cuando acomete la decoración mural del Salón de Plenos del Ayuntamiento de Barbastro, en un claro estilo historicista decorativista muy del gusto de los preceptos ideológicos del régimen.

Su llegada a Córdoba en 1956 supone un cambio en su trayectoria vital y artística. Su nuevo destino profesional como profesor de dibujo en la Universidad Laboral viene seguido de una primera presentación artística en la ciudad, que acoge sus ilustraciones y caricaturas con interés según queda constancia

en la prensa de la época, pero que discrepa de su manera de abordar la pintura figurativa, contradictoria a las nuevas formas y comportamientos artísticos de la moderna Córdoba de los años 50. Esto provocará cierta desazón en el artista, que tardará diez años en exponer (1966), cuando ya encuentra su sitio al otro lado del arte de vanguardia, abordándola como crítico, pero no practicándola en su pintura, que desde ese momento parece encontrar su repertorio en el campo andaluz, la figura de la mujer, el mundo taurino y las alegorías religiosas.

Pero además de su pintura, como ya hemos señalado anteriormente, Francisco Zueras fue la herramienta o vehículo para conocer la realidad artística local del momento a través de sus críticas y reseñas en Diario Córdoba y La Voz de Andalucía, y de sus ensayos sobre artistas locales de diversas épocas como Antonio del Castillo, Mateo Inurria o Julio Romero de Torres.

Por ello quizás su obra más perdurable, y la herramienta más útil para los investigadores del presente sea el Fondo documental Zueras que se conserva hoy en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba.



cartografías de la figura

Fundación Antonio Gala

Concha Adán Zurera

Mariano Aguayo

Rafael Aguilera

Ángeles Alcántara

Francisco Ariza Arcas

Antonio Bujalance

Juan Cantabrana

Luis Celorio

Antonio Damián

Pepe Díaz

Mariló Fernández Taguas

María Teresa García López

Paco Gil

Isabel Jurado

Joaquín Martínez

Juanma Pérez

Pepe Puntas

Antonio Rodríguez Luna

Rafael Trobat

José Manuel Velasco

Hisae Yanase

Juan Vicente Zafra

El término nueva figuración surge con fuerza a comienzos de los años 60 para aglutinar una serie de intereses en torno a la renovación de los lenguajes de la figuración. Sobre dicho soporte vienen a sedimentarse desde el informalismo al pop-art, el expresionismo, el surrealismo y todos aquellos estilos que decantan una solución plástica mestiza y abierta al libre ejercicio de la creación. Es razonable que convivan tantos perfiles alusivos al término como autores participan en la muestra, lo que testimonia que sigue siendo un campo abierto a la expresión personal.

CONCHA ADÁN ZURERA

152

La aparición en la escena artística de Concha Adán (Córdoba, 1972) a mediados de la década de los noventa supuso un cambio en el paradigma de la fotografía cordobesa, sesgada hasta ese momento hacia una visión documental influenciada por los integrantes de la Escuela de Madrid por un lado, y la lectura estructuralista de la imagen como signo que se había hecho por otros artistas que desde el campo del arte actual estaban iniciando un acercamiento hacia lo fotográfico como texto, signo y posibilidad de relato.

Participe y cómplice de una nueva generación de artistas que se forma en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla a comienzos de los años noventa entre los que se encuentran José Luis Muñoz, Miguel Gómez Losada, Nieves Galiot o Manolo Garcés, la fotografía se convierte para Concha Adán en el territorio ignoto sobre el que construir el relato poético de su mundo interior. Adoptando el nombre de Ía Danzur, estrategia nominal que no esconde su pasión por prestidigitadores de la imagen como Man Ray, su primera exposición llevaba por título "...De gentes y sueños" (1993) y tuvo lugar en el Bar

Limbo, punto de encuentro de una generación artística que empezaba a surgir al amparo de una nueva poesía y escena musical.

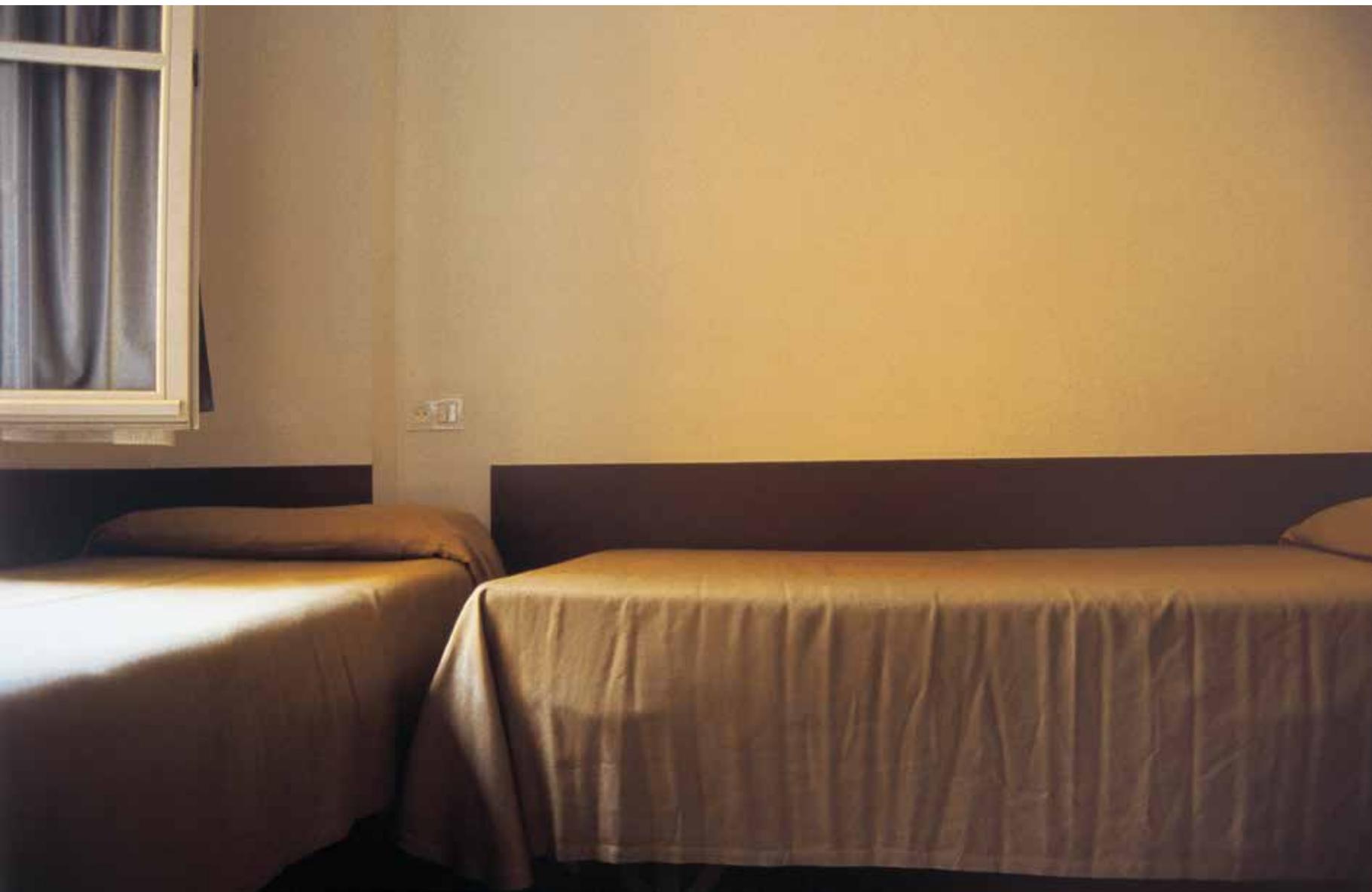
Tres años después, en 1996, expondría en el Palacio de la Merced, una selección de trabajos en los que el arrebato surrealista de Man Ray a partir de sus rayogramas y la posibilidad de otros mundos entonces ficticios y hoy casi reales como los de *Metrópolis* de Fritz Lang, presentaban las coordenadas en que su trabajo se iba a mover desde ese momento, una visión expandida del retrato y de la experiencia interior en la que la imagen se convertía en inflamable material poético.

Retratos fueron también los que presentó en la serie *Divas* (1997), expuesta en la Galería Ignacio Barceló por primera vez y formando parte de la colectiva *Puerto Sur* (2000) en la Galería Espalter de Madrid en una segunda ocasión. En esta serie, Ía Danzur se acercaba a las extrañas criaturas que poblaban la noche cordobesa, *dragqueens* y *club kids*, que con sus modelos y maquillajes intentaban ponerle nuevo color a una ciudad en la que algo nuevo estaba pasando.

Un año después, en un registro menos colorista, llegaba la serie *Finis Africae*, que expuso en el Baluarte de la Candelaria, donde la mirada de aquella chica que sostenía una estrella de mar se convertía en guía de viaje por un mundo que sólo podía tener lugar en la mirada y los sueños de Ía Danzur.

Con esta serie termina la década y se abre en su trabajo una nueva vía de investigación sobre la imagen, más serena y menos retórica, en la que personaje y espacio interior dan lugar a series como "Tú o nadie" de la que podemos destacar el retrato al desaparecido cantante Miguel Bocamuerta o la imagen que forma parte de esta exposición, *What they left to us* (2003) adquirida por la Fundación Botí de Artes Plásticas en la cuarta edición de su desaparecida Bienal.

Su última presentación en nuestra ciudad fue en la exposición colectiva *Córdoba. Retrato de una ciudad* (2005), donde su manera de abordar el paisaje urbano dialogaba con las propuestas de artistas como Bleda y Rosa, Pablo Genovés, Humberto Rivas o los cordobeses Tete Álvarez o Manuel Muñoz entre otros.



MARIANO AGUAYO

154

Sin abandonar la ciudad, pero sí la pintura durante algunos años, la trayectoria artística de Mariano Aguayo (Córdoba, 1932) siempre ha permanecido ligada al paisaje expositivo cordobés, aunque su obra ha conseguido trascender nuestras fronteras para exponerse en otros espacios de reconocido prestigio a nivel nacional (Sevilla, Zaragoza, Valencia) e internacional (México, Pretoria, Johannesburgo).

En 1961 tendrá su primera exposición en la Galería Céspedes del Círculo de la Amistad, iniciándose en esta década un amplio recorrido que le llevará a la Sala Amadís en 1962, el Ateneo de Santander en 1964, el Ateneo de Madrid en 1964 o la Galería El Bosco de Madrid en 1967.

Su obra de este momento, se insertará dentro del panorama de la nueva figuración, con la construcción de pinturas “neo-objetivas” en las que la pulsión y el gesto de la abstracción informalista se irá solapando con la propia resolución formal de una pintura que en la figura tiene su eje de atención fundamental.

Pero este tipo de pinturas que realiza durante la década de los años sesenta y con las cuales asistirá a importantes exposiciones colectivas dentro y fuera de nuestro país, pronto

se verá interferido por la que desde esos años se ha convertido en una de sus grandes pasiones, la caza, experiencia en la que trabaja no sólo desde el punto de vista plástico, como pintor y escultor, sino teórico y literario, siendo un gran experto en cultura cinegética tal y como se puede ver en los numerosos libros publicados hasta la fecha entre los que figuran *Vocabulario de montería* o *Relatos de caza*.

Desde que en 1967 expusiera en Madrid, no tenemos noticia de sus trabajos hasta 1986, cuando reaparece en la galería Studio 52 con una serie de pinturas e ilustraciones que habían surgido al amparo de sus relatos y tratados cinegéticos.

Es en este territorio en el que viene trabajando desde ese momento, a través de retratos, paisajes y bodegones que más allá que alegorizar sobre el tema de la *vanitas* o el *tempus fugit*, se ponen en relación a cierto tipo de pintura que tiene una gran presencia en la cultura británica pero que aquí también se practicó durante el Siglo de Oro en circuitos pictóricos cortesanos.

Cráneos de ciervos en descomposición, retratos de perros en los que el fondo casi neutro consigue dotar al animal de rasgos

humanos, aves de caza en las que el cromatismo del plumaje se convierte en pequeños paisajes abstractos y paisajes de la sierra cordobesa, son algunos de los elementos con los que Mariano Aguayo juega en una pintura que huye de lo superfluo para concentrarse en los motivos que le interesan mediante composiciones de una cercana recepción y lectura.

Desde la tradición de la pintura realista y figurativa es desde el lugar desde el que Mariano Aguayo entiende una práctica artística honesta con sus propios intereses, esos que hemos visto en numerosas exposiciones en nuestra ciudad, desde su vuelta a la pintura a mediados de los ochenta, con exposiciones en el Palacio de la Merced (1986), Caja Provincial de Ahorros de Córdoba (1989), la Galería Studio 52 (1994) o la Diputación Provincial (1997), y más recientemente en la galería Carmen del Campo, en la que expuso por primera vez en 2006 y en la que recientemente en el 2013 ha presentado una de sus últimas series bajo el título *La Fiesta*, una serie de composiciones sobre el mundo taurino donde a sus ochenta años de edad continúa investigando sobre nuevos horizontes para su pintura.



RAFAEL AGUILERA

156

Al amparo sobre la renovación y reflexión sobre la pintura figurativa que se desarrolló en el Estado español desde mediados de los años setenta, la obra de Rafael Aguilera (Lucena, 1943), al igual que ocurre con la de su esposa Isabel Jurado busca zafarse de cualquier adhesión a una tendencia para construirse a partir de una reflexión sobre el entorno que rodea a los dos artistas, sus vivencias personales y un particular sentido de la figura que se mueve entre las visiones de tragedia y de celebración de la vida.

Hijo de una posguerra vivida en los paisajes campesinos de la Subbética, pronto encontrará en ese espacio natural, y en las gentes que lo habitan, sus emociones y experiencias, festividades y tragedias, con las que irá construyendo un repertorio muy personal que desarrollará a través del retrato y el paisaje, así como otras composiciones donde se notan algunos ecos de cierto expresionismo alemán y de una celebración de la vida que huye de convertirse en naif e ingenua.

Licenciado en Bellas Artes por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, sus primeros maestros de formación serán , al igual que ocurre en el caso de su mujer, los maestros del Prado, fundamental-

mente la pintura de Goya, a la que seguirá el descubrimiento en Barcelona de las obras de Nonell, Mir y Anglada Camarasa, cuya paleta cromática tendrá ecos en la utilizada por el autor desde los años ochenta a la actualidad.

En este contexto libertario e individualista de la pintura española de los años ochenta, la obra de Rafael Aguilera entroncará con otra serie de visiones figurativas que desde Madrid a Andalucía, pasando por Galicia, Valencia y en menor medida, Barcelona y País Vasco, convertirán la pintura española de este momento en una rizomática estructura hecha de tendencias y movimientos, escuelas y focos geográficos, al margen de los cuales surgen figuras disidentes, elementos que ni encajan y que entran al tablero de juego del arte para colocar a la institución en jaque y abordar la pintura desde la más completa libertad, la de la expresión individual frente al lienzo.

Es desde esta exaltación del *genius loci*, de la pasión española y el expresionismo hispano-alemán, desde donde se puede abordar una trayectoria poco conocida por el público cordobés, pero que se ha mostrado en nuestra ciudad a partir de exposiciones como la que realizó en la Galería Pizmar (1980), junto a su

esposa la también pintora Isabel Jurado, la que en 1984 realizó organizada por el Ayuntamiento de Montilla o la Antológica que la Diputación de Córdoba promovió en 1985 sobre su obra y la de Isabel Jurado.

Desde esta época, además de otras exposiciones individuales en la Galería Louvre (1989) de Montilla o en la desaparecida Sala Zueras de la Universidad Laboral (1989) junto a Isabel Jurado, cabe destacar la exposición que en 1997 le dedicó la Sala de exposiciones Mateo Inurria en la Escuela de Artes y Oficios, donde una vez más pudimos ver las similitudes y diferencias que existen entre la manera de abordar la pintura que existen entre la obra de Rafael Aguilera e Isabel Jurado.

Es en ese juego de afectos y polos opuestos, al que tanto jugaban Ensor y Goya, como Nolde o el propio Kirchner, donde las obras de Aguilera encuentran el sustrato sobre el que crear composiciones como *Silencio* (1990), que reflejan con fidelidad las memorias y vivencias de un mundo como el de la posguerra que el artista vivió en su infancia y juventud, un mundo de tragedia y pena, en el que el carnaval y la fiesta eran paréntesis para la explosión de la libertad individual y colectiva.



ÁNGELES ALCÁNTARA

158

Presente en la escena artística cordobesa desde finales de los años noventa hasta la actualidad, la trayectoria pictórica de Ángeles Alcántara se inicia en 1989 cuando se gradúa en Artes Aplicadas en la Escuela de Artes aplicadas y oficios artísticos de Córdoba.

En este primer estadio de su carrera, aprende el oficio y los rudimentos de la práctica artesanal, herramientas que le inducirán a iniciar ya en 1988 la licenciatura en Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, donde se especializará en la disciplina de la pintura, obteniendo la licenciatura en 1993 y continuando su formación dos años más tarde para obtener el Doctorado en 1995.

De cada una de estas experiencias se ha nutrido el acercamiento de Ángeles Alcántara al hecho pictórico, trabajando con la delicadeza y destreza del oficio aprendido y del impulso que la creación y el gesto imponen a sus composiciones.

Desde inicios de los años noventa su obra se pudo ver en numerosos certámenes de

pintura entre los que podemos citar el Premio Gaudí de Acuarela en 1994 o el Premio de Pintura Maestro Mateo donde es seleccionada y premiada en 1994 y 1995, hasta que en 1997 es seleccionada en la I Bienal de Artes Plásticas de la Diputación de Córdoba con la obra *Cedie* (1997), un brumoso paisaje fabril que apunta cuales van a ser los territorios por los que va discurrir su pintura en esa década y principios del siglo presente.

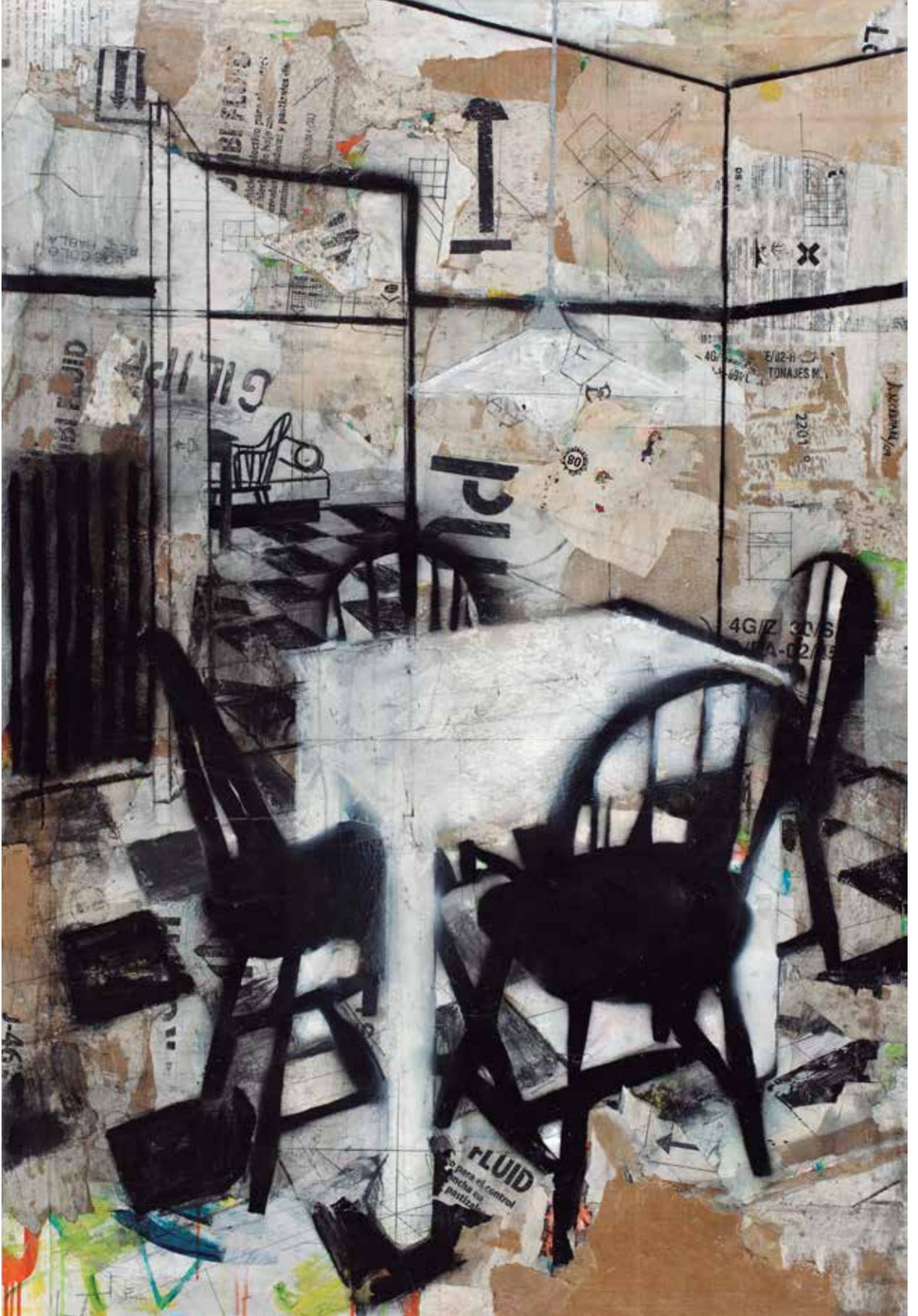
Sin abandonar el dominio de la pintura figurativa, ya hay en esta pintura el deseo de hacer que la imagen se vaya desvaneciendo, casi como los recuerdos en la memoria, aspecto que conecta su pintura con ciertas maneras de entender la figura y el paisaje fundamentalmente, que en nuestra ciudad han realizado otros pintores como Julia Hidalgo y Desiderio Delgado.

Pero a diferencia de estos, la obra de Ángeles Alcántara avanza un paso más hacia la síntesis y abstracción de la imagen en un controlado juego de solapamientos y superposiciones, donde la textura de lo pictórico se

encuentra con el poder de las palabras y la piel de aquellos elementos que acarician su pintura a través de la utilización del collage.

En sus obras de interior, la figura humana no aparece, pero sí aquellos restos que documentan su presencia, como puede ser el caso de la silla, elemento omnipresente en toda su producción pictórica.

De este tipo de paisajes y composiciones de interior se nutría la selección de piezas presentadas de manera individual en la Galería Carmen del Campo en 2002, primera experiencia a la que seguirán la exposición *Retazos de imágenes* (2006) y *Polaridades* (2009). A través de estas tres exposiciones podemos ver como en su pintura se han ido introduciendo otros nuevos discursos que conectan su producción con algunas experiencias del pop y el *decollage* de artistas como Mimmo Rotella, así como la irrupción de la imagen de la pintura como un muro de ciudad donde pintadas y graffitis se encuentran con las huellas que la historia y el tiempo ha ido dejando sobre su superficie a modo de recuerdos.



FRANCISCO ARIZA ARCAS

160

Comprometido con su pintura y con la época que le ha tocado vivir, la obra de Francisco Ariza Arcas (Baena, 1937), como ocurre con otros compañeros de generación, se mueve dentro de una nueva figuración crítica que hunde sus raíces en la veta pictórica hispánica adaptando las renovaciones formales de las vanguardias al contexto más próximo, el entorno más cercano, los paisajes y la realidad de la Campiña cordobesa.

Iniciando su formación en la Escuela de Santa Isabel de Hungría en Sevilla entre 1954 y 1956, Francisco Ariza obtendrá el título de profesor de Dibujo en 1960, y ya en esa década comienza una importante trayectoria expositiva que se inicia con la muestra que en 1961 presentará en la Diputación de Córdoba.

Ya allí, se establecían las coordenadas y senderos por los que iba a transitar su lenguaje pictórico, una síntesis de las estrategias de la pintura cubista y expresionista, adaptada a una figuración que seguía creyendo en los géneros clásicos, de la naturaleza muerta al paisaje, pasando por el retrato y las escenas taurinas, género típicamente hispano al que Ariza

da una interesante vuelta de tuerca como podemos ver en obras como ese *Torero muerto* que bebe al mismo tiempo de Gutiérrez Solana o de la crítica mordaz de un James Ensor.

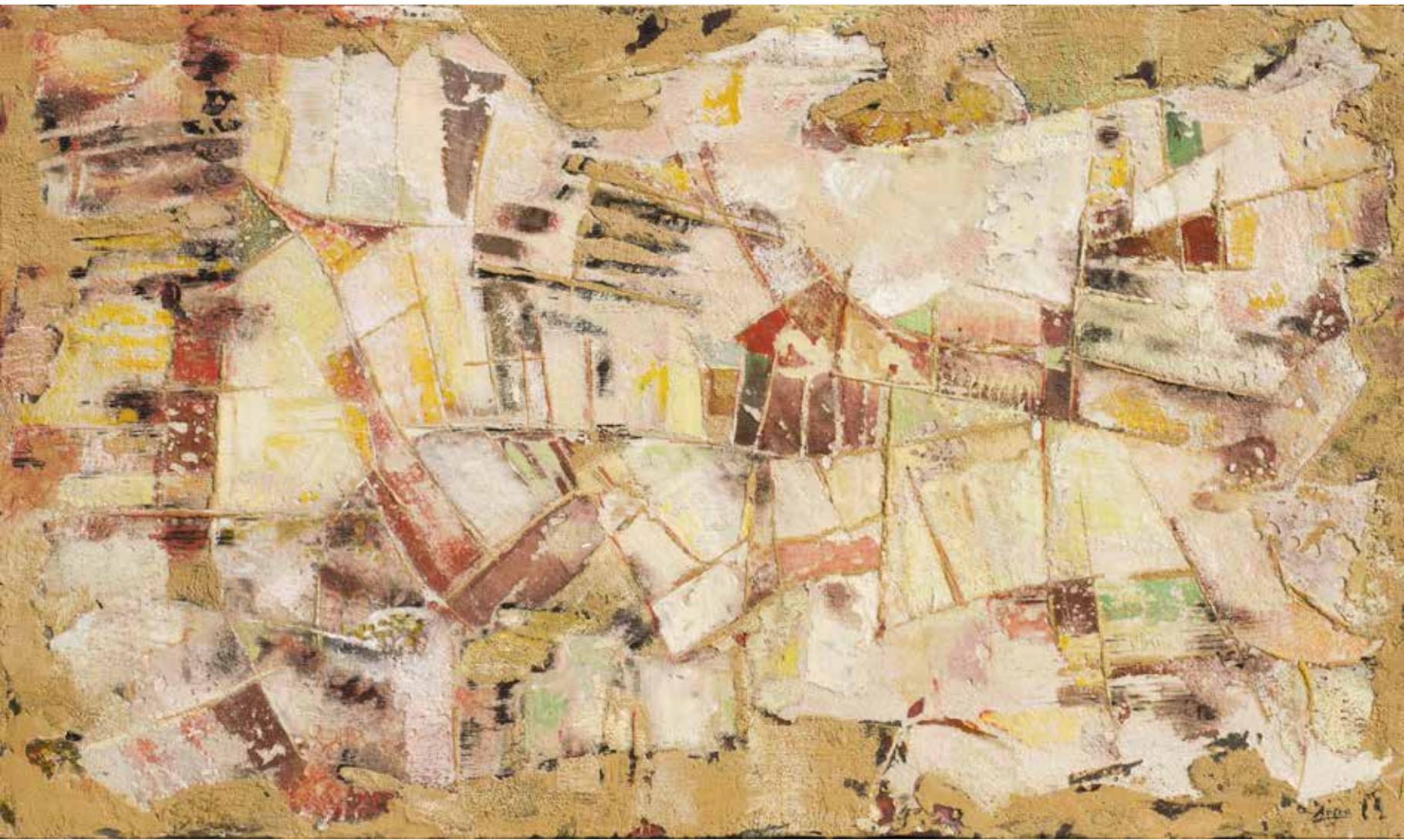
Será entre esos dos polos en los que se moverá su pintura y más adelante su escultura, entre la experimentación formal y el despliegue sintético de los lenguajes de vanguardia, y el mantenimiento de unos cánones figurativos que sólo se verán alterados por la pulsión expresionista que domina gran parte de sus composiciones pictóricas.

Mientras en sus retratos y naturalezas muertas, el peso de la tradición decanta la balanza hacia una figuración más clásica, sus figuras y paisajes abren nuevos horizontes en su manera de abordar la pintura, que tienen más que ver con los nuevos lenguajes que a comienzos de los sesenta estaban comenzando a ser asimilados en el territorio nacional. Mientras en las figuras coquetea con el solapamiento de texturas y planos a la manera del cubismo, y en otros casos se deja llevar por cierto expresionismo crítico que dos décadas más tarde se convertirá en estilo internacional, en sus paisajes de la Campiña cordobesa, la

depuración geométrica y la síntesis de color se convertirán en señas de identidad de su pintura, tal y como vemos en la serie de piezas que ha presentado en esta exposición.

Durante la década de los setenta su obra se podrá ver en numerosas ocasiones en Madrid, Galería Alfa (1972), Galería Karma (1972), Galería Seiquer (1975) y Facultad de Económicas (1977), así como en otros lugares del territorio nacional como Ronda o Lorca, mientras en la década de los años ochenta, su pintura empieza a tener un mayor acomodo dentro de la programación cultural de las salas de la ciudad, tal y como vemos en las exposiciones que tendrá en la Galería Picma (1981) y Galería Studio 52 (1982), así como en su Baena natal, Sala de la Cultura (1982) y Banco de Bilbao (1984).

Ya más cercana en el tiempo hay que recordar la exposición que en 2008 le dedicó la Sala de exposiciones Cajasur-Gran Capitán, que junto a la Galería Studio 52 organizaron una importante muestra de su trabajo en una serie de obras que Ariza dedicaba *A su tierra*, la localidad de Baena que lo nombró hijo predilecto en 2012.



ANTONIO BUJALANCE

162

La compleja construcción de la pintura moderna durante el primer tercio del siglo XX fue recorriendo las obras y trayectorias de aquellos artistas que nacidos ya en el segundo tercio del siglo, se enfrentaban a la manera de asumir y trabajar sobre las coordenadas de una poco conocida vanguardia en un país con el gran peso de la pintura figurativa tradicional.

Nacido en 1934 en Doña Mencía, el caso de Antonio Bujalance es uno de ellos, pues en su pintura, la abstracción lírica y poética que en nuestro país practicaron algunos miembros del grupo de Cuenca, se ve salpicada por derivas geométricas, apuntes de figuras y pulsiones del gesto que convierten el cuadro en una partitura que con el paso del tiempo ha ido desnudándose de los artificios para quedarse con lo esencial.

Gracias a una beca concedida por la Diputación de Córdoba que continuaba por aquel entonces apoyando a los artistas contemporáneos mediante su política de becarios, Antonio Bujalance inicia sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios en 1948, desarrollando años más tarde su profesión artística en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, institución en la que se graduará en 1963, y en la

que contó con profesores como Miguel Pérez Aguilera y Sancho Corbacho.

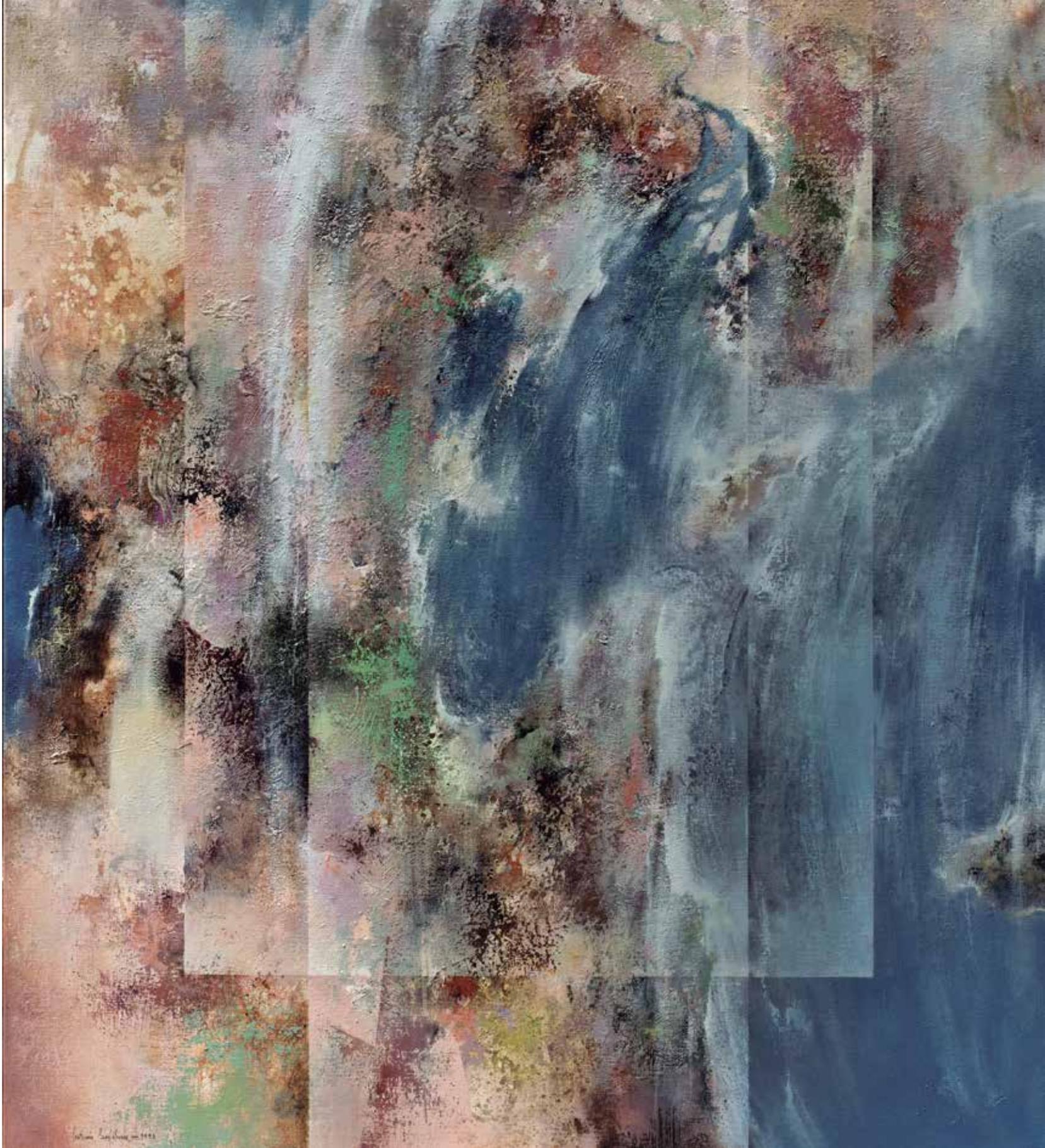
De manera paralela se van abriendo ante Bujalance nuevas experiencias artísticas que incorpora a su pintura, como es la realización de un curso de Pintura Mural en San Cugat del Vallés y otros de cerámica en Burgos y Manises, que hacen que su formación se vea enriquecida por otras disciplinas, algo que será una de las grandes bondades de su pintura, la apertura hacia otros territorios artísticos como la música y la poesía, contextos determinantes para la abstracción pictórica de Bujalance.

El contexto local, sus mitos y fantasmas, determinaron gran parte de la primera producción pictórica de Bujalance, que no sólo tiene a la tierra y el campesinado como protagonistas de su pintura, sino que es en esa tierra en la que descubre la herida sangrante de ese cante flamenco que ha acompañado a su pintura desde entonces y que le ha llevado a participar en exposiciones colectivas como el ciclo *El flamenco en el arte actual*, que se ha desarrollado en diversas ocasiones y lugares entre 1972 y 1982.

Este mundo del campesinado, de la tierra y el quejío flamenco, empieza a tornarse os-

curo con la aparición de máscaras y espantapájaros que al igual que otros compañeros de generación, anuncian una crítica social, irónica y mordaz, a una España que soportaba no sólo un régimen dictatorial, sino las penurias y hambrunas del pueblo llano.

En esta línea de trabajos, su primera exposición en Córdoba será en 1974 en la Galería Studio 52, y desde ahí comenzará una trayectoria continuada mediante exposiciones individuales y colectivas entre las que podíamos citar la de la Galería Cajasur de Cabra (1975), Galería Studio 52(1980), Galería Roglán en Barcelona (1986), Galería Rafael García de Madrid (1991), Sala Mateo Inurria (1993) en Córdoba, Sala Cajasur Gran Capitán (1997) y las individuales que en esta primeras décadas del siglo XXI ha realizado en la Galería Carmen del Campo en Córdoba, *Música y paisaje* (2003), *Sobre el paisaje* (2006), *A diez mil años luz* (2009) y *Concierto de Mundos* (2012). En el 2004, en la sala de exposiciones Cajasur Gran Capitán pudimos ver una pequeña retrospectiva sobre su trabajo que llevaba por título *Secuencias* (1968-2003) y en el 2013 era nombrado Miembro de la Real Academia de Córdoba en reconocimiento a su trayectoria artística en la ciudad.



JUAN CANTABRANA

164

Juan Manuel Sánchez de Puerta Cantabrana, más conocido como Juan Cantabrana, nace en Córdoba en 1941 y desde muy temprana edad sentirá una especial predilección por el arte, pues ya con apenas nueve años realiza algunas copias de obras del Renacimiento italiano como la Virgen del racimo. Este precoz interés hacia la pintura hace que asista al taller de Amadeo Ruiz Olmos, escultor del que aprenderá las primeras nociones sobre dibujo técnico y artístico, para ingresar a continuación en la Escuela de artes y oficios de Córdoba.

Con algunos otros amigos de Córdoba, entre los que se encontraba Aurelio Moreno y Fernando Polo de Alfaro, se deciden a practicar la pintura al aire libre, para reflejar en sus obras su entorno más cercano, las callejuelas de la ciudad de Córdoba y ese entorno histórico que pasa por convertirse en imagen de postal.

En una de esas salidas, conocerá al pintor impresionista Pierre de Matheu (1900-1965) que se había detenido durante unos días en la ciudad para pintar entre otros lugares la Plaza de Capuchinos, entorno donde se encontrará

con Cantabrana. La pincelada impresionista y el color fauve atemperado de Matheu ejercerán gran influencia en la mirada de Juan Cantabrana, que ya en 1961 se trasladará a Madrid para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando donde realizará cursos libres de estudios de ropajes y figuras.

En Madrid, donde permanecerá durante dieciocho años, compaginará su trabajo como dibujante técnico para Entrecanales y Távora con su pasión por la pintura, labor a la que se entregará en mayor medida a partir de los años ochenta. Su primera exposición individual en Córdoba tiene lugar en 1966 y, dos años después expone de forma individual en la galería Toisón de Madrid.

Los años setenta serán años de cambio para todo el arte a nivel internacional, y Cantabrana se decide a viajar a Holanda y París, para conocer de cerca el arte impresionista de primera mano. De vuelta a Madrid, en la galería Theo, dentro de una exposición colectiva de pintores impresionistas franceses descubre la obra de Pierre Bonnard, pintor del grupo Nabi,

del que se presentaba una obra titulada “Estudio de rosas rojas”.

El uso del color de Bonnard y otros miembros de los Nabis e impresionistas franceses, será determinante en la producción pictórica de Cantabrana, que desde esa época, y en el entorno de una nueva figuración pictórica que sacude el panorama artístico de nuestro país, se decidirá por realizar obras que se insertan en los géneros tradicionales de la pintura (retrato, paisaje, desnudos, figuras, escenas religiosas) y buscan en los maestros de la luz y el color, espejos en los que mirar cual va a ser el presente de una disciplina como la pictórica siempre en periodo de búsqueda y transformación.

En 1979 decide volver a Córdoba, instalando su estudio en la antigua casa familiar San Félix, en un entorno natural privilegiado donde comenzará a impartir sus clases de dibujo y pintura y desarrollando una incesante labor pictórica, que en 1993 resumirá en la exposición antológica *Visión Bíblica* en Cajasur y que diez años después expondrá de manera individual en la Galería Studio 52, una de sus últimas muestras hasta la fecha.



LUIS CELORIO

166

Aunque nacido en Madrid, la trayectoria artística de Luis Celorio (Madrid, 1954) aparece vinculada a la ciudad de Córdoba desde 1978, cuando realiza su primera exposición en la Librería Científica hasta la actualidad.

Dejando inacabados sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, ya a comienzos de los convulsos años setenta comienza a colaborar como ilustrador en revistas como Guadiana, Ozono, Cuadernos para el Diálogo o La Bicicleta. Renovación socialista, publicaciones en las que se irá configurando no sólo el cambio de rumbo de un país, sino la manera de abordar la creación artística de una manera crítica con la realidad como se puede ver en la obra de Celorio desde esos comienzos.

En 1973 realizará su primera exposición en la Galería Trazos de Santander, donde la imagen de la cabeza humana es fragmentada en dibujos de gran formato.

A finales de los años setenta ya se trasladará a Córdoba, donde comenzará a trabajar como ilustrador de la revista municipal El Pregonero, actividad que más adelante le llevará

hasta sus trabajos como diseñador gráfico para diversas instituciones, trabajo en el que se ha visto inmerso desde ese momento hasta el presente.

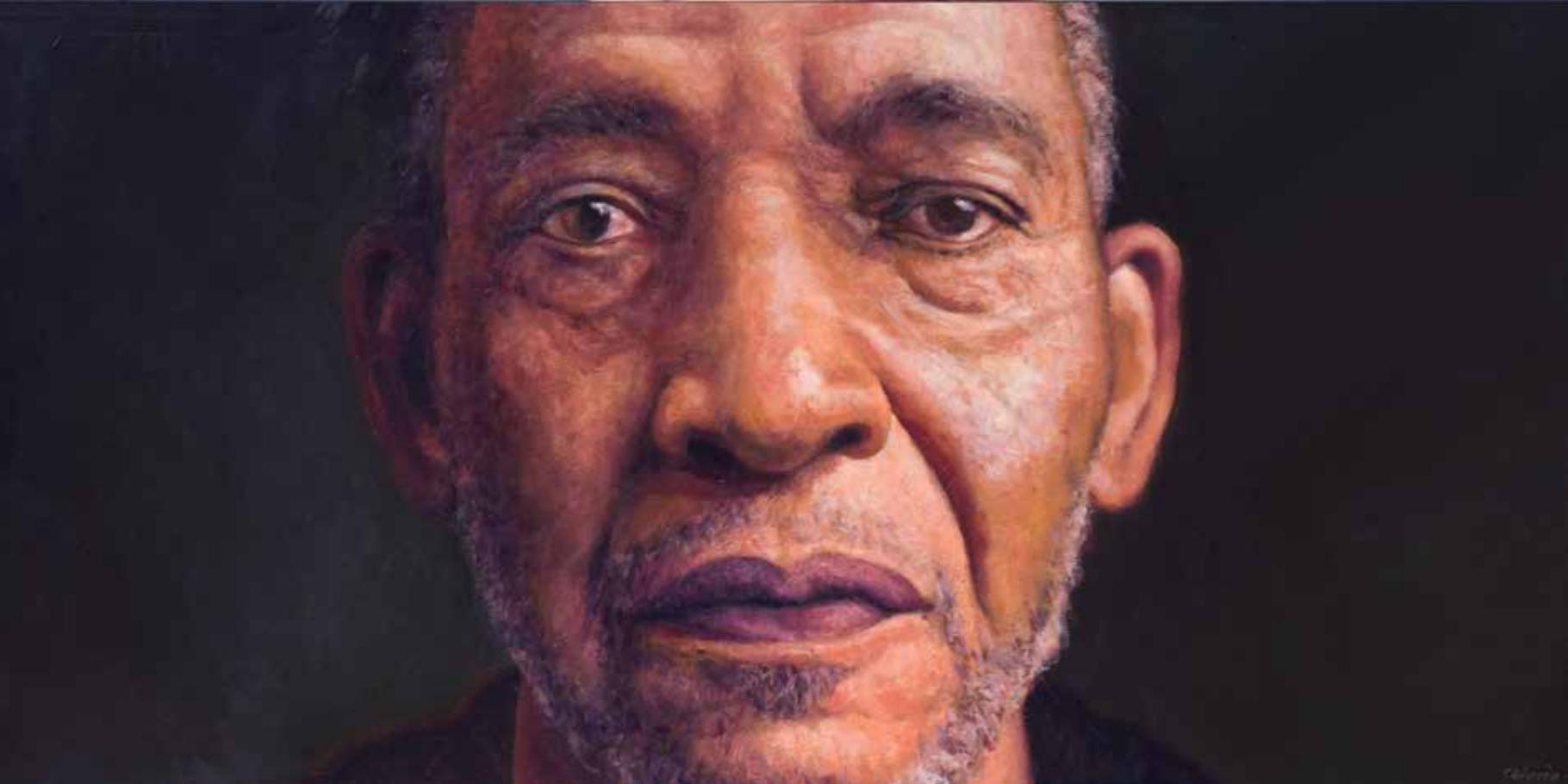
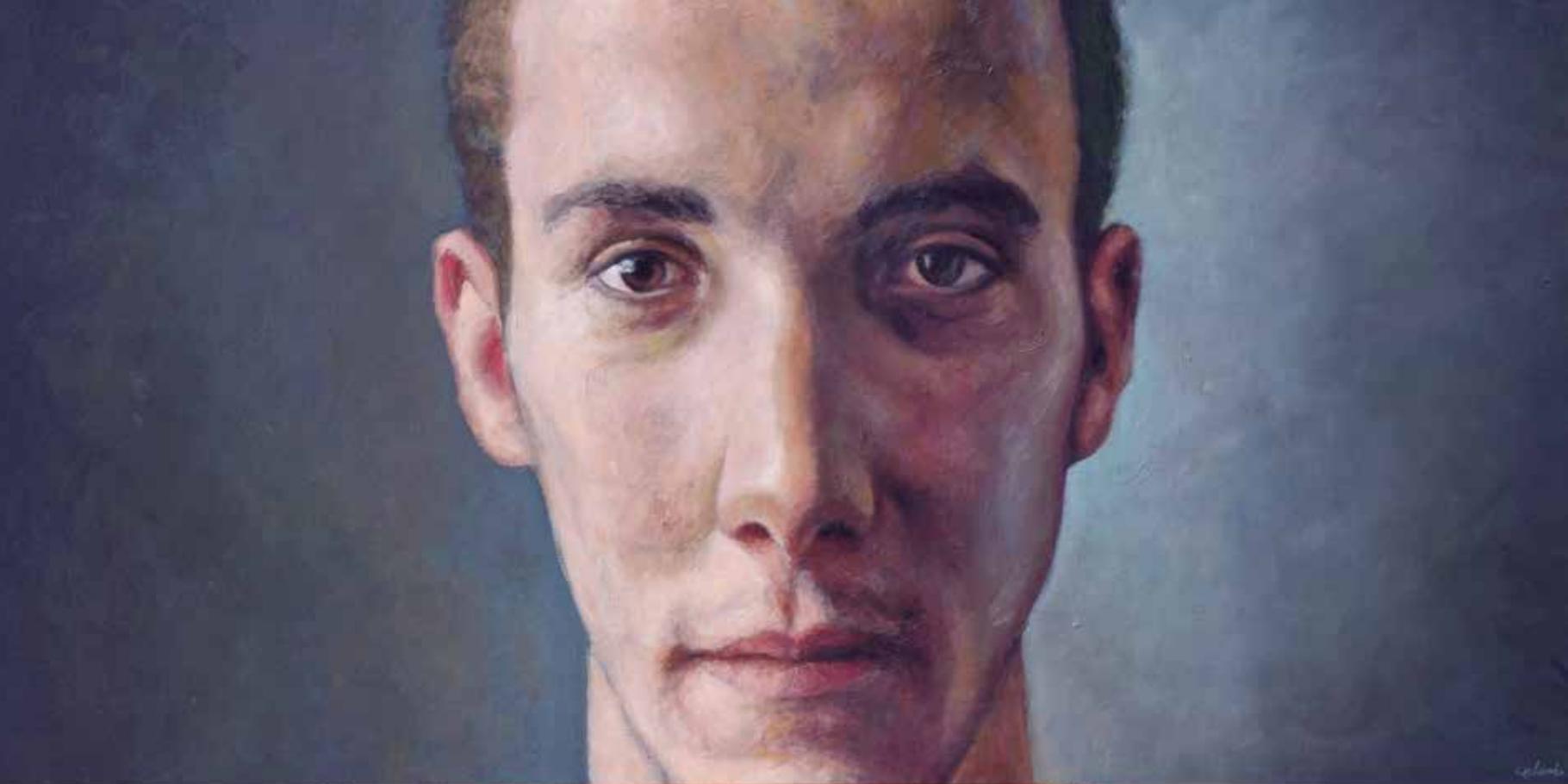
Al margen de estos trabajos, a los que debemos sumar su faceta como diseñador de esculturas públicas para el Ayuntamiento de Córdoba y otras instituciones financieras, Celorio mantiene una comprometida relación con la pintura entre 1983 y 1987, relación que viene amparada bajo su posición crítica con la sociedad capitalista.

Como hicieran otros compañeros de generación, la pintura figurativa le sirve a Celorio para plantear un *bestiario* humano de aquellos personajes que detentan los espacios de poder en nuestra sociedad actual, así como la omnipresencia del dinero en las transacciones y relaciones humanas, territorios temáticos que podemos ver en obras como *Cobro revertido o No se si debo*, que formaron parte de la exposición que junto a Paco Salido realizó en la Posada del Potro en 1985, o en obras sobre papel como *Los mismos perros... con las mismas corbatas*,

que traducen su visión crítica de ilustrador de revista a la pintura.

Un año después, en 1986 expondrá en el Colegio de Arquitectos de Córdoba, y durante lo que queda de década su obra formará parte de exposiciones colectivas como *10 años de Andalucía: Arte de Diario: Diseñadores andaluces* (1989) en el Pabellón Mudéjar de Sevilla, mostrando el giro hacia el diseño gráfico que pudimos ver en la década posterior, la de los años noventa, donde su dedicación plena a este trabajo y la realización de diversos encargos institucionales, nos privó de seguir una trayectoria artística comprometida y crítica con la sociedad que le había tocado vivir.

Ya en nuestra década parece haber recobrado el interés por la pintura, tal y como hemos podido ver en exposiciones como *Personal mente*, una selección de figuras humanas, retratos y desnudos, que en el 2011 expuso en la galería José Pedraza de Montilla, *Perfectos desconocidos* en el 2013 en la galería Carlos Bermúdez o *Venus encinta*, una selección de dibujos que ha presentado en el 2014 en la galería de arte Arc-en-ciel.



ANTONIO DAMIÁN

168

Nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1961. Llega a Córdoba en 1977 a estudiar Bachillerato y por razones laborales entra a trabajar como modelo en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, donde el encuentro con Antonio Povedano y otros profesores de la Escuela le llevan a comenzar su formación en Gráfica publicitaria y Dibujo.

De la Escuela de Artes y Oficios Mateo Inurria de Córdoba pasará en 1982 a la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, donde se licenciará en la especialidad de grabado y diseño en 1987. En estos años conocerá a Pedro G. Romero, Federico Guzmán, Ricardo Castillo y Manolo Cuervo, con los que no sólo compartirá las aulas, sino la efervescencia nocturna de esa recién llegada posmodernidad. Eran los años de Figura, del titanlux y la moralidad, y de aquellos que Combalía llamaría *sevillanos guapos*, un soplo de aire fresco para el arte andaluz que se exportaba al exterior como seña de una nueva identidad.

Desde este momento, tanto la obra de Antonio Damián como su experiencia formativa y

laboral aparece más vinculada a la ciudad de Sevilla que a Córdoba, ciudad en la que mantendrá algunos amigos y vínculos familiares, y en la que expondrá de manera muy intermitente y testimonial en alguna exposición colectiva.

En la ciudad de Sevilla pondrá en marcha junto al galerista Rafael Ortiz el Taller del Pasaje, espacio de trabajo dedicado al grabado y la edición seriada en el que trabajará hasta 1998, y que harán que su trabajo se vea reconocido como uno de los que renovaron y transformaron el panorama gráfico andaluz de la década de los noventa.

En 1999 se traslada a Cádiz, donde comienza a trabajar como Maestro de taller de grabado y edición, trabajando en ese año fundamentalmente la litografía. En la escuela, en contacto con los alumnos y con otros artistas a los que invita a participar en sus proyectos, empieza a trabajar en el formato de libro de artista, por ser un dispositivo que huye del mercado artístico establecido y por facilitarle la construcción de espacios de experimentación y comunicación, en la búsqueda de la

inteligencia colectiva y los lenguajes combinados.

Esos serán los elementos que definirán su trabajo desde este momento, y los que le lleven a poner en marcha junto a Jim Lorena uno de los proyectos que han cambiado su trayectoria, dándolo a conocer a nivel internacional y potenciando su trabajo fundamentalmente en el área de América Latina, la web www.librodeartista.info.

A través de esta web y de la red social librodeartista.ning.com, el trabajo de Antonio Damián se ha ido estableciendo en red con otros artistas en la búsqueda de espacios de conocimiento compartido, que le han llevado a participar en importantes encuentros y seminarios sobre gráfica como el Encuentro Internacional de Grabado No Tóxico (2009) en Monterrey (México), el Salón de la Bibliodiversidad del festival de perfoepoesía La Revuelta sureña (2009) en Sevilla del que fue coordinador, el Primer encuentro en red sobre Libro de artista, libro ilustrado y edición de arte (2010) del que también fue coordinador o el proyecto La vida desatenta (2010) y su continuación en el 2014.



PEPE DÍAZ

170

De formación autodidacta, la trayectoria expositiva de José Díaz Tienda (Córdoba, 1960) comienza en la década de los años noventa con su primera exposición en la galería Diálogos. Desde esa primera muestra, el estilo directo y sin artificios de Pepe Díaz será seña de identidad de una forma de utilizar la fotografía como registro de un momento pasajero, huella de ese algo que como decía Barthes nunca más volverá a reproducirse, un instante único y fugaz que la cámara de Díaz convertirá en documento de una ciudad y sus gentes, pues ese es el contexto en el que suele trabajar, la ciudad de Córdoba como escenario para sus encuadres y personalidades de la cultura, fundamentalmente de la música y el cante flamenco, como protagonistas de unas imágenes en busca de la verdad.

En este registro será en el que trabajará de manera prolífica desde los años noventa, compaginando su trayectoria expositiva con una importante labor como técnico auxiliar de Imagen y Sonido y Operador de cámara para la Televisión Municipal de Córdoba (TVM), oficios que le servirán para conocer de cerca el pulso

diario y cotidiano de nuestro presente y más cercano pasado.

Irremediable coleccionista de aparatos fotográficos, cámaras Leica y otras de pequeñas dimensiones con las que experimenta sobre los lenguajes de la fotografía, el registro certero y directo de Pepe Díaz, se pudo ver en la década de los noventa de manera individual en diferentes espacios de la ciudad, algunos hoy ya desaparecidos, como puede ser el caso de la Galería Diafragma Foto en la que expuso en 1991 y otros que perviven en la ciudad como la Sala de Exposiciones Cajasur (1992), Galería Ignacio Barceló (1993) o el Palacio de la Merced (1997).

En esta última, la exposición del Palacio de la Merced, se abre en la fotografía de Díaz, una importante línea de trabajo que es el registro de diferentes actuaciones musicales que se desarrollan en nuestra ciudad en diferentes eventos que van desde el Festival de La Guitarra a los veranos de la Axerquia, pasando por otros muchos en los que pop, rock, flamenco o clásica, dejan que sus notas se conviertan en imágenes con las que Díaz consigue construir una inmensa opera abierta en la que la cámara

consigue atrapar la energía de la música en directo, uno de los grandes intereses de Pepe Díaz en los últimos años.

En el 2008, la Galería Carmen del Campo realizó una muestra retrospectiva sobre su trabajo en la que pudimos ver cómo fundamentalmente en sus intereses fotográficos se abordaban estos temas, por un lado la ciudad y sus gentes, reelaborando la figura del paseante para una ciudad en transformación como fue la Córdoba de los años noventa y comienzos del XXI, y por otro el mundo de la música, la danza y el teatro, lugares de encuentro con lo performativo, el acontecimiento que ocurre y sólo la cámara puede registrar y que la mirada de Pepe Díaz aborda de una manera directa y veraz.

Dentro de este territorio de trabajo podemos enmarcar las imágenes que han configurado sus últimas exposiciones, *La Danza* (2005) en Castro del Río, *El Flamenco Puro* (2009) dentro de La Noche Blanca del Flamenco y *Pele* (2013), acercamiento visual a una de las mayores figuras del arte flamenco en nuestra ciudad que pudimos ver en la sala de exposiciones del Palacio de Orive.



MARILÓ FERNÁNDEZ TAGUAS

172

Fragilidad y dureza, caricia y desgarrar han sido dos de las constantes que se han dejado traslucir en la poética de Mariló Fernández Taguas (Córdoba, 1961) desde mediados de los años ochenta a la actualidad.

Formada inicialmente en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, en 1979 marcha a Sevilla para matricularse en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría donde coincidirá con otros pintores cordobeses como Rafael Quintero, Francisco Serrano y Fernando Baena. Al igual que ellos, la enseñanza académica de esta escuela, le sirve para aprender ciertas destrezas técnicas y rudimentos disciplinarios, pero el excesivo encorsetamiento de la mirada de sus profesores, la suplen con las visitas a exposiciones y charlas entre amigos con los que cada artista inicia su tratado artístico particular.

Es esta universidad paralela la que le servirá a Mariló Fernández Taguas a romper con la figuración tradicional que practicaba durante los años de Facultad e iniciarse en esos territorios fronterizos entre la figura y la abstracción, en la que se van insertando elementos que dotan al cuadro de diferentes texturas.

De un lado a otro, de la figuración a la abstracción, de la delicadeza a la potencia,

las series que Mariló Fernández Taguas realiza en este momento, entre las que podemos citar *Las Fieras*, *Los Amantes*, *La Pareja* o *Las lunas*, dejan ya claro en sus títulos cual es el sustrato que hace crecer estas series, la pulsión afectiva y emocional, las pasiones del alma y el cuerpo, que dan vida a unos paisajes convulsos y desgarrados, en continua latencia entre la contención y el desbordamiento.

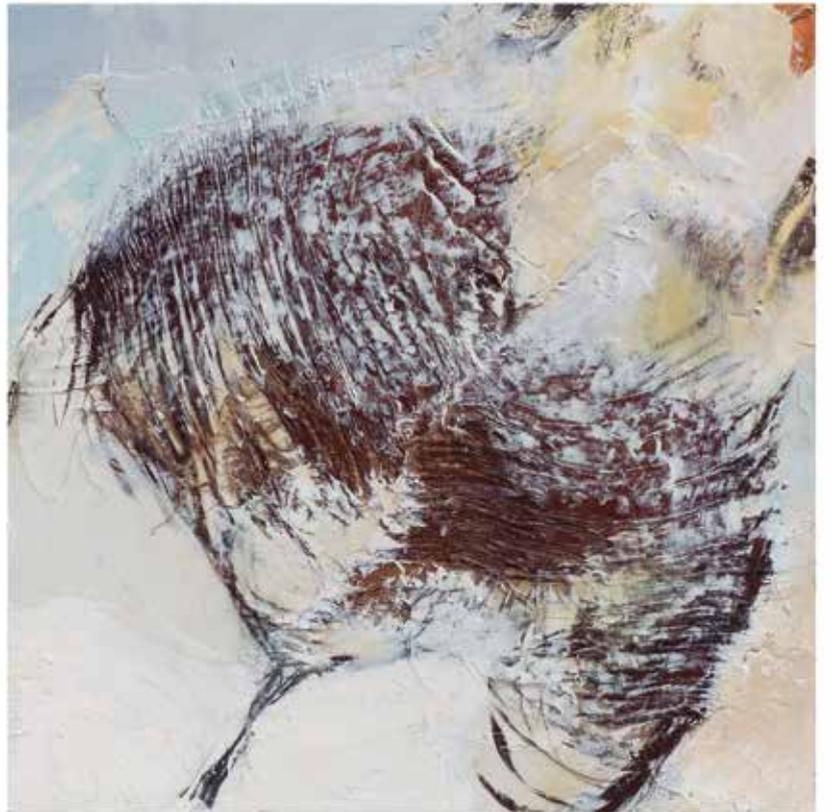
En este territorio dual es donde se ha movido la obra de Mariló Fernández Taguas, estos paisajes a los que desde los años noventa se han ido superponiendo una serie de grafías y cali-grafías, con los que como en la película de Peter Greenaway *The Pillow book*, ha ido contándonos el relato de sus sentimientos sobre el propio cuerpo y el del mismo lienzo, trasunto artístico de su piel.

De esta manera, pudimos ver parte de estas caligrafías en la exposición *Códigos perdidos* (1998) en la Galería Cobalto, donde el gesto de la escritura le servía para producir interferencias en una pintura que se frotaba la piel con el lenguaje. En ella, obras como *Edicto rojo*, *Alfa y Beta* o *El Libro de la almohada*, nos acercaban a la importancia de la escritura en la configuración de nuestras

identidades. Somos carne y también letra, signo y cuerpo, cuestión sobre la que ha desarrollado no sólo algunas series pictóricas, sino en los últimos años fotográficas, como la que pudimos ver en la exposición sobre *La enfermedad, la muerte. Reflejos y visiones en el arte cordobés* (2009) en la sala Vimcorsa o la instalación que realizó en el Alcázar de los Reyes Cristianos durante la edición del 2011 del festival Cosmopoética bajo el título *de A batallas de amor, campos de plumas* junto a la escultora Sofía Ostos.

Esta misma idea, la del libro y la escritura en la relación con la biografía y experiencia personal y afectiva de la autora, es la que se pudo ver en el 2002 en la que hasta el momento ha sido su última exposición individual en un espacio de la ciudad, como fue la exposición *Biblio-grafía* que pudimos ver en la desaparecida galería Cobalto, donde continuó el trabajo iniciado en la serie *Códigos perdidos*.

Tempestad y sosiego, calma y tormenta siguen habitando la pintura de Mariló, tal y como vemos en estas figuras de *Lilith*, nombre de mujer demonizado por el hombre, cuerpo de mujer que se escapa a sus abrazos.



MARÍA TERESA GARCÍA LÓPEZ

174

Dentro de la pluralidad y divergencia de tendencias que desde los años treinta hasta la actualidad se han venido sucediendo en el territorio de la figuración, la pintura de María Teresa García López (Córdoba, 1945) ha permanecido fiel desde sus inicios a una forma de concebir el cuadro como un juego de formas rotundas, fundamentalmente las de la mujer, y una utilización no descriptiva del color, que convierten su obra en un juego de referencias y solapamientos de las aportaciones de los experimentos más clásicos de las vanguardias.

Formada en la Escuela de artes y oficios de Córdoba, donde recibe las enseñanzas de Antonio Povedano, Francisco Aguilera Amate, Ángel López Obrero y Antonio Bujalance entre otros, en 1965 expone por primera vez de manera individual en la Sala Municipal de arte de Córdoba, iniciándose de esta manera un amplio y prolífico currículum expositivo dentro y fuera de nuestra ciudad.

La manera que las aportaciones de las vanguardias han sido releídas y asumidas por diversos pintores desde los años sesenta hasta hoy, desde la deconstrucción geométrica de la figura desarrollada por el cubismo al uso no descriptivo del color puesto en juego por

los fauves, puede servirnos como contexto de relaciones desde el que abordar la producción artística de María Teresa García López.

En sus composiciones pictóricas, las figuras femeninas han sido protagonistas esenciales, mujeres que en un principio parecían haber sido extraídas de un relato del realismo mágico, el hispanoamericano no el de Franz Roh, y que con el devenir de los años han ido encontrando asiento en diversas estancias de la pintura desde el siglo XVII al XX, de las Meninas que revisitó a comienzos de los noventa hasta sus producciones últimas donde aparecen algunos vestigios del pop en sus inicios.

Con este vaivén de referencias a la historia de la pintura y la imagen, María Teresa García López construye unas composiciones en las que la figura femenina aparece esquematizada, no sólo en un rostro de ecos modiglianesco, sino en la rotundidad de unas formas corporales en las que senos y caderas aparecen destacados como símbolo de fecundidad y maternidad, en una nueva relectura de las Venus prehistóricas pasadas por el tamiz de registros pictóricos del siglo XX.

Aunque algunos han querido ver referencias en su obra a la de Botero, al igual que

ocurre con las rotundas esculturas de Paco Luque, la obra de María Teresa García López juega a veces con la propia construcción del cuadro como un ejercicio de metalenguaje, el cuadro dentro del cuadro, a la manera de los grandes cuadros de taller o las ilusiones velazqueñas, no de otros ejercicios metalingüísticos que se desarrollaron en el territorio de esa posmodernidad fría de la que nos hablaba Brea.

Es en estas composiciones de interior, donde la obra de María Teresa García López mejor ha conseguido crear esas atmósferas de ensoñación que le han llevado a exponer en numerosas ocasiones en nuestra ciudad desde 1965 hasta hoy con exposiciones en la Sala Municipal de Arte (1965, 1966, 1968 y 1969), la sala de exposiciones del Palacio de la Merced (1979) o la Galería Studio 52 (1980). De la misma manera su trabajo se ha podido ver fuera de nuestra ciudad en numerosas exposiciones colectivas e individuales consiguiendo un extenso currículum expositivo en estos más de cuarenta años de profesión donde su manera de trabajar la figura femenina se ha convertido en seña de identidad de su pintura.



PACO GIL

176

Fondeando sobre las tempestuosas marejadas de la pintura, la obra de Paco Gil (Córdoba, 1966), ha ido aligerando el poder expresionista de sus primeras pinturas para encontrarse con una figuración poética en la que lo cotidiano deviene extraño, la imagen se produce a través de su sombra y la pintura es artificio velado de una naturaleza que sobre la tabla desvela el perfil de sus recuerdos.

Miembro del grupo de artistas que en 1995 expusieron dentro de la colectiva generacional *Fuera de foco* en la Posada del Potro, la pintura de Paco Gil se ha ido fraguando bajo las premisas de un tiempo propio, lento y a veces intermitente, sobre el que las imágenes se han ido sedimentando, hasta su casi total desaparición.

Después de una serie de exposiciones a comienzos de los años noventa, en 1998 expone de forma individual en la Casa del Ciprés, con una serie de obras en las que el gesto expresionista de su pincelada, y esa cierta figuración sumergida, delatan la influencia que sobre su pintura ha tenido la deformación de la figura que se ha hecho en la pintura europea y norteamericana desde los años sesenta, ahogándola sobre fuertes oleajes de color azul cobalto que como en una de las piezas de esa

serie invitaban al espectador a sumergirse en un remolino del que difícilmente se sale sin un rasguño en la mirada.

Desde esta serie de *Bañistas* (1997-1998), en el impasse entre los dos siglos, cambia la manera de afrontar la pintura. Su gesto se va atemperando, la tormenta va dando paso al silencio y los restos que dejó la tempestad se muestran desvaídos, desenfocados, reflejo de una nueva forma de afrontar el género de la naturaleza muerta a partir de una técnica, la encaústica, que se ha convertido en seña de identidad de su lenguaje desde esa fecha hasta la actualidad.

El carácter velado que la encaústica da a la imagen, a través de la utilización de la cera caliente de abeja como aglutinante de los pigmentos, otorga a los objetos cotidianos que Paco Gil presenta (perchas, sillas, elementos naturales) un grado extraño de irrealidad donde la sombra alerta de la existencia del objeto, pero también de lo ilusorio y artificial que existe en toda representación y de la manera en que el tiempo hará que todo se vaya esfumando.

Es este aliento poético, bajo el que también se irán construyendo una serie de piezas también realizadas con la técnica de la en-

caústica, en las que los elementos vegetales, van adquiriendo el nombre de las sensaciones que la pintura de esta época despierta en el pensamiento del autor. *Hojas sombra* (2000), *Bouquets* (2000) y *Flores huída* (2000), epílogos de una *Partida súbita* (1999) que lleva al artista a la construcción de una serie de piezas que aún palpitan en la memoria.

Pero a partir de esa fecha, nuevos paisajes empiezan a surgir sobre su pintura. De los bañistas de mediados de los noventa, pasamos ahora a una serie de obras en las que aquello que tradicionalmente en la pintura se conoce como el género de las marinas, adquiere un nuevo sentido en la lógica poética de la obra de Paco Gil.

Ya desde el propio título de la serie, *Nada* (2000), juego de palabras que alude al acto de fondear esas aguas, a la propia ausencia de objetos y a la sensación de vacío que se experimenta ante estos paisajes, Paco Gil nos pone sobre aviso de que bajo la calmada superficie de esas aguas, persiste aún el rumor del oleaje como diría Mishima, invitando al espectador a que con su mirada pasee por los paisajes de las playas de Bolonia en busca de una nada que según sus palabras es “el principio de todo, donde termina la memoria y comienza el futuro”.



ISABEL JURADO

178

Sin seguir leyes ni dictados, normas ni tendencias, la obra de Isabel Jurado (Madrid, 1950), al igual que la que ocurre con la de su marido Rafael Aguilera y otros compañeros de generación, huye del encorsetamiento de las taxonomías y los estilos, para abordar la pintura desde la libertad de la expresión y el gesto, dentro de una reflexión sostenida por la figura y el baluarte de la memoria y las vivencias personales.

Aunque nacida en Madrid, desde 1979 su carrera de vincula a Córdoba, al establecer su residencia en Montilla, desde donde ejerce como profesora de pintura.

Tal y como se recoge en un texto autobiográfico de 1985 citado por Miguel Carlos Clementson, son las vivencias de su infancia *en un barrio extremo de Madrid*, las que le llevan a conocer *la soledad y los sentimientos hacia seres que sufren en los rincones de las casas, de las calles, que hacen nacer una necesidad de mostrar los deformes cuerpos como algo bello, nueva belleza que nadie entiende. Esta necesidad de expresar los sentimientos hacia unas determinadas formas es lo que hace nacer en mí una forma de expresión plástica. Estas formas reales se transforman en un*

universo plástico particular que, poco a poco, se despegas de esa realidad introduciendo elementos imaginarios o surreales, y situándolos en espacios cúbicos de habitaciones o salas de interior, utilizando una peculiar forma de perspectiva pictórica^{*}.

En este pequeño párrafo aparecen los elementos que van a definir su pintura desde los inicios, cuando después de licenciarse en pintura y grabado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, se decide a estudiar a los Maestros del Prado, como ya habían hecho los pintores de entreguerras y posguerra, y mostrando un especial interés años más tarde por la obra de Gutiérrez Solana y por el expresionismo alemán de Emil Nolde y Constant Permeke, cuya manera de abordar la figura y el paisaje tendrán una importante influencia en su pintura.

La primera exposición de Isabel Jurado tiene lugar en la Galería Quixote de Madrid en 1974, y ya en 1980, junto a Rafael Aguilera, expondrá en la desaparecida Galería Pizmar, iniciándose una mayor vinculación con los artistas de la ciudad y la escena artística cordobesa, donde la manera de abordar la figura de Isabel, encuentra un importante espacio para

los afectos compartidos y las referencias cruzadas.

La dualidad entre dramatismo y felicidad, pulsión de muerte y celebración de la vida, marca la obra de Isabel Jurado, mostrando un especial interés por el mundo infantil, protagonista de gran parte de sus composiciones como vemos en obras como *Agripina en el aire* (1996) o *Ya no juega Amanda* (1997), y por una femineidad, *Desnudos (modulación blanco y negro)* (1990), que convive con una incesante galería de monstruos y deformaciones de la figura humana, en las que los lápices de colores se afilan como las gubias en la xilografía expresionista y el óleo empasta las figuras hasta dejarlas sin rostro para recluirlas en habitaciones y desvanes, espacios de opresión, pero también de descubrimiento de la libertad individual.

En 1985, la Diputación de Córdoba realizó una muestra antológica de su trabajo, y desde esa fecha podemos destacar la exposición de su trabajo que se hizo en la Galería Orfila de Madrid (1987) y la exposición que junto a su marido Rafael Aguilera realizó en 1997 en la Escuela de Arte Mateo Inurria con el título de *Trapecio de color*.

^{*} Clementson, Miguel Carlos. *Trapecio de color*. Escuela de artes y Oficios. 1997. P.20.



JOSÉ MÁRQUEZ

180

La década de los cincuenta fue para Córdoba un periodo de intensos cambios, de nuevas ideas y lenguajes que no sólo sacudían el territorio del arte sino la manera de habitar el mundo en un atisbo de modernidad. Esa es la década en la que nace José Márquez Montero, en una ciudad en transformación, donde las ansias de libertad chocaban con una realidad cruda como era la del país en una todavía dilatada posguerra.

En ese contexto, José Márquez encontrará pronto en el arte, no sólo una vía de expresión sino de conocimiento de sí mismo y del mundo que le rodea. Después de asistir a algunas clases en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Córdoba, desde 1972 se decide a formarse por su cuenta, enriquecerse con las visitas a los talleres de otros artistas amigos (Juan Zafra, Jacinto Lara, Francisco Luque, etc) y emprender un camino de autoconocimiento en la que desde ese momento ha estado trabajando a partir de la pintura, escultura y fotografía en los últimos años.

Miembro cofundador de la Asociación de artistas plásticos de Córdoba de la que es

durante cinco años vicepresidente, José Márquez se introduce en 1991 en las disciplinas y herramientas del grabado calcográfico, y pasa a formar parte de la Asociación de Grabadores. Desde ese momento la estampa y el grabado se convierten en una de las disciplinas que con más asiduidad trabajará, llegando a recibir importantes encargos oficiales e institucionales como el que en 1998 recibe por parte del Ayuntamiento de Córdoba para realizar un grabado al aguafuerte sobre la ciudad con el patrocinio de Ciudades Patrimonio de la Humanidad.

Pero si por algo ha destacado la obra de José Márquez en los últimos años es por su acercamiento al fenómeno religioso y de la fe, mística poética como la que ha presentado en proyectos como *Desiertos o las profundas cavernas del sentido* (2010) realizado en las Ermitas de Córdoba dentro del programa de actividades del Festival Cosmopoeía, o *El límite trascendido* (2014), en la Diputación de Córdoba y el Museo San Juan de la Cruz de Úbeda. Serán estos encuentros con la mística de San Juan de la Cruz y el contexto de creen-

cias y vida de la Orden Carmelita, lo que le profundamente trastoca su acercamiento a la plástica contemporánea, en busca de una *llama de amor viva* que ilumine *la noche oscura*.

Será en estas obras donde el cuerpo y la casa, la palabra y el silencio, las espinas y la luz, darán vida a un extraño corpus iconográfico, extraño para el arte contemporáneo actual, pues no olvidemos que ya en 1983 el mismo Bill Viola presentaba una instalación que llevaba por título “Una habitación para San Juan de la Cruz” en la que desde el lenguaje y las estrategias del videoarte y la instalación se acercaba a la mística del santo carmelita. Pero otros serán los registros de Pepe Márquez para acercarse a San Juan de la Cruz, una pintura figurativa que se combina con textos de los escritos del santo y construcciones escultóricas en las que la figura de la casa, morada del ser, se relaciona con grabados como los que dan pie a sus *mandalas sanjuanistas* y fotografías intervenidas, *fragmentos de una pregunta*,^{*} como dice el poeta Raúl Alonso en un texto para catálogo, que cada uno debe responder desde su silencio.

* Alonso, Raúl, José Márquez: el cuerpo y el espíritu. *El límite trascendido*, 2014. Pág. 14.



ME GRACIAS DERRAMANDO
PASO POR ESTOS SOROS CON PRESURA,
ME VENDOLOS MIRANDO
CON SOLA SU FIGURA,
VESTIDOS LOS DEJO DE SU HERMOZURA.

JOAQUÍN MARTÍNEZ

182

Formado como Ingeniero Técnico industrial a comienzos de los años ochenta, Joaquín Martínez (Córdoba, 1957), inicia ya en esa época una trayectoria artística que fundamentalmente se ha ido desarrollando fuera de la ciudad y en unos cada vez más ampliados y expandidos territorios de lo artístico hacia la performance, el poema objeto y el arte de acción.

En 1985 realiza una serie de murales en Córdoba, Málaga y Madrid y en 1986 funda el grupo KOTA formado por artistas andaluces en Madrid con los que realizará diferentes acciones y exposiciones. Por esas fechas inicia el contacto con el grupo ZAJ, pioneros en el arte de acción en nuestro país y cómplices de la entrada de las estrategias del arte conceptual en España, con los que realizará diferentes acciones y participará en algunos de sus eventos y performances hasta 1996.

Será este carácter diletante, marginal y fuera de los límites del cubo blanco y la institución arte lo que marcará la experiencia de Joaquín Martínez, que desde esa época man-

tendrá una continuada participación en eventos y lugares que se sitúan en los extrarradios del arte actual, o en esos terrenos ganados con la expansión de las artes que se produce a partir de 1968 hasta la época actual.

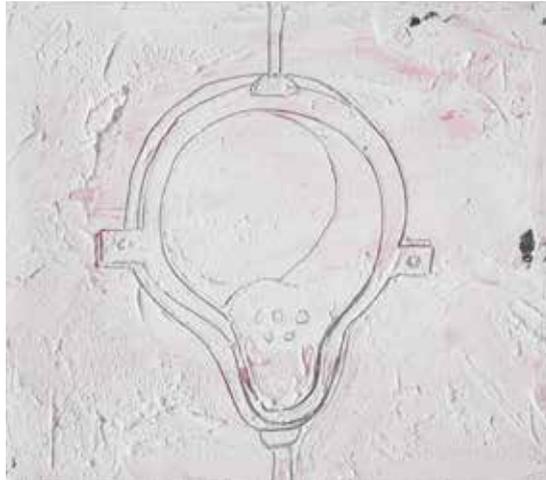
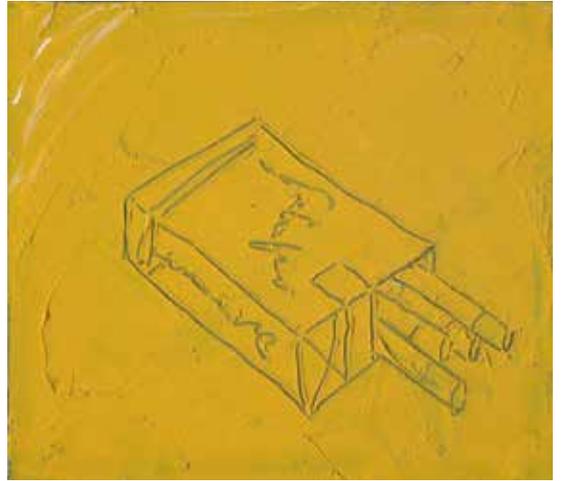
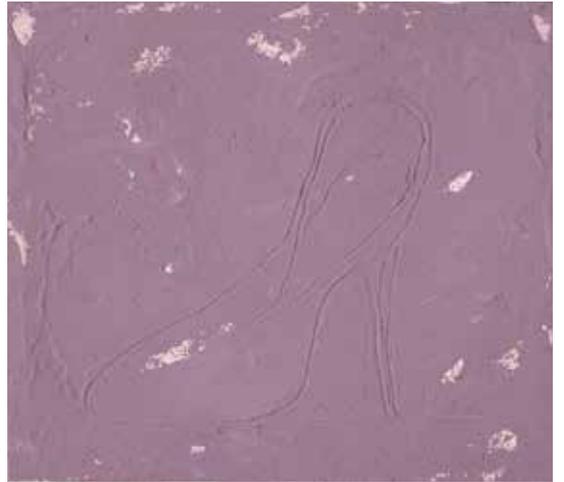
De esta trayectoria destaca su participación en el Festival de Poesía de acción en Madrid, Barcelona y Málaga en la década de los años ochenta, en el festival Poesía Poesía en Milán en 1989 y 1991 o el Festival de Performance Canario que tiene lugar Las Palmas y Tenerife en el año 2000, festivales que siguen la senda iniciada en 1977, cuando con apenas veinte años participa en el Festival Poesía Bleue en Zurich y Madrid.

De toda esta actividad poética se ve contada su trayectoria artística, como pudimos ver en exposiciones como *Escenario otro* (2001) en la Casa de la Cultura de Bellreguard en Valencia, donde objeto, texto y pintura se iban tamizando en la lógica tahúr de los poemas visuales del maestro Brossa o de algunas composiciones del miembro de ZAJ, Juan Hidalgo.

Como escribía Fernando Castro en el texto para la exposición, *tensión de materiales, dominio de la forma, energía resuelta en configuración estática, se ofrece como deriva del sentido; sugieren la explosión, el viento, la caída, la progresión en la que desaparece un texto*.*

Esta predilección por el objeto continuará en exposiciones posteriores como El diletante vertical (2006) y Tauromía (2007), donde pintura, collage y objeto abren otras vías de trabajo que le llevarán a la serie de dibujos monocromos que pudimos ver en 2008 en la Sala de exposiciones del Centro Cultural Provincial de la Diputación de Málaga, de los cuales se presentan una selección de piezas en esta exposición y posteriormente en 2009, expondrá en la desaparecida galería Carlos Bermúdez de Córdoba una serie de estos trabajos bajo el título *Extraño extranjero*. Su última exposición hasta la fecha tuvo lugar en el 2013 en La Carbonería en Sevilla y llevaba por título *La Sustancia*.

* Castro Florez, Fernando. Recorridos y testimonios. Texto con motivo de la exposición *Octubre* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1995, en Joaquín Martínez. *Escenario otro*, 2001.



JUANMA PÉREZ

184

Más que elección podríamos decir que había sido elegido, pues nacer al pie de la Subbética y tener como maestro a Antonio Povedano, decantaban la manera de trabajar en la pintura de Juanma Pérez (Priego de Córdoba, 1970) hacia los territorios de un paisaje que poco a poco fue interiorizándose, abstrayéndose, haciéndose más íntimo y ampliándose en los límites aprendidos en esa formación.

Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos (Valencia), el paso de Juanma Pérez como alumno, y más tarde profesor por los talleres de Paisaje al aire libre de Priego de Córdoba, dirigidos por el maestro Povedano, marcaron cual iba a ser el derrotero de su pintura, de la cual hemos tenido buena nota a través de las individuales que ha realizado en la Galería Carmen del Campo, y de su participación en concursos y certámenes donde hemos podido ver su evolución desde una relectura del post-cubismo hasta nuevos paisajes urbanos más ligados al pop y la visión del espacio urbano y doméstico que podemos tener en la actualidad.

Las derivas por el género del paisaje que Juanma Pérez viene desarrollando desde finales de la década de los noventa, hunde sus

raíces en cierta visión mediterránea del paisaje que no sólo entronca con la tradición histórica del género, sino que sobre todo a partir de una relectura de la transformación de éste durante las vanguardias (cubismo, fauvismo, expresionismo) y sus neos, consigue aportar una visión propia y personal en la que junto a la presencia de reconocibles elementos figurativos, van apareciendo campos de color y elementos tipográficos a la manera de algunos bodegones cubistas (Gris, Picasso) que hacen de sus pinturas espacios para ser transitados y leídos.

Superada su formación académica, en las primeras pinturas que pudimos ver en la Galería Carmen del Campo hacia el 2002 y 2004, ya se pueden ver todos estos elementos que hemos ido trazando con anterioridad, la ruptura significativa del paisaje en planos de color a la manera de Nicolas de Stäel, el solapamiento de elementos figurativos apenas esgrafiados o reducidos a su mínima expresión y la aparición de tiopografías, números y recortes de periódico que nos devuelven la mirada al bodegón cubista y otras referencias ya más cercanas al pop inglés y americano de los sesenta.

Después de varias exposiciones dentro y fuera de nuestro país, en el 2007 vuelve a

exponer en la misma galería cordobesa, presentando nuevos *Lugares remotos*, horizontes marinos en los que continúa invitándonos a bucear entre campos de color y tramas gráficas, para detenernos en sus *Lugares encontrados*, composiciones de mediano formato en las que se sintetizan cuales van a ser los intereses por los que va a discurrir la pintura de Juanma Pérez desde esos momentos a la actualidad.

Entre sus últimas series pictóricas podemos destacar *Cerca de Bebenhausen* (2010), *V.O* (2011) junto a Isidre Sabater en la Galería Carmen del Campo, *La nadadora* (2012) o *En Pessoa* (2012) en Valencia y Palma de Mallorca, introduciéndose en estas dos últimas la construcción del relato ficcional y la memoria, a través de objetos y fotografías encontradas, así como de la propia construcción de Pessoa en el segundo caso, a partir de uno de sus heterónimos Bernardo Soares.

Es en estas fricciones entre el paisaje real y el de la memoria, la deriva y el relato en el que las nuevas pinturas de Juanma Pérez abren nuevos horizontes a un género como el del paisaje siempre en continua y cambiante transformación.



PEPE PUNTAS

186

Desde finales de los años noventa la obra de Pepe Puntas (Córdoba, 1960) se ha podido ver de forma intermitente en exposiciones individuales y colectivas en las galerías Arte 21, Carmen del Campo y Carlos Bermúdez, así como en otros espacios institucionales donde hemos podido ver su evolución desde cierta pintura de raíz informalista y brut, hasta la figuración crítica en la que lleva trabajando en estos últimos años.

Sus intereses por el mundo del arte se inician en la Universidad Laboral, donde recibe clases de dibujo de Francisco Zueras, que le aconseja continuar sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios, donde recibirá las enseñanzas en pintura y dibujo del natural de la mano de Juan Hidalgo del Moral, modelado por Rafael Rivera, orfebrería por Francisco Díaz y talla en madera por Rafael Valverde.

Este interés por recibir una formación completa en las diferentes disciplinas artísticas, le lleva a continuar sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, estudios que no terminará, pues en su carrera se cruza con el escultor José Luis Romero con el que aprenderá el manejo del vaciado y otras técnicas de escultura, decidiéndose a comenzar su trayectoria artística

con todo lo aprendido en esos años, y con una continuada formación autodidacta.

En 1994 podemos datar su primera exposición individual en la Sala del Ateneo Popular de Almodóvar del Río, iniciando la segunda mitad de la década con una serie de exposiciones que le llevarán por pequeños espacios expositivos de la ciudad como la Peña Merengue de Córdoba (1997) o La Marmita (1998), hasta que en 1999 expone en la Galería Arte 21 con una muestra que llevaba por título *Bodegones, copas y otras pasiones*.

A esta primera exposición en una galería en la ciudad le seguirán otras en la Sala del Colegio de Arquitectos de Córdoba (2000) y en la cafetería SOJO (2000), iniciándose entonces una nueva relación profesional con otra de las galerías de la ciudad, Carmen del Campo con la que expondrá en dos ocasiones, la primera de ellas en el 2005 con una muestra de sus trabajos agrupados bajo el título de *No matorrós* y la otra en 2007 con una exposición titulada *Oro parece plata no es*.

Es en esta época, ya a comienzos del siglo XXI, cuando la pintura y la escultura de Pepe Puntas se decanta por servir como herramienta a través de la cual comentar la realidad crítica del momento, ya sea de un modo in-

formalista o abstracto como veíamos en obras como *Global-Desglobal*, *Plicas* o *El Telegrama*, o bien con la introducción de esos esgrafiados o figuraciones cercanas al comic y la viñeta gráfica que se introducen en las retículas de su pintura para invitarnos a reflexionar sobre las problemáticas sociales, económicas, políticas y afectivas de nuestro tiempo.

Desde ese territorio es desde el que Pepe Puntas lleva trabajando desde el 2008 a la actualidad, tal y como hemos visto en las exposiciones que ha realizado en espacios de nuestra ciudad o galerías como 3 punts de Barcelona, donde en el 2008 expuso la muestra *Replicantes* o la galería BAT Alberto Cornejo de Madrid con la que ha expuesto en dos ocasiones, *NIE* en el 2011 y *Zona Vip* en el 2014.

De la estética de esta última serie participa la pieza presente en esta exposición, donde la crítica a la sociedad post-capitalista, su déficit en afectos y su inflación en mentes vacías, le sirven a Puntas para construir una historia a modo de viñetas, cuadros que se aíslan y se conectan, como metáfora de nuestra vida cotidiana en una extensa Zona VIP, hecha de Prozac, Humo y Trapos sucios. El mundo gira, y la obra de Puntas con él.

ANTONIO RODRÍGUEZ LUNA

188

Figura fundamental a la hora de abordar la construcción de la pintura de vanguardia en nuestro país en la primera década del siglo XX, la obra de Antonio Rodríguez Luna (Montoro, 1910-Córdoba 1985) no sólo merecería un comentario aparte por la manera en que asume desde un principio las enseñanzas del expresionismo y el surrealismo para crear una poética de la figura muy personal, sino por las vicisitudes biográficas que le convierten en un artista comprometido no sólo con pintura, sino con los acontecimientos y sucesos del momento histórico en el que le tocó vivir.

Su formación se inicia en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla y tras pasar por el estudio del pintor Juan Lafita, en 1927 se traslada a Madrid donde estudiará junto a Julio Romero de Torres, Timoteo Pérez Rubio y Daniel Vázquez Díaz. Desde ese momento su nombre aparece vinculado al de otros artistas cordobeses como Rafael Botí y Ángel López Obrero con los que les une cierta afinidad a la estética del 27, pero más allá de ello la fuerza de la pintura de Rodríguez Luna y sobre todo sus iniciativas por consolidar la pintura de vanguardia en nuestro país, hacen de él un engranaje indispensable en esa nómina de artistas que en las primeras tres décadas del

siglo XX estaban construyendo los cimientos de nuestra modernidad.

En 1929, propicia junto a otros artistas la creación del Grupo de Artistas Independientes y un año después ya expondrá en Copenhague dentro de la “Exposición de Artistas Ibéricos”. Junto a Rafael Botí, Emiliano Barral y Francisco Mateos cofundará en 1931 la Asociación Gremial de Artistas Plásticos, participará en el Grupo de Arte Constructivo en 1933 y llegará un momento fundamental para su valoración artística e histórica para nuestro país, cuando en 1937 representa junto a otros artistas como Picasso, Julio González, Alberto Sánchez o Joan Miró a España en el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, hito que le abrirá las puertas hacia otras experiencias, en las que su compromiso político con el comunismo va cobrando cada vez más importancia como es el caso de su participación en la I Exposición de Arte Revolucionario.

En estos años, su pintura aúna el sentimiento expresionista con ciertas influencias surrealistas creando una serie de personajes y paisajes fantasmales, máscaras y difuntos, entre los que aparecerán figuras míticas en la producción de muchos artistas de esa época

como son el caballo y el toro, emblemas de la fuerza y la tragedia que asolará a un país a punto de introducirse en la sangrienta etapa de la Guerra civil Española.

En 1934 será invitado a la Bienal de Venecia y en 1937 publicará en Valencia una serie de 20 dibujos de guerra, marchándose al año siguiente a París donde pasará algunos días en un campo de concentración, y llegando a México en 1939 en calidad de asilado político.

Durante su estancia mexicana trabará relaciones con David Alfaro Siqueiros, José Renau, Antonio Pujol, Miguel Prieto y Luis Arenal con los que realizará el mural del Sindicato de Electricistas de la ciudad de México.

En 1941 recibe una beca de la Guggenheim Foundation en Nueva York, estancia durante la que conoce la pintura americana del momento, volviendo a México en 1943 y exponiendo allí en diversas muestras hasta 1959. En 1968 volverá a Estados Unidos para una exposición en California, y hasta 1976, con una exposición en la Galería Juana Mordó, su obra no podrá ser vista en España, abriéndose con ello una nueva vinculación a este país, y a la ciudad de Córdoba, en la que fallece en 1985.



RAFAEL TROBAT

190

Más de tres décadas lleva Rafael Trobat Bernier (Córdoba, 1965) acercándose a la realidad para sortear los clichés de la fotografía documental. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en la especialidad de pintura, hacia 1988 se inicia dentro del lenguaje fotográfico y ya en 1990 viaja a Nicaragua por primera vez, país que ha sido el protagonista de alguna de sus exposiciones como la que en 2012 pudimos ver en la Sala Vimcorsa con el título, *Aquí, junto al agua*.

Como dice Chema Conesa en el monográfico que le ha dedicado la prestigiosa editorial La Fábrica, *Trobat, que vive pausadamente su enganche con la vida, necesita interiorizar cada imagen antes de decidir exhibirla, necesita asegurarse que la casualidad de la imagen es fruto de su búsqueda, y no solo del accidente desencadenado al apretar el obturador de su cámara. Conciencia de trabajo y conciencia de autor*.

Es quizás esto lo que determina su diferencia respecto al fotoperiodismo, Trobat decide lentamente sus trabajos y cada uno de ellos es fruto de un proyecto artístico temporal a través del cual se decide a mostrar los peda-

zos de realidad que construyen nuestro mundo, ya sea la vida en Nicaragua después de la revolución sandinista o el interior de un espectáculo de striptease masculino para mujeres.

En 2005 obtiene el título de Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid con el trabajo realizado en Nicaragua, un trabajo en el que la revolución y la situación política del momento, los restos y huellas que dejó tan importante hecho en la memoria del país, no son menos importantes que las personas que lo habitan y construyen día a día, verdadero material de los documentos fotográficos de Trobat.

De la Revolución Popular Sandinista y la posterior transición, Trobat se queda con las personas que se ha ido encontrando en los casi veinte años que ha durado este trabajo.

Formado junto a una de las grandes fotógrafas de nuestro país, Cristina García Rodero con la que mantuvo un estrecho vínculo profesional durante 15 años, Trobat ha desarrollado su trabajo para numerosos medios de comunicación e instituciones que han requerido sus trabajos como Liberation en Francia, la Revista de El Mundo en España, World Press Photo en Holanda, Kodak Company en Alemania, la pro-

ductora Red Ltd. En Reino Unido, la Asociación de Amigos de Arco, la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, la agencia France Press o The Associated Press.

Entre los premios que ha recibido podemos destacar la Beca de Creación artística de la Fundación Banesto en 1994, la Beca Fotopress'99 de la Fundación La Caixa, World Press Photo en 1996 para desarrollar una Masterclass en Rotterdam o el premio de la Fundación Caja de Madrid en 1998.

Si la fotografía es aquello que refleja lo que ya nunca más volverá a ocurrir, como diría Barthes, Trobat acecha expectante al momento adecuado para desaparecer detrás de la cámara y hacer que surja el momento exacto en el que una historia se congela en una instantánea, uniéndose a otras para contar una historia, un relato sincero que podemos ver en todo el trabajo documental que ha desarrollado en estos más de treinta años de trabajo. De Nicaragua a las fiestas del Orgullo gay en Madrid, de una fiesta de striptease masculino a Tegucigalpa Trobat ha aprendido de los maestros (Cartier-Bresson, Koudelka, Frank, García-Rodero) donde colocar la cámara para no ser visto.



JOSÉ MANUEL VELASCO

192

Desde mediados de la década de los setenta se fue fraguando en el panorama artístico español, una renovación de la pintura figurativa, que tuvo su culminación en la década posterior, la de los ochenta, donde el impulso neoexpresionista alemán y la relectura de la Historia y los mitos puesta en marcha por la transvanguardia italiana, tuvieron gran predicamento en una nueva generación de pintores que buscaban ponerle color a un país que salía a tientas del blanco y negro de la posguerra. Es en este contexto en el que José Manuel Velasco (Córdoba, 1956), inicia su andadura artística, formándose en la Escuela de Bellas Artes de Granada y exponiendo por primera vez en 1974 en la Caja de Ahorros de Jerez en Sanlúcar de Barrameda y ya en 1983 en la sala de exposiciones del Monte de Piedad, donde expuso, tal y como apuntaba Francisco Zueras, uno de los críticos del momento, sus *obras incisivas, de sentir expresionista y ribetes caricaturescos*.*

Pero aunque Córdoba sea su ciudad natal y de manera intermitente haya expuesto en la ciudad, será en el Madrid de los ochenta,

donde la pintura de Velasco encuentra mayores afinidades, dentro de un círculo de amigos en los que se encontraban los también pintores Antonio Villa-Toro y Tino Casal, con los que formará el grupo Caos y participará de las experiencias últimas de la Movida Madrileña dentro de la galería Tate-Tate. En obras iniciáticas como *La Boda* (1976), vemos como ese impulso expresionista e incisivo aparece influenciado por la pintura de Ensor, y conforme va avanzando la década de los ochenta, en la figura se va imponiendo la fiereza del gesto y el impacto del color, tal y como vemos en obras como *El Huérfano* (1982) o *Transmigración de las almas* (1985).

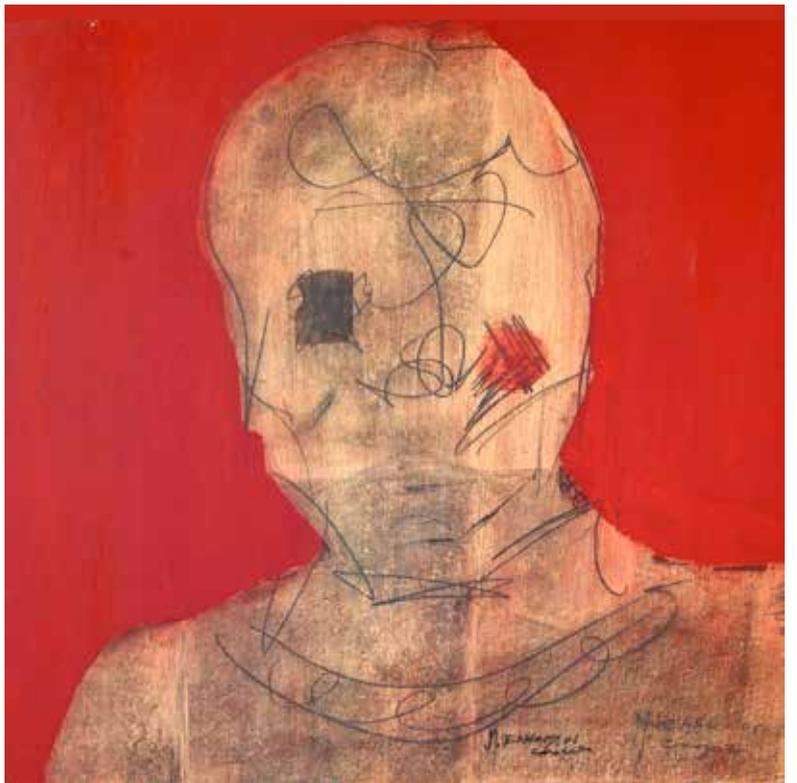
En su obra, a modo de recurrentes series y territorios de trabajo, los interiores y los retratos, suelen ser los géneros que con más frecuencia abundan en su pintura, combinándolos con otros registros más poéticos y personales, entre los que también se encuentran la escultura y la obra gráfica. Dentro del género de los interiores, destaca la serie de obras que ha realizado sobre algunas catedrales españolas (Málaga, Córdoba, Santiago, Cuenca..

etc) donde los ecos de pintores como Kiefer aparecen bajo una paleta cromática de tintes más intensos, mientras que en el género del retrato, al igual que ocurre con la pintura de Antonio Villa-Toro, con el que comparte motivos y querencias, será el impulso del color y el gesto el que consiga atrapar la mirada en unos cuadros hechos de éxtasis y tormenta.

Ya en el siglo XXI su pintura parece haber atemperado la fiereza inicial, y el interés por culturas como la africana, y temas como la inmigración, aparecen en algunas de sus series, así como se impone el arduo ejercicio del autorretrato, tal y como vemos en las piezas que forman parte de esta exposición, políptico sobre color rojo, donde el rostro se fragmenta, de la misma manera que ocurre con nuestra visión de la identidad personal, hecha a base de retazos de los otros.

Su última exposición en nuestra ciudad llevaba por título *Ruptura y cambio*, y tuvo lugar en el Palacio de la Merced en Julio del 2014, donde mostró sus nuevas inquietudes personales y registros pictóricos.

* Zueras, Francisco. *José Manuel Velasco*. Diario Córdoba, 1 de Octubre de 1989. Cuadernos del Sur.



HISAE YANASE

194

La relación de Hisae Yanase (Chiba Impagun, 1943) con el contexto de la creación artística cordobesa, comienza en 1968 cuando después de estudiar en una escuela de diseño en Tokio, decide viajar por Europa y recalar en esta ciudad para ampliar sus conocimientos sobre la técnica artesanal del trabajo con el cuero.

Pronto abandonará este territorio de trabajo, por el de la cerámica, disciplina que la acompaña hasta la actualidad, y que en esos comienzos viene determinada por la relación con la escultura de Alfonso Ariza y la revalorización que de los murales cerámicos estaban haciendo algunos artistas cordobeses como José Duarte, así como con el encuentro con la cerámica califal de Madinat al-Zahra, que le impulsa a formarse en talleres cerámicos de Manises, Sargadelos y Faenza para investigar sobre las posibilidades artísticas de ese material que tanta importancia tiene en la tradición de su país natal.

De esa unión entre la incipiente modernidad del arte cordobés de los años cincuenta con la propia tradición cerámica de su país, Hisae inicia un proceso de revalorización de esta disciplina, que a lo largo de estas cinco décadas la han convertido en una de las es-

cultoras cerámicas más reconocidas a nivel internacional.

Combinando las técnicas de la cerámica refractaria y la porcelana, la investigación con esmaltes, así como el rakú y las carbonaciones, las obras de Hisae se presentan como abstracciones de una experiencia poética que hace del paisaje un territorio expansivo en el que los elementos naturales devienen en signos con los que construir un relato hecho de contrastes, tal y como vemos en piezas como *Camino de agua* (1991), *Carámbano* (1991) o *La caja de juguete* (1991).

A partir de la construcción de murales cerámicos y escultura exenta, la obra de Hisae Yanase se va insertando en el circuito artístico de la ciudad desde 1975, fecha en la que realiza su primera exposición en la Galería Studio 52 hasta nuestros días, planteando una visión contemporánea de la cerámica donde la naturaleza le sirve como referente a partir del cual trazar los territorios híbridos y polisémicos de unos paisajes que en los últimos años se han visto enriquecidos con las aportaciones de la pintura.

A través de exposiciones como *Aliceres* (1994), *Naturaleza interior* (1997), *De la música callada a la soledad sonora* (1998) o *Usu*

(1999), Hisae nos va descubriendo su manera de acercarse a la naturaleza para proyectar sobre ella una serie de pensamientos, conceptos y metáforas que hacia el año 2002 recupera a modo retrospectivo en la exposición *Perpetuum mutabile* en la sala de exposiciones de la Posada del Potro.

A partir de esta relectura de su obra, en la manera de abordar la escultura cerámica de Hisae se abren nuevos territorios, no sólo por la introducción del formato pictórico al que dedicara algunas de las exposiciones de estos últimos años, sino con una mayor expansión de su escultura hacia lo instalativo y la incorporación de otros materiales ajenos a su disciplina artesanal, como pudimos ver en proyectos como *Cnida* (2009) en la galería Arte 21, o en exposiciones recientes como *Ficciones* (2012) en la Sala Galatea, donde sus *Crisálidas* inundaban el espacio expositivo, suspendiendo del techo organismos escultóricos que demandaban una relación directa con el espectador.

Es este carácter procesual, colaborativo, relacional, el que más interesa a Hisae en los últimos años, tal y como hemos podido ver en otros proyectos como *Manmaku* (2010) en Ponferrada (León) o *Sanagui* (2012) en La Fragua (Belalcázar).



JUAN VICENTE ZAFRA

196

La relación familiar que Juan Zafra (Fernán Nuñez, 1951) tiene con la escultura nace en el taller de su tío Juan Polo Velasco, del que aprenderá de manera autodidacta algunos de los rudimentos y estrategias técnicas de la disciplina, para dejarse influenciar por las formas de Moore y Bourdelle, escultores que cambiaron la manera de abordar la disciplina y que desde un primer momento ejercieron una gran influencia sobre este artista.

A mediados de los años setenta, Juan Zafra realiza su primera exposición en la ciudad, en la sala de arte de la Diputación de Córdoba (1975), donde presentará unas esculturas adscritas a una figuración que le acompañará desde esos inicios, pero que irá matizando en décadas posteriores con influencias que vendrán de la escultura cubista de Duchamp-Villon o Lipchitz hasta los planteamientos que este nuevo lenguaje formal, espacial y mental, tuvo en la obra de artistas como Julio González, Pablo Gargallo o Jorge Oteiza.

Desde esta figuración con influencias cubistas, Juan Zafra ha planteado su trabajo a partir de series que reflexionaban sobre la pertinencia de temas mitológicos y literarios traídos al presente, en los que sus piezas de madera, terracota e hierro forjado escrutan

sobre los mecanismos clásicos de una escultura que desde su rotundidad volumétrica, conducen al espectador hacia los territorios de un relato sobre la *desaparición de los héroes*, como en la exposición que en 1999 presentó con Jacinto Lara en el Palacio de la Merced de Córdoba o como anteriormente pudimos ver en sus trabajos con hierro y las xilografías que se presentaron en *Pasión y muerte de Juan Montoya “el Patas”* (1989) en el Museo Taurino de Córdoba, *Triada* (1991) en el Alcázar de los Reyes Cristianos, *Ícaro* (1993) y *Los gestos del héroe* (1997).

En esta década su lenguaje formal ya aparece codificado, y aunque podemos ver variaciones respecto a temas y tratamientos, su visión de la escultura se asienta sobre un territorio firme, la relación con los mitos y la revisión de una figuración que al igual que muchos compañeros de la posmodernidad cálida de los ochenta, buscaba en estos relatos un paralaje temporal sobre el que construir sus comentarios sobre el momento actual.

Esta ha sido la manera de trabajar de Juan Zafra desde los años noventa hasta la actualidad, tal y como hemos podido ver en exposiciones como *Sonido y gesto* (2004) en

la Galería Carmen del Campo, *Personas de autovía* (2005-2008) en el Palacio de la Merced, *Residuos y ventanas* (2010) o la reciente Generación crisálida. Esxtáticos (2013), cuyos personajes inactivos y aposentados sobre bancos de madera, se convierten en metáfora de la situación económica actual.

Junto a ellos *Bifrontes* (2013) y *Crisálidas* (2013), continúan interrogando al espectador en este paralaje temporal, pasado y presente, sobre un futuro que aparece encerrado en pequeñas urnas de cristal y en actitudes que le vuelven a situar en la espiral de un tiempo que no avanza.

Desde esta figuración es desde donde Juan Zafra ha ido construyendo su particular relato de nuestro tiempo, releyendo la propia historia de la disciplina desde las primeras décadas del siglo XX hasta la estatuaria clásica mediante figuras escorzadas y de volúmenes mediterráneos que en su rotunda formalización han optado por ocupar el espacio expositivo mediante los juegos de la dialéctica oposición clásica, vacío-lleño, interior-exterior, masa-gravedad, volumen-forma y continente-contenido, polos sobre los que ha pivotado su relectura de la disciplina hasta nuestros días.



cambio de paradigma

Sala Vimcorsa

Posmodernismos:

Víctor Barrios
Luis Cárdenas
José María Córdoba
Miguel Cossano
José María García Parody
Moisés Moreno
Rafael Navarro
Francisco Salido
Antonio Villa-Toro

Imposturas e identidades:

Rafael Agredano
Alfonso Alcalá Olmo
Manuel Bautista
Antonio Blázquez
Pepe Espaliú
Ángel García Roldán
Juan López
Miguel Moreno Carretero
Verónica Ruth Frías
Beatriz Sánchez
Marisa Vadillo.

Lugares señalados:

Manuel Garcés
Miguel Gómez Losada
Antonio Jesús González
Manuel Muñoz Morales
María Ortega Estepa
Plácido Pérez
Miguel Rasero

El medio no es el mensaje:

Alegría y Piñero
Tete Álvarez
Fernando Baena
Javier Flores
Nieves Galiot
Goval
Pepe Lara
Fernando M. Romero
Carmen Osuna
Daniel Palacios
Pablo Prieto
Rafael Quintero
Gervasio Sánchez

La posmodernidad ha supuesto un verdadero cambio de paradigma en la consideración de los valores, sistemas y estructuras que regían en el arte contemporáneo. Vivimos el arte después del fin del arte, carecemos de certezas y navegamos a la búsqueda de respuestas que no acaban de llegar, sólo la experiencia de la creación constituye el único credo artístico. En esta exposición intentamos arrojar sentido a lo que aún está en proceso y por eso abrimos capítulos para nombrar la euforia de la vuelta a la pintura durante los primeros 80, los intereses en torno a lugares precisos (la ciudad, la naturaleza, la memoria), los juegos de impostura de las identidades y la falsa apariencia de un ensimismamiento disciplinar que no es tal.

VÍCTOR BARRIOS

200

En un momento de redefinición de la pintura no ya sólo desde su puesta en escena, sino desde las interferencias con otros dispositivos de construcción de la imagen, las pinturas de Víctor Barrios (Madrid, 1972) demuestran la inoperancia de los debates entre abstracción y figuración que tantos ríos de tinta han hecho correr en la segunda mitad del siglo XX.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla La Mancha, los primeros trabajos de Víctor Barrios se pudieron ver en exposiciones colectivas como *Las 40 horas* (1993) en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca o en la exposición de la Beca de Artes Plásticas de la Diputación Provincial de Córdoba en 1994, que es la primera vez que su trabajo se puede ver en nuestra ciudad, dentro del circuito de espacios institucionales.

Posteriormente presentará dos exposiciones individuales en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, *Sin título* (1996) y *A bum bum* (1997), y participará en proyectos colectivos como *Casa abierta* (1996), *Flores* (1997) en la Galería Gato Perejil de Cuenca, *Hombres enamorados* (1997) en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca o *Pasen y vean* (1999) en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona

(CCCB), un proyecto de intervenciones artísticas en el que se abordaba el aspecto lúdico, y casi circense del arte, llegando a construirse atracciones de feria y extraños artefactos que invitaban al espectador a recuperar su papel activo dentro del arte.

En el año 2000 participa en ARCO con el colectivo *Operario de ideas* y en el 2001 en la exposición del XVIII Premio L'Oreal de Madrid.

En el año 2002 participa en nuestra ciudad, dentro de la exposición colectiva *Situación de emergencia* que intentó abordar la construcción de una cartografía de la situación del arte emergente en nuestra ciudad, donde las pinturas de Víctor Barrios se presentaron junto a los trabajos de otros artistas presentes en esta exposición como Juan López o Manolo Bautista, así como con las fotografías de David Luna, las obras gráficas de Juan Clemente, las imágenes de Pilar Mayorgas y las instalaciones de Carmen Perán y Jesús Pedraza.

En esa exposición, extrañas formas de color iban anudándose y entrelazándose, provocando madejas que se convertían a veces en palabras, *Get* (1999) o iban construyendo eyaculaciones pictóricas para *Jovencitas* (1999) y composiciones que subvertían el

eterno debate sobre la figuración versus la abstracción y aportaban un aspecto más lúdico a una pintura que conseguía calentar la temperatura de la abstracción geométrica y el *op art*, mediante rizomáticos laberintos negros como los que por esas fechas decoraban a modo de pintura mural, una de las paredes del Bar Amapola.

Es en este momento cuando se producen nuevos cambios en su pintura, y el interés por lo textual aparece en una serie de cajas de luz en las que las palabras de los carteles de algunos mendigos de la ciudad se presentan a modo de cajas de luz en un ambivalente juego entre la pintura como decoración o como herramienta de crítica social.

Después de esta serie de cajas, ya en el 2012 vuelve a exponer en la Galería Carmen del Campo una colección de pinturas que titula *Paisaje en los pájaros*, juego de palabras que resume su manera de trastocar los géneros y los lenguajes de la pintura, abordándola lúdica y lúcidamente, tal y como podemos ver en obras de esta fecha como *Enamorado de tu novia y tú de la mía*, *Paisaje del triángulo que lo cruza todo* o *El mar*, composiciones que abren nuevos horizontes a su pintura.



LUIS CÁRDENAS

202

Formado en el impulso pasional y expresionista que dominó gran parte de la pintura europea desde mediados de los años setenta, la obra de Luis Cárdenas (Montilla, 1956) se adelanta a la explosión de este signo de los tiempos que se dio en los ochenta en nuestro país desde sus primeras obras de juventud.

Ya en aquellas primeras obras que expondrá en 1975 en la exposición de Artistas Montillanos en la Casa Museo Inca Garcilaso y dos años más tarde en 1977 en la Galería Studio 52, a la que llegará por mediación de su relación con algunos miembros del Grupo Cántico, Juan Bernier especialmente, que en esos momentos ven en la pintura de Cárdenas, el reflejo de algunos de los intereses que se estaba tramando en su poesía, la obra de Cárdenas aparece marcada por la dualidad de la celebración y el duelo, la penumbra y el fulgor.

Trazando camposantos y estaciones abandonadas mediante ceras de color verdoso y amarillo sobre fondo negro, las primeras obras de Cárdenas entablan diálogo con esa imagen de la xilografía alemana expresionista y abren el camino a una manera de gestar la pintura que hundirá sus raíces en la España

Negra de Gutiérrez Solana para terminar por contaminarse del espíritu metafísico que algunos críticos han detectado en su producción de paisajes durante los años noventa.

Como señala José María Palencia, es entonces cuando aparecen sus *vacías estaciones de tren, sus cementerios tranquilos, sus jóvenes de tez morena, sus lesbianas de guante blanco, sus golfos de manos limpias, sus chulos de alto postín, sus mariquitas sin careta**, espacios y personajes que marcarán su pintura durante los años ochenta y que le llevarán por exposiciones colectivas como Pintores cordobeses del siglo XX (1985) que promovió el Ayuntamiento de Córdoba en la ciudad de Manchester o la individual que en 1987 realiza en la galería Paul Klee de Madrid, abriéndosele en ese momento las puertas de un grupo de artistas, amigos y conocidos que orbitaban en el entorno de la Movida y la galería Tate-Tate.

Pero ya en los años noventa, la predominancia de las figuras que veíamos en composiciones como *El Reencuentro, Ritual de negación* o *el Consejero*, va dejando paso hacia una serie de paisajes y construcciones en los que la paleta cromática se vuelve más eléctri-

ca y que quizás en la pieza presente en esta exposición, *Sueño de la quietud* (1988) tiene la bisagra que abre su pintura hacia nuevos paisajes en los que construcción y metafísica, no impiden que surja entre los muros algún resquicio de aquellos cementerios desolados, como vemos en la obra *Orgánica cuestión*.

Estos paisajes y naturalezas muertas, *metafísicas de lo urbano*, serán los que dominan su manera de abordar la pintura desde esas fechas, siguiendo estas coordenadas en las que no se ha perdido el pulso pasional de sus inicios, ni la presencia de esa negritud que marca las líneas de composición de sus cuadros, dejando entre ellos campos de color que más que reflejo de una realidad, lo son del pulso y sentimiento que domina la construcción de la pintura para Cárdenas en ese momento.

Del truculento expresionismo de los años ochenta, pasamos a la construcción de nuevos espacios ideales para el psicodrama, como señalaba Ángel Luis Pérez Villén en el texto *Corriente continua, que retrasan el desenlace del misterio*, provocando en el espectador esa búsqueda sobre uno mismo que cualquier obra de arte debe suscitar.

* Palencia, José María. Luis Cardenas: Caleidoscopio de una experiencia estética. 1990. p.8



JOSE MARÍA CÓRDOBA

204

La ironía crítica con que José María Córdoba (Córdoba, 1950) aborda la relectura de la historia del arte, y particularmente de algunas experiencias límite de la vanguardia como fueron las aportaciones del cubismo, se han convertido en estos casi cincuenta años de producción artística en seña de identidad sobre su modo de abordar la apropiación, síntoma posmoderno de una gran parte de sus compañeros de generación.

Después de estudiar Bellas Artes en Sevilla, y abandonar el peso de la enseñanza académica de esa Escuela, José María Córdoba empieza a producir a comienzos de los años setenta, una pintura que reflejaba la crítica realidad social de ese momento, abordando ya en 1973 una visión grotesca y deformada de la sociedad deshumanizada que le había tocado vivir, haciendo del gesto expresionista y de un uso forzado del color, sus herramientas de disidencia.

Por esas fechas, obtiene una beca de ampliación de estudios de la Diputación de Córdoba para viajar a Italia, donde se deja seducir por los maestros de la pintura florentina, cuyas figuras le sirven de modelo para los arlequines y personajes teatrales que hace posar sobre fondos de la vanguardia europea del siglo XX,

en ese juego de solapamientos, mascaradas y camuflajes que desde esa época persiguen su pintura y que presentará en exposiciones en la galería Atrium (1977), Juan de Mesa (1978), Manuela (1979) y Tour de Neslé (1980) en París.

Tras su estancia parisina, vuelve a España para instalarse en Mijas, ciudad que desde ese momento se ha convertido en su centro de operaciones y lugar de residencia. Con la vuelta, se produce una crisis en su acercamiento al arte, de la que saldrá con renovados intereses hacia la escultura y el grabado, medios que compaginará desde ese momento con la construcción del cuadro como soporte para sus reflexiones pictóricas.

Será en esta década, la de los ochenta, cuando su manera de abordar la relectura posmoderna de la Historia se convierta en el eje vertebrador de su trabajo, dentro de una pintura figurativa en la que van apareciendo figuras y elementos vinculados a culturas primitivas no occidentales y en segundo lugar, puestas en escena que parecen extraídas de su interés por el teatro del absurdo.

De la década de los ochenta, es de destacar su serie de los Mapas, donde continúa con estas cartografías sobre la huella de la

pintura, pero tal y como se pudo ver en “Made in Spain”, provocando interferencias con el contexto capitalista del mercado del arte y de la producción simbólica, donde el artista se mueve y desde esta consciencia provoca su reflexión, como partícipe, no como *refusé*.

Este interés por lo primitivo, que se deja traslucir no sólo en la utilización de los ideogramas geométricos, sino en la selección de una paleta cromática terrosa, ya en la década de los noventa dará paso a una nueva utilización del color y a releer mitos y relatos de la cultura universal y de la tradición pictórica del siglo XX como los que veremos en exposiciones como *Malevich Street* (1999), *Polifemo y Galatea* (2000), *Lingua Franca* (2003) o *Las tentaciones de San Antonio* (2008), donde la erudición de su pintura no obstaculiza el disfrute de aquel que se acerca sin los pre-juicios de la propia interpretación posmoderna.

De la relectura a la apropiación, de la estética a la política, la obra de José María Córdoba, continúa avanzando en los comprometidos territorios de una pintura que se mira en el espejo para preguntarse cual es el sentido del arte en un mundo deshumanizado como el nuestro.

Ana y yo tocando el piano a cuatro manos, 1985. Óleo sobre lienzo, 116x114 cm. Colección del artista ►



CORDOBA 35

MIGUEL COSSANO

206

Al igual que a muchos otros pintores de los años ochenta, la crítica posterior no ha sabido perdonar la fruición y placer que suscitaba el propio ejercicio de la pintura, tildando de formalismo algo que era mucho más que puro gesto y bastante menos que la reivindicación del *genius* al que algunos de los pintores de esa década se entregaron.

Ni lo uno ni lo otro, entraban en la manera de abordar la pintura de Miguel Cossano (Aguilar de la Frontera, 1949-1993), pintor cuya trayectoria se inicia al comienzo de los años setenta, cuando intenta ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, pero por las recomendaciones de algunos amigos suyos que estudiaban en dicha escuela, desiste de emprender esta carrera, y dedicarse en solitario al ejercicio de la pintura.

Esta reclusión o búsqueda íntima y personal, será algo que marcará la manera en que aborda la construcción de los cuadros, hecha de retazos personales, lecturas históricas y repertorios iconográficos que nos desvelan la riqueza cultural e intelectual de un artista que a pesar de su poliédrica actividad sigue siendo poco reconocido en el panorama artístico de la ciudad.

Las primeras obras de Cossano, son los apuntes realizados en la Laguna de Zoñar, que

desde el natural irán avanzando en una abstracción a la que se irán añadiendo motivos geométricos y que durante la segunda mitad de la década de los años setenta dará lugar a una serie de piezas llamadas “De la realidad a la abstracción”, que podríamos encuadrar dentro de esa corriente que por esos años se denominaba en España como nueva abstracción y de la que también participaron otros artistas cordobeses como José María Báez y José María García Parody.

Pero al igual que muchos compañeros de esta generación, los vaivenes del estilo y las contradicciones como soporte para la construcción de una trayectoria fueron síntomas de nuevos modos de concebir la práctica artística, y de estas supuestas contradicciones es de donde nacen las piezas que años más tarde realizará durante su estancia en León, donde compagina su trabajo en la galería Maese Nicolás con la producción de una serie de retratos, interiores y paisajes en cuyo trazo enérgico y vigoroso se prelude la aparición del fantasma neoexpresionista que dominará la primera mitad de los años ochenta.

Con su vuelta a Córdoba en 1978, la pintura de Cossano vuelve a fondear en los paisajes de la nueva abstracción, despojarse de

referencias figurativas y construir el cuadro a partir de amplios planos monocromáticos que sólo remiten a la propia fenomenología de la pintura y la composición del cuadro. Será este tipo de obras las que se puedan ver en la exposición “De mayo a Noviembre” en 1978 en la Sala Liceo del Círculo de la Amistad de Córdoba.

En 1980 expondrá en la Casa de la Cultura de Cuenca una serie titulada “Doce estudios para dos obras”, para cuya construcción se basa en proporciones regulares clásicas que intentan armonizar con la frescura gestual de su pintura en esos momentos.

Será esta frescura y la luz de su pintura, lo que hará que ya entrada la década de los años ochenta, Juan Manuel Bonet lo introduzca en la nómina de pintores andaluces que practican un “impresionismo blanco”, estética que parte de la utilización no descriptiva del color para caracterizarse por la soltura de la pincelada y la reverberación cromática de las composiciones. Junto a su trayectoria como pintor, cabe destacar su labor como asesor del área de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba para la Posada del Potro y su trabajo como Director gerente del Gran Teatro hasta 1989.



JOSE MARÍA GARCÍA PARODY

208

De origen gaditano, José María García Parody (La Línea de la Concepción, 1951) se establece en Córdoba a comienzos de la década de los ochenta, vinculando su trayectoria artística a la ciudad desde esa época y participando de las transformaciones y movimientos que se han sucedido en ella desde esa década a la actualidad.

De formación autodidacta, la obra con la que García Parody se da a conocer a mediados de los setenta al público cordobés es una obra abierta y no referencial, compuesta mediante gradaciones de color que son atravesadas por franjas o *fields* horizontales, de ascendencia abstracta, pero en la cual se trasluce una relectura del género del paisaje al que muchos pintores de su generación se estaban entregando en esos momentos.

Este tipo de obras, fueron las que se pudieron ver en exposiciones como *Márgenes del Guadalquivir y otros paisajes* en la Galería Casa Damas de Sevilla y en la Casa de la Cultura de Cuenca (1977) y en la muestra *Alrededor del paisaje* en la Galería NUM de Córdoba en 1978.

Dentro de las corrientes de la nueva abstracción española, la obra de García Parody cambiará hacia 1979, donde esas franjas o *fields* de color horizontales que atravesaban

su pintura, comienzan a temblar por el movimiento de las corrientes acuosas que empiezan a surcar sobre sus pinturas, tal y como se pudo ver en la exposición de la Galería Céspedes o en la serie *Los palos del sombrero*, de 1979 también, donde se entrecruzan las bandas horizontales y verticales en forma de H, y donde el título ya nos avisa del que será desde este momento, uno de los grandes intereses de la obra de Parody, el interés por el lenguaje, la poesía (culto y popular) y un sentido del humor y la ironía que se convierten en señas de identidad de su trabajo.

Al igual que otros compañeros de generación, la obra de García Parody cambia con la irrupción de la nueva década, la de unos ochenta que trajeron nuevos bríos a una manera de abordar el acto pictórico, que en su caso se tradujo en la aparición de elementos figurativos que sobre una reivindicación del blanco nos invitaban a gozar de nuevo de una pintura más cercana y emotiva, tal y como pudimos ver en la serie de *Acuarelas blancas* (1982) o la serie de pasteles *Viva el verano* (1983), que ya anuncia la aparición de esas figuras que van apareciendo sobre la bruma acuosa de sus paisajes abstractos, y que podremos ver en la exposición que en 1984 presenta en la Posada del Potro.

En ella pudimos ver como ese trabajo en series es lo que determina la coherencia de sus proyectos, y como fundamentalmente el papel, se convierte en el protagonista de unos trabajos, que años después irán ganando en corporeidad con la dureza de la madera, a la que se irá añadiendo la incorporación de elementos ya impresos, donde se perfilan los intereses de su obra desde los años noventa hasta la actualidad; gráfica, poética e imagen a la que sumamos un inteligente acervo de referencias al propio proceso de construcción de las imágenes y el lenguaje, así como una reivindicación del humor y el goce en un lenguaje que se mueve entre la pintura, el poema-objeto y todos aquellos solapamientos e interferencias entre la imagen y el texto.

Los títulos de las exposiciones realizadas desde los años noventa a la actualidad dan buena prueba de ello, *Con el papel impreso* (1991), *Al pie de la letra* (1997), *Cuanto más profunda es la mirada más se calla la boca* en la Galería José Pedraza (2002) o *Parole, Parole, Parole* (2009) en la galería Arte 21, donde continua trabajando de manera seriada, sobre los artificios de construcción de la imagen y el lenguaje, de la mirada y la lectura, de la manera en que se escribe la pintura y se colorea el texto, con inteligencia y humor, siempre.



MOISÉS MORENO

210

Al igual que ocurre con Rafael Agredano y Pepe Espaliú, aunque nacido en la provincia de Córdoba, el trabajo artístico de Moisés Moreno (Villanueva del Duque, 1955) suele asociarse a la ciudad de Sevilla, donde no sólo participó en numerosas exposiciones en la Galería Juana de Aizpuru, sino que formó parte de un grupo de artistas que conceptualmente diferían de los intereses de los miembros de Figura, y se encontraban más cercanos a otras prácticas artísticas en las que la imagen se convertía en herramienta de discusión política e ideológica.

Es en ese territorio, el de la imagen, su construcción, reproducción y puesta en circulación, en el que el trabajo de Moisés Moreno va a centrarse desde 1986, aunque en sus inicios, el peso de ese neoexpresionismo que cabalgaba Europa, surcó el territorio de sus primeras pinturas, teniendo en mente, al igual que otros sevillanos de esa época, la obra de Gordillo como referente iconoclasta del arte andaluz de la posvanguardia.

Frente a las críticas a la frivolidad que muchos hicieron a la lectura que de la posmodernidad hicieron algunos miembros de Figura, de

la obra de Moisés Moreno se destaca su utilización del medio pictórico como plataforma de acercamiento a la realidad, social y política, en la que la imagen adquiere su potencial de herramienta significativa, y el cuadro ese carácter de texto que se había venido defendiendo desde los estudios postestructuralistas.

Después de participar en exposiciones colectivas como la reconocida Ciudad invadida (1985) en el museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, la primera exposición individual de Moisés Moreno tiene lugar en la Galería Pizarro de Alhaurín el Grande (Málaga) en 1986. Integrado ya en el círculo artístico sevillano, su segunda exposición será en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla en 1987, galería a la que permanecerá vinculado desde ese momento, y en particular al círculo de artistas que se forma en torno a ella entre los que estaban José María Larrondo, Rogelio López Cuenca y Salomé del Campo, así como Rafael Agredano, con los que expondrá de manera colectiva en 1986 y 1991 en dicha galería.

En 1988 expondrá en la Galería Tomás Carsten de Barcelona, recibiendo importantes

críticas en la prensa catalana que hablan de una nueva versión neoconceptual de planteamientos híbridos, en la que el trabajo de Moisés Moreno, como escribe Pilar Parcerisas, *no responde a una cuestión de moda, sino que nace de reflexiones en torno a la escritura, el sentido de las palabras, el aspecto formal de las letras y los aspectos morfológicos de las imágenes.*

Entrada la década de los noventa, el trabajo pictórico de Moreno continúa desarrollando la conflictiva relación entre imagen y palabra, información cortocircuitada y lectura de signos, tal y como pudimos ver en la exposición *Noticias de un día* en la Galería Juana de Aizpuru (1991) pero se adentrará en el territorio de la instalación en proyecto como el que realizó en 1990 en la Fundación Rafael Alberti de Cádiz y el Pabellón de Uruguay de Sevilla en 1991 o el proyecto *De lo anónimo a lo colectivo en el arte* (1992) en la Casa de la Cultura de Utrera (Sevilla) donde introduce una nueva vía hacia lo colaborativo y relacional en su trabajo, inaugurando una nueva salida del mundo del arte y sus estrategias hacia otros campos de acción y construcción de lo político.

TODD SU PISO EN - TODD SU PISO EN



PISO EN - NE DISSENTS TODD - NE DISSENTS

RAFAEL NAVARRO

212

Rafael Navarro nace en Córdoba en 1946. Sus estudios artísticos los comienza en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, trasladándose posteriormente a la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, institución en la que ingresa en el año 1968. Tras dos años de formación, opta por trasladarse a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, adonde llega en 1970. Junto a los estudios de Pintura, Navarro realiza cursos en los talleres de serigrafía, pintura mural, xilografía y grabado calcográfico, técnicas que posteriormente serán vehículo de su expresión plástica. Durante estos años de formación, que culmina en 1973 especializándose en Pintura, Navarro finaliza cuatro cursos de Dibujo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Desde 1973 hasta 1978 Rafael Navarro crea una extensa producción artística que va destruyendo a la vez que creando, en un proceso selectivo que le servirá para afianzar su vía expresiva y su lenguaje plástico. De este período creativo surge su primera exposición individual, que lleva a cabo en la madrileña galería Novart en 1978, realizando en la misma galería una nueva muestra al año si-

guiente. Diez años después, 1988, realiza una nueva revisión de su obra en Novart, en la que confirma la veta expresiva de su pintura. Una pintura que cabalga entre la figuración y la abstracción.

De su extensa relación de exposiciones señalamos las individuales llevadas a cabo en Galería Arlanzón, C.A.M. (Burgos, 1979); Galería Céspedes (Córdoba, 1979); Galería Studio 52 (Córdoba, 1982); Galería Harras (Málaga, 1983); Galería Arc-en-Ciel (Córdoba, 1983); Sala Mateo Inurria (Córdoba, 1983 y 1987); Galería Melchor (Sevilla, 1984). Caja Provincial de Ahorros (Granada, 1984); Colegio de Arquitectos (Córdoba, 1986); Palacio de la Merced (Córdoba, 1988); Sala de Exposiciones Caja de Salamanca (itinerante por Palencia, Valladolid, Zamora y Ávila, 1988); Sala de Exposiciones Caja de Ahorros de Asturias (itinerante por Gijón, Avilés, Mieres y La Felguera, Oviedo, 1989); Galería Velázquez (Valladolid, 1990); Sala de Exposiciones Caja Postal de Ahorros (itinerante por Cádiz y Jerez de la Frontera, Cádiz, 1990); Galería Del Barco (Sevilla, 1993); Palacio de Viana (Córdoba, 1994); Galería Ventana Abierta (Sevilla, 1999); Palacio de la Merced (Córdoba, 2001); Sala de Exposiciones La

Pérgola (Córdoba, 2003); Galería Arte 21. (Córdoba, 2006) y Atelier de Langestrass (Kassel, Alemania, 2012).

Rafael Navarro ha participado en numerosas exposiciones colectivas tanto en sedes nacionales como extranjeras, así como en ferias y bienales diversas. Asimismo ha realizado diversas intervenciones en espacios públicos. Ha dedicado años a la docencia en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, ocupación que abandonó tras seis años de ejercicio para centrarse en su creación artística.

La obra de Navarro está depositada en instituciones como el Museo de Bellas Artes de Granada; Museo de Arte Contemporáneo, Alicante; Museo de Arte Contemporáneo del Alto Aragón, Huesca; Museo Municipal de San Telmo, San Sebastián; Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Guinea Ecuatorial; Museo de La Rioja, Logroño; Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés, Castellón de la Plana; Facultad de Bellas Artes, Taller de Grabado, Madrid; Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional, Madrid y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



FRANCISCO SALIDO

214

De las enseñanzas en el taller de su padre, Francisco Salido (Montilla, 1956) no recibe el interés por la talla y las disciplinas de la gubia, sino el impulso constructivo y el interés por la propia historia del arte que transmiten sus construcciones pictóricas desde mediados de los años ochenta hasta nuestros días.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, durante su periplo estudiantil asiste al resurgir de una ciudad que durante los años ochenta se convirtió en lugar de referencia para todos aquellos interesados en conocer las nuevas corrientes pictóricas que desde Europa y América iban penetrando en la península para tamizarse con la propia tradición de la pintura en Andalucía.

En este momento de los neos, salvajes y expresionistas, geos y fauves, a Francisco Salido le interesa sobremanera la pintura de Matisse, por cuya manera de construir el cuadro, utilizar el color y sobre todo la manera en que la luz inunda sus composiciones siente especial predilección, cuestión a la que años más tarde se sumará la influencia de otros pintores como Diebenkorn, Guston o el propio Ad Reinhardt, referencias nunca obvias que se tamizan en una manera de abordar la pintura

como un acto de pensamiento, una invitación a la lectura y al viaje interior.

Desde obras como *Interior en azul y verde* (1984), *Paisaje de Córdoba* (1984) o *La carta* (1990), Francisco Salido inicia un itinerario propio por la pintura, con sus rutinas y sus tiempos, sus géneros y disciplinas, modos de hacer y maneras de mirar hacia una realidad, la del cuadro, que entre tramas y veladuras, impulsa al espectador hacia la propia *joie de vivre* a la que nos incita su mirada.

Si en algunas de las pinturas de los años ochenta, la figura se deconstruye por el temblor de la pincelada expresionista, a partir de la década de los noventa, el trazo geométrico, las bandas horizontales y verticales a modo de campos de color (*colour fields*) y la progresiva combinatoria de sus armonías cromáticas, van viendo como sobre la superficie de sus pinturas van apareciendo grafías (STTL, 1997), ornamentos (S/T, 1997) y signos, que incitan al lector de sus obras a ampliar su horizonte de expectativas más allá de la propia superficie de color de sus obras, como pudimos ver en la exposición *El color del Poniente* (1999) en la Escuela de arte Mateo Inurria.

Será esta superficie sobre la que se irán superponiendo textos, caligramas, nombres y palabras con referencias a ciudades, escritores, pintores y conceptos que convertirán la experiencia de la lectura en un viaje por la propia construcción de las obras.

En la bisagra del cambio de siglo, y después de exponer de manera individual en la Galería Cobalto (2000) y Carmen del Campo (2001), su pintura se va “limpiando” y “aclarando”, cambiando la tabla y el lienzo por el aluminio, y ganando objetualidad en unas pinturas que aparecen voladas sobre el muro o asentadas sobre él mediante repeticiones y disposiciones que nos recuerdan a la lógica de ciertos escultores del minimal americano.

Será a partir del 2003, y de la exposición *Límites claros* en la Galería José Pedraza de Montilla, cuando se inicia esta nueva etapa que hemos podido ver en exposiciones individuales como *Pinturas limpias* (2006) en la galería Arte 21 o colectivas como *Discursos interrumpidos* (2005) en la sala Puertanueva, y en obras como *Culpable* (2007) o *Consternación* (2007) que expandían la pintura hacia el territorio del objeto y la propia instalación.



ANTONIO VILLA-TORO

216

Aunque su formación pictórica se inicia a finales de los años setenta en el marco de una figuración con ecos surrealistas y guiños a la pincelada *fauve*, la obra de Antonio Villa-Toro (Castro del Río, Córdoba, 1949), comienza a germinar sobre el sustrato de las aportaciones que en la década de los años ochenta hicieron los neoexpresionistas y *nuevos salvajes* alemanes a la pintura española de ese momento.

Más allá de la influencia, la vinculación es más que directa en el caso de Villa-Toro, no sólo porque conociera personalmente a algunos de ellos desde mediados de los setenta (Fetting, Kiefer, Baselitz), sino porque al igual que en aquellos, la Historia, sus narrativas y anécdotas, protagonistas y secundarios, ha sido el territorio fértil sobre el que ha ido creciendo su rizomático devenir pictórico.

De esta manera, sus famosos bustos de los ochenta planteaban una relectura del género del retrato desde las enseñanzas del postcubismo, como podemos ver en piezas como *Milanés* (1981) o *Autorretrato* (1981), para pronto ir mutando hacia lo que ya a mediados de la década se convertirá en un *bestiario* (1986) de mujeres cebra, pantera, jirafa

o reptil a la que irán acompañando otras figuras procedentes de la cultura clásica romana que tanta influencia ha tenido en la obra del autor desde sus inicios.

A esta cultura clásica, cuya veneración comparte con otras culturas ancestrales como la africana o egipcia, dedica Antonio Villa-Toro parte de sus bustos, *Pompeyano* (1988) o *Cabeza de Roma* (1988) pueden ser algunos ejemplos, pero es a partir de 1989 cuando el inicio de la serie *Domus Aurea* (1989-1993) hace que sus especulaciones sobre el ajuar de la casa de Nerón y la importancia que esa fundación tuvo para la cultura europea, vayan introduciendo en su pintura, nuevos fondos de color y extrañas figuraciones con las que el espectador se enfrenta a nuevas naturalezas muertas, postrimerías de una cultura como la nuestra para la que ya desde esa fecha anunciaba esta pintura su decadencia.

En ese crepitar de la cultura romana, el *Laberinto* llega a la obra de Villa-Toro no sólo como repertorio iconográfico, sino imagen tatuada de aquel que ni puede ni quiere separar la pintura de su experiencia vital. De esta manera entre 1986 y 1988, composiciones laberínticas sobre un inmenso fondo negro serán

las protagonistas de un nuevo *horror vacui*, *barroco* y africano, clásico y primitivo, condensado y expansivo, en un juego de opuestos que reflejan las incertidumbres y contradicciones de la época.

Pero si Roma y África han ocupado gran parte de su producción artística desde mediados de los ochenta, la cultura islámica, y en particular aquella que tuvo su esplendor durante el califato Omeya en nuestra ciudad, ha sido también la protagonista de otras series como *Omeyas* (1995-1996 y 2001) o *Madinat al Zahra* (2013), donde primero sobre fondo blanco y después sobre texturas con arena del desierto se ha ido construyendo una poética iconografía sobre la importancia de la cultura omeya en la identidad histórica de nuestra ciudad.

Entre unas series y otras, las figuras han ido apareciendo de distintas formas a lo largo de su trayectoria, contrayéndose (*Péndulos*, 1988) o expandiéndose (*Rizomas*, 2010), con gola (*Felipe II y su corte*, 2007) o peluca (*El valle de los travestidos*, 2004), pero siempre bajo el éxtasis y la tormenta de aquel vampiro que en la pintura tiene su mejor alimento, sangre fresca rojo cadmio.



RAFAEL AGREDANO

218

Vinculado a la ciudad de Córdoba por su nacimiento y lazos familiares, la obra de Rafael Agredano (Córdoba, 1955) se inicia a comienzos de la década de los ochenta cuando junto a otros artistas como Guillermo Paneque comienza a editar la revista *Figura*, vehículo fundamental para la introducción de las teorías y prácticas de la posmodernidad en España y en Andalucía, experiencia que durará desde 1983 a 1986, y en la que a través de sus siete números se pueden rastrear las colaboraciones de artistas como Luis Gordillo, Pepe Espaliú o Juan Uslé entre otros.

En el número 0 de *Figura*, Rafael Agredano publica el texto *Titanlux y moralidad*, que sirve casi a modo de manifiesto del proyecto editorial y de la manera de abordar la práctica artística del grupo de pintores que se configuró en torno a esta revista, y por extensión a gran parte del arte realizado en Andalucía durante los años ochenta, cuestión que ha sido revisitada en los últimos años, gracias a la retrospectiva que sobre la obra de Rafael Agredano se realizó en el CAAC en el 2012 y la exposición *Mas allá* de *Figura* que tiene lugar en el mismo centro en el 2013.

Clausurada la experiencia de *Figura*, la primera exposición individual de Rafael Agredano tiene lugar en 1987 en la galería La Máquina Española y lleva por título *Frío como el fuego*, frase que resume la manera en que los opuestos, los de esa posmodernidad cálida y helada, conviven en su trayectoria desde estos comienzos, y se verá en series pictóricas como *Símbolos vacíos* (1987) o *Art is* (1989), en las que la fina ironía y trabajos sobre el lenguaje del arte, sus engranajes de mercado e interpretación, así como las referencias a experiencias del arte conceptual de la década precedente y a compañeros de generación, hacen de la obra de Agredano un lúcido y complejo ejercicio pictórico que como decía Mar Villaespesa, *se construye en la dialéctica dualística, en la correlación entre realidad interna y externa, entre lo conceptual y lo perceptivo, entre la emoción contenida y la crítica jocosa.**

Finalizando la década de los ochenta con una serie poco conocida como es *La belle excentrique* (1989), en la década de los años noventa la fotografía se introduce en el discurso de Agredano para, siguiendo con las mismas coordenadas dualísticas, trazar nuevas

vías que podremos ver en exposiciones como *Opus Nigrum* (1990), donde se presentaron las piezas de la serie *L'Esprit d'escalier an Andalousie* o ya desde 1992 en la serie de autorretratos que realiza vestido de sacerdote que se inician con *Per elegantiam ad deum* (1992) y termina en el 2004 con la fotografía *S/T(Bambini)*, en una nueva muestra de cómo la crítica no va reñida con la sonrisa.

En paralelo, y tomando la figura de Picasso como el artista genio y constructor del arte contemporáneo del siglo XX, en 1994, y partir de la obra *Avignon guys* (1994), inicia una serie de piezas que presentadas en exposiciones como *Los sucesos de Avignon según la narración del marinero* (1994) y *Nuevas revelaciones sobre Los sucesos de Avignon según la narración del marinero* (1996), ironizan y deconstruyen la leyenda del *genio ibérico universal*.

Requiem por un epílogo no confirmado (1997), sirve casi como prólogo a una nueva manera de abordar la performatividad e impostura de la identidad que desarrolla a partir de la exposición *Hard Light Opera* (1997) y llega hasta nuestros días.

* Villaespesa, Mar. *El arte como saeta*. Cat. Rafael Agredano. Los secretos del comportamiento. Galería Temple, Valencia, 1988.

POST CLARISSIMUM VIRUM CLARISSIMA FEMINA SEMPER EST



ALFONSO ALCALÁ OLMO

220

La brecha temporal que iba a trastocar todos los cimientos de lo artístico a finales del siglo XX, efecto 2000, tuvo su impacto en el trabajo de una generación de artistas, entre los cuales estaba Alfonso Alcalá Olmo (Córdoba, 1981), cuya producción artística se vio interferida por los paradigmas de la relacionalidad, lo político y la utilización del espacio público, para devenir con el paso de ese síndrome fin de siglo en una recuperación de la pintura bajo un nuevo paradigma post-conceptual.

Licenciado en Bellas Artes en la Facultad de Santa Isabel de Hungría en Sevilla por la Especialidad de Diseño y Grabado en 2004, los primeros trabajos de Alfonso Alcalá Olmo utilizan el espacio público como lugar sobre el que realizar una serie de intervenciones, como los proyectos que realizó en la Ermita de la Aurora, sosteniendo el muro, cegando ventanas e instalando sobre el paramento de empedrado, poliedros de fieltro negro que también habían aparecido en otros lugares de la vía pública, así como en pinturas como *No se acerquen a la entrada* (2004).

Este deslindamiento entre lo pictórico y la intervención pública va a ser una de las características del trabajo de Alfonso Alcalá desde ese momento, sobre todo a partir de la

realización de sus cursos de Doctorado en la Universidad Paris VIII (2004-2005) y el Máster en Arte Filosofía y Estética que realizará en la misma universidad entre 2005 y 2006.

Cuestiones como las políticas del miedo, de la protección respecto a los otros y de la animalidad del ser humano forman parte de intervenciones y acciones realizadas por el artista en estos años, entre las que podemos destacar la instalación *Bienvenue a la culture de la peur* (2005), en la que una serie de máscaras de perro aparecían ligadas al muro expositivo donde se podía leer la frase que da título a la pieza, el kit de protección para poder dar de comer a los pájaros en el bosque *Comment se protéger pour donner à manger aux oiseaux dans le parc* (2005), la performance que llevaba por título *Las fresas son rojas* (2005) y la acción *Respire* (2005), consistente en la venta de una serie de mascarillas donde se podía leer la palabra respira.

En esta misma línea de intervención o acción en el espacio público, el metro de París va a ser el escenario en el que en el 2006 va a realizar una serie de acciones e intervenciones, *Boites* (2006), *Negativité* (2006) y *Mure* (2006) en las que continúa reflexionando so-

bre las ideas del yo y los otros, la separación y las políticas del miedo.

A esta serie de intervenciones, ya en nuestra ciudad le seguirán una serie de acciones en el espacio natural en el marco de Scarpia, y en el 2007, con la ayuda del Programa Iniciarte realizará el proyecto *Pieles frágiles*, una serie de pinturas en las que la idea de la fragilidad y la dureza, el poder y la ternura como elementos dicotómicos de las relaciones humanas es el hilo conductor que atraviesa las imágenes de las series que llevan por título *Siameses*, *Ángeles y demonios* y *En unos segundos*.

Con esta serie formó parte de la exposición *Generación Eutopía* (2007) en la desaparecida Sala de exposiciones Museísticas Cajasur y en el 2008 la serie *Ángeles y Demonios* se pudo ver en la Galería Arte 21.

Desde esas fechas a la actualidad, Alfonso Alcalá Olmo ha estado investigando en la construcción de imágenes tridimensionales, así como continuando sus investigaciones pictóricas en series como *Escena de Caza* (2011), *Desatados* (2011) o *Unknow pleasures* (2012) y ampliando su territorio hacia lo fotográfico presente en proyectos como *El nido* (2013) e *Infiltración homogénea* (2013).



MANOLO BAUTISTA

222

Operando de manera crítica en el territorio de la cultura visual y los mecanismos de representación post-fotográficos, los trabajos de Manuel Bautista (Lucena, 1974) nos introducen al igual que a otros artistas de su generación en los territorios híbridos de lo que algunos teóricos como Lev Manovich ya denominan como la era de los *more media*, en contraposición al denostado término de nuevos medios (new media) o ya en esta primera década del siglo XXI, otros artistas y teóricos como Gene Mc Hugh o Marisa Olson denominan como prácticas artísticas en la era Post-internet.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, en su periodo formativo entrará en contacto con otras experiencias y maneras de abordar el trabajo artístico del contexto andaluz como se puede ver en exposiciones como *99 del 99* (1999) o en su relación con el grupo sevillano The Richard Channin Foundation, entre los que se encuentran Juan del Junco, Fer Clemente y Miki Leal, con los que expondrá de manera colectiva y grupal ya en el 2001.

De la ironía y reivindicación de lo “chano”, Manuel Bautista se ha quedado con lo primero, y así ya en el 2001 podemos ver la manera

en que plantea una relectura de los cuadros de historia y batallas en piezas como *Los desastres* (2001) con la que consigue el primer Premio Pepe Espaliú de Artes Plásticas.

Este trabajo que comparte lenguaje con la serie paralela *Los horrores* (2001), propone una relectura irónica y mordaz sobre lo que el denomina *War games*, juegos de guerra donde lo humano ha sido sustituido por neumáticos muñecos, alter egos de esos otros hombres de negro, convertidos por Bautista en *Ghosts in black* (2003).

Después de esta serie de trabajos, imágenes de síntesis sobre papel fotográfico, Manuel Bautista continúa reflexionando sobre naturaleza y artificialidad en una serie de trabajos fotográficos como *New era* (2006), *A love supreme* (2006), *Dead on the dance floor* (2006), *Noche americana* (2006) o *World Famous love acts* (2005), que comparten territorio con piezas de vídeo realizadas por estas fechas como *The loser* (2004) o *Imitation of life* (2007).

Mientras *The Loser* (2004) se construye como una épica galáctica con final capitalista, *Imitation of life* (2007), tomando el famoso título del melodrama canónico de Douglas Sirk,

construye un escenario habitado por el lujo y el deseo de consumo, que en su afilada artificialidad desvela los mecanismos de construcción de nuestra realidad contemporánea. Menos no es más, más siempre es más.

Este mundo de lujo y consumo, simbolizado en su trabajo a través de los diamantes, será puesto en escena por Manuel Bautista en otras videoinstalaciones como la que lleva el mismo título que la pieza de vídeo monocal, *Imitation of life* (2007), en la que la proyección fantasmagórica de una cascada de diamantes va formando el propio título de la pieza en la sala de exposiciones.

De esta serie de trabajos, y como fruto de una estancia en Bethanien (Berlín) en el 2009 donde reside durante un año tras serle concedida la Beca Iniciarte, veremos como se produce un cambio en su producción a partir de la serie *Gemstones* (2010), en la que lo escultórico empieza a cobrar un nuevo territorio en su trabajo compartiéndolo con la imagen de síntesis y en movimiento, abriendo nuevos horizontes de expectativas para un discurso que no se deja tentar por el discreto encanto de la tecnología sino que se sirve de ella para reflexionar sobre el momento actual.



ANTONIO BLÁZQUEZ

224

El dibujo como (in)disciplina y la instalación como contexto de trabajo son los elementos que mejor definen el trabajo del artista Antonio J. Blázquez (Fuente Carreteros, 1977).

Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, su primera exposición individual en nuestra ciudad tiene lugar en el 2001 en la ya desaparecida Casa del Ciprés, donde expuso una serie de dibujos y collages que bajo el título *Escribir la mirada*, ya avanzaban cuales iban a ser los derroteros por los que iba transitar su posterior desarrollo artístico, la utilización del dibujo como escritura de un diario que se expande por la sala y reclama la participación activa de los lectores, los públicos.

En este contexto de trabajo se irán desarrollando una serie de proyectos y exposiciones en las que bajo el título de *Cadáveres exquisitos*, reactualiza el juego puesto en marcha por el surrealismo francés para hacer que el público intervenga sobre una serie de grabados que generalmente tienen impresa la silueta del rostro del artista, aunando afectos y relaciones en su proceso creativo.

En el 2007 recibe el Primer Premio en el Certamen Pepe Espaliú de Artes Plásticas con

la obra *Los datos consignados en el presente modelo tendrán la protección derivada de la Ley Orgánica 15-1999*, una instalación de 108 dibujos, en los que a la manera de un diario, Blázquez traza una estructura hipertextual en la que se cuelan referencias literarias, musicales, políticas y personales que irán abriendo un *work in progress* que veremos ampliado en la exposición *Libro abierto* que se pudo ver expuesto en la Galería Tula Prints en el 2008.

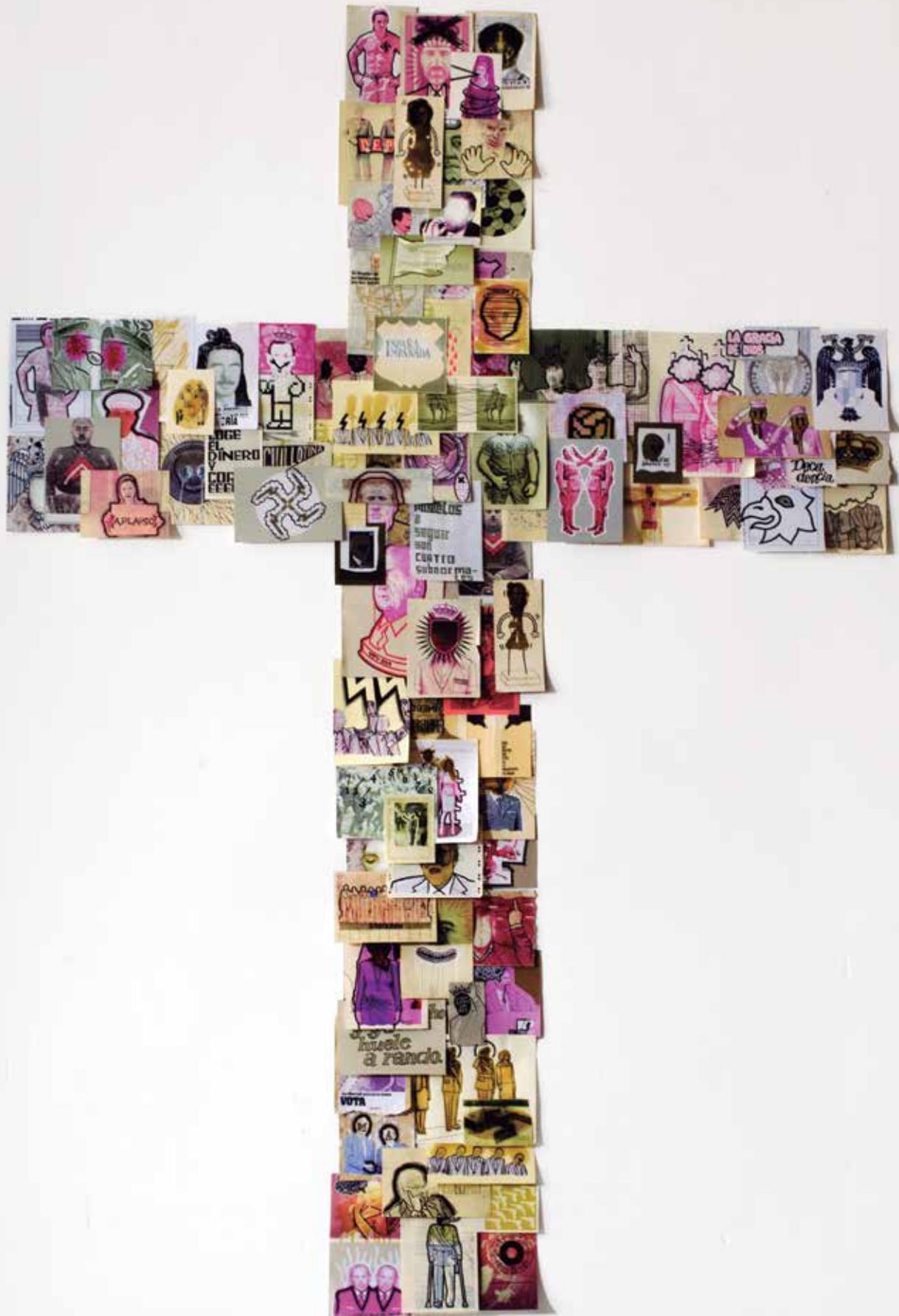
Cubriendo toda la galería con una instalación de dibujos *all over*, en esta exposición, Blázquez inaugura una serie de trabajos en los que junto al acto performativo del dibujo, va cobrando cada vez más importancia la ocupación o despliegue que éste hace sobre el espacio expositivo, habitándolo y contaminándolo.

En este sentido, el proyecto que lleva por título *Todo lo que podría haber sido*, que fue presentado en el Espacio Invisible en el 2008 y en la Sala Puertanueva dentro del marco de la exposición *Desdibujados* en el 2009, es un buen ejemplo de la manera en que el dibujo va construyendo una narrativa rizomática y voluble a la manera de un dietario que aúna lo personal con lo colectivo, el yo y los otros,

el interior y las afueras, en un intenso *tour de force* con sus lectores cómplices.

Ese mismo año tiene lugar la intervención pictórica *Santos que yo te pinté*, en la que modifica algunos de los paramentos de la abandonada Iglesia de San Antonio mediante la pintura de una serie de arquitecturas de hornacinas que simplemente muestran el vacío de la imagen, utilizando el repertorio de imágenes de la religión católica para hablar de situaciones de carácter personal, como también se verá posteriormente en intervenciones como *Like a virgin* (2013), *Dolores* (2013) o la acción *Cruz* (2013) en El Arsenal, donde retoma sus experiencias escénicas del *Tratado para una vida elegante* realizado en el 2011 con la colaboración de Paco Nevado y Pablo M. Cabeza de Vaca.

Desde el 2013, en series como *Papeles*, presentada en el Colegio de Abogados de Córdoba o *Escrache 1* en el Festival Periscopía de Pozoblanco, vemos en su trabajo una mayor insistencia en hacer del dibujo una herramienta de denuncia y disidencia frente a una realidad política cada vez más áspera e hiriente, trabajos que sirven de preludeo a los que muestra en esta exposición.



PEPE ESPALIÚ

226

Después de la renovación artística que supuso Equipo 57 en el contexto artístico nacional de la posguerra, pocos han sido los artistas cordobeses que han conseguido atraer la atención del mundo del arte a nivel internacional como lo hizo la obra de Pepe Espaliú (Córdoba, 1955) desde mediados de los años ochenta y fundamentalmente tras su fallecimiento en 1993.

Si bien es de sobra conocida la repercusión mediática que tuvo su acción *Carrying* en el último año de su vida, la obra de Pepe Espaliú, desde sus inicios en Barcelona a mediados de los años setenta hasta la última de sus acciones, *El nido*, en el marco de Sonsbeek'93, se ve inmersa en un proyecto circular en el que el cuerpo, sus ausencias y ocultaciones, desdoblamientos y fragmentaciones se convierte en territorio de construcción de las identidades y laboratorio poético de producción micropolítica.

Tras pasar desde 1972 a 1977 en Barcelona donde se vincula al Aula Oberta y los artistas del Distrito V, Espaliú marcha a París donde asiste a varios seminarios de Lacan y Barthes, por intermediación de los conocimientos que años antes había tenido del psicoanálisis gra-

cias a su asistencia a la escuela lacaniana de Oscar Massota en Barcelona.

Desde París, donde recupera su interés por la pintura, le llegan las noticias de la puesta en marcha de un nuevo proyecto editorial, la revista FIGURA, que desde 1983 va introduciendo las estrategias de la posmodernidad cálida en Andalucía y el contexto nacional, experiencia a la que Espaliú se unirá a partir de la edición del primer número de esta revista, y donde no sólo presentará alguno de sus dibujos sino para la que ejercerá como corresponsal desde Francia, realizando diversos reportajes y entrevistas.

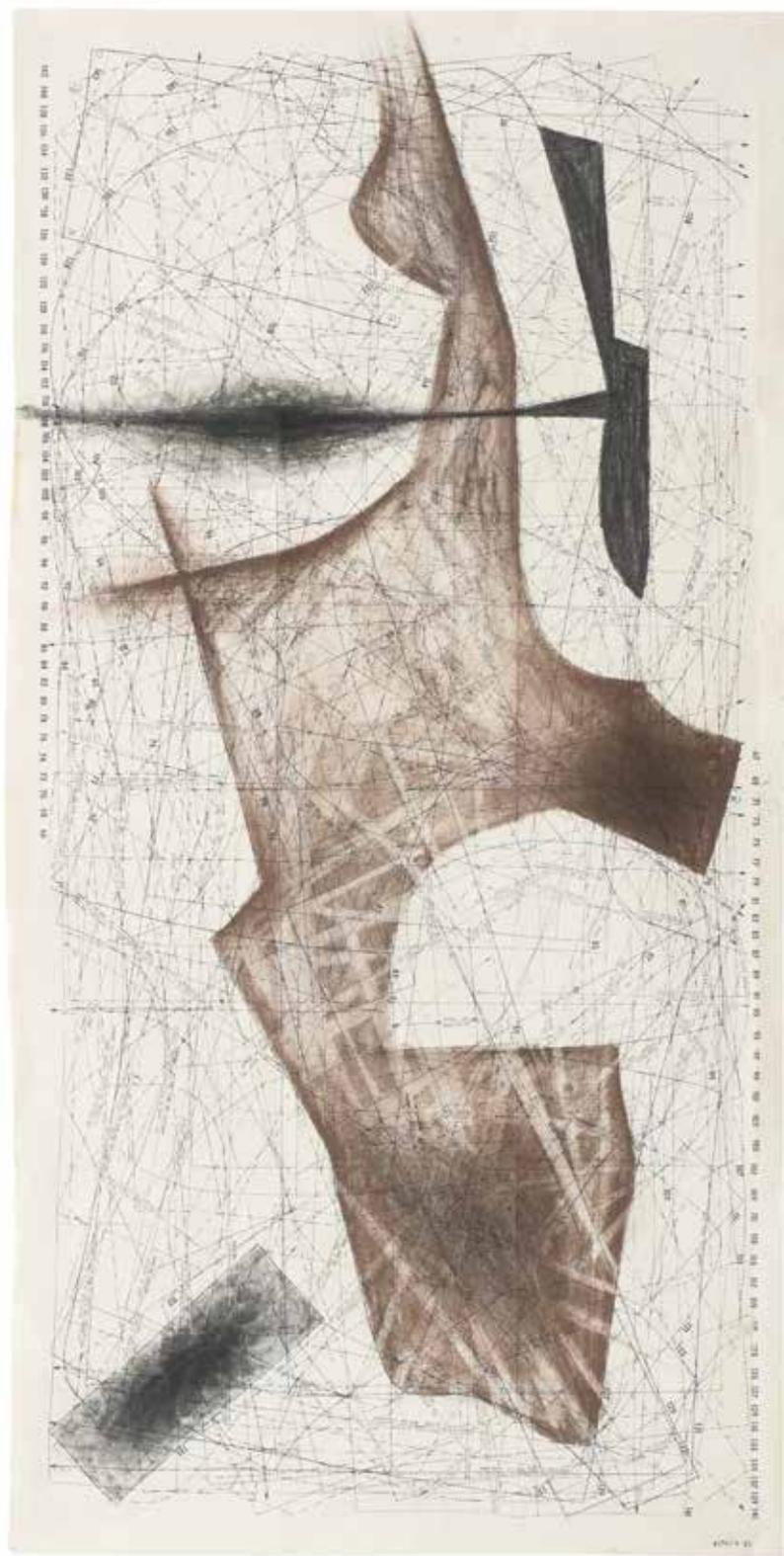
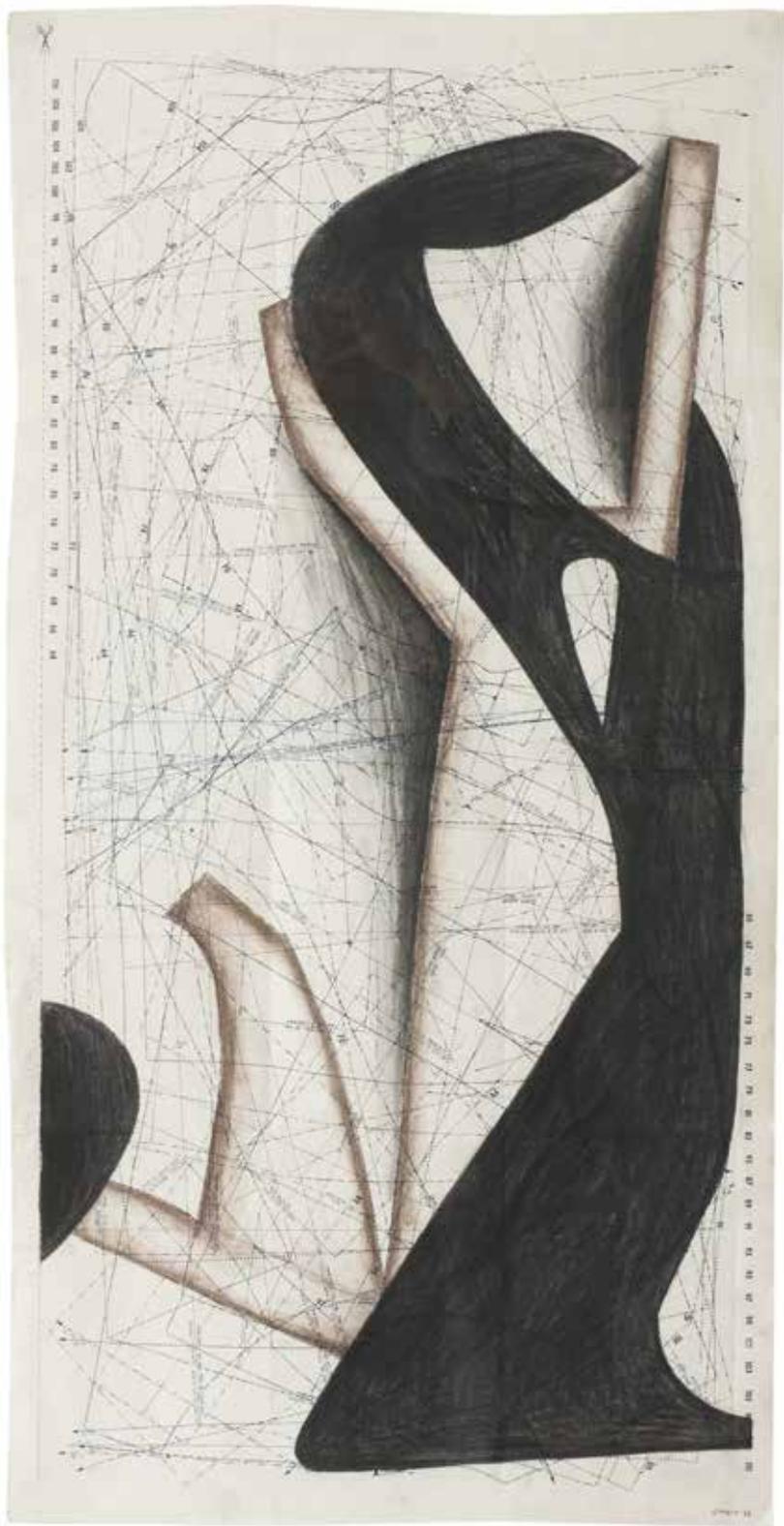
Ya de lleno en la década de los ochenta, expondrá en Córdoba en dos ocasiones, una en 1983 en la Posada del Potro y otra en 1985 en la colectiva *Pintado en Córdoba*, junto a José María Baez y Laureano Carmona, pero su carrera se desarrollará fuera de nuestra ciudad, entre Sevilla y Madrid, vinculado a la Galería La Máquina Española (después Pepe Cobo) con la que trabajará hasta el fin de sus días.

En el contexto pictórico de los ochenta, la obra de Espaliú despunta por su marcado carácter psicoanalítico, de decodificación de las identidades, y por la utilización de la figura y el objeto de una manera alegórica, trastocando

sus valores de uso para convertirlos en código de interiorización poético.

Desde 1987 hasta 1990 Espaliú trabajará bajo estas coordenadas, ejemplo del cual podemos presentar la pieza de la serie *Patrones* (1988), haciendo del dibujo el inicio germinal de una serie de propuestas que se derivan hacia la escultura, el objeto, la instalación, y finalmente hacia 1992 la acción, en una intensa estrategia circular que en sus últimos cinco años de vida fue cerrándose sobre sí mismo para desbordarse en los demás.

Tras exponer en Amsterdam (1989) y Nueva York (1989), y después de la participación en el Aperto de la Bienal de Venecia (1990), tiene conocimiento de que es enfermo de SIDA y su manera de abordar el trabajo artístico se ve transformado por la enfermedad y sus síntomas, en una nueva manera de abordar el cuerpo y la relación con los otros, mediante elementos alegóricos como las jaulas, muletas y palanquines que orbitarán en torno a las series del *Carrying* (1992), para terminar con el epílogo de las acciones de *Parábolas del desenlace* realizadas en Arteleku en 1992 y la acción el nido en Arnhem, dentro del programa de escultura pública Sonsbeek 93.



ÁNGEL GARCÍA ROLDÁN

228

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada en el 2001, el trabajo de Ángel García Roldán (Córdoba, 1972) ha transitado en estos últimos diez años por la pintura, la fotografía, el vídeo y la instalación, convirtiendo cada medio en una elección a través de la cual reflexionar sobre conceptos que se hunden en la Historia y cuya vigencia nos invita a pensar el futuro desde nuestro momento actual.

Entendiendo la escultura como suma o acumulación, de tiempos, estratos, experiencias y vivencias, las primeras obras de García Roldán, estaban formadas por bolsas de té que el artista iba ordenando y depositando bien de manera horizontal sobre el suelo en una relectura del minimal americano como podíamos ver en *Utopía* (2002), o bien tras estructuras de vidrio, *Hortus conclusus* (2002) o de metal, *El portador de reliquias* (2002), con las que García Roldán nos invitaba a reflexionar sobre la vigencia y uso de estos conceptos clásicos en un momento de gran caos político, económico y cultural.

En paralelo a estas piezas escultóricas, y sin olvidarse que poética y política a veces van de la mano, en las pinturas realizadas por estas fechas, y con el telón de fondo del conflicto

bélico de Irak, las arquitecturas de Nínive, la antigua Babilonia, se superponen al estruendo de los aviones que sobrevolaban Mosul, en un nuevo paralaje temporal con el que García Roldán intenta abordar mitos y conceptos clásicos.

En esta línea de trabajo es también donde tenemos que encuadrar la pieza que abre una nueva dirección en sus trabajos, *Narcissus Narké* (2004), que a partir de una relectura del mito de Narciso en las Metamorfosis de Ovidio, se convierte no sólo en una reflexión sobre la identidad, sino sobre el propio medio videográfico que junto a la fotografía serán las disciplinas en las que se irá moviendo el trabajo de Ángel García Roldán desde esa fecha hasta nuestros días.

En el 2006 recibe el Primer Premio de la Beca de Artes Nobles del Ayuntamiento de Córdoba y se traslada a Cuba, a continuar su formación videográfica, realizando durante esa estancia una serie de trabajos fotográficos que se anudan bajo el concepto de Return to Paradise (2007), pero que también enlazan con parte de su producción videográfica y performativa como puede verse en el caso de la instalación fotográfica *El edén de los balse-*

ros (2007) o el políptico que lleva por título *O triunfa o moriremos todos* (2007)

Pero tratándose de una beca de investigación y formación cinematográfica, es la imagen en movimiento la dominante en los trabajos realizados en esas fechas, proyectos que se agrupaban bajo el título de *Anomia*, en referencia a la imposibilidad de poder llamar a las cosas por su nombre, en un claro guiño al régimen político cubano, y en los que al igual que ocurría en trabajos anteriores, la construcción de la identidad, a la manera de autorretratos frente a la cámara realizando diversas acciones se ve interferida por conceptos que aluden a la realidad política internacional de ese momento.

Es en esta línea de trabajo donde podemos encuadrar trabajos como Dogma I. Convertirse en un mártir (2007), Dogma II. Ojos que no ven corazón que no siente (2007) o Dogma III. La anónima lucha del hombre invisible (2007), proyectos que abrirán una nueva deriva en su trabajo, como podemos ver en piezas más recientes como *The Barber* (2007-2010) o *Prologue to a human perfect* (2010), piezas en las que el mismo acto de afeitarse y ser afeitado, adquiere distintas connotaciones políticas y/o poéticas.



JUAN LÓPEZ LÓPEZ

230

En un territorio de descodificación de las identidades y expansión de los nuevos medios de representación audiovisual, el trabajo de Juan López López (*La Rambla*, Córdoba, 1980) se inscribe en un marco de trabajo expansivo e interdisciplinar marcado por las coordenadas de las políticas de la representación y la identidad, los mecanismos de construcción y destrucción de la historia y la memoria y aquellas cuestiones que trazan los lábiles territorios de las prácticas *queer* en el Estado español y la configuración de nuevas o posibles masculinidades en el espacio público y doméstico.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Valencia, la primera exposición que el artista realiza data del año 2000 y se relaciona con las disciplinas del dibujo y la pintura, herramientas y disciplinas que pronto abandonará por la imagen en movimiento y el videoarte.

Pero el trabajo artístico de Juan López se empieza a dar a conocer en la ciudad en 2002, dentro de la exposición colectiva *Situación de emergencia*, que en la ahora desaparecida sala de exposiciones de el Palacio de la Merced reunió a una serie de jóvenes artistas que no superaban los treinta años de edad y cuya obra

era poco conocida en la ciudad, pero cuyo desarrollo posterior y trayectoria expositiva avala el interés que sus nuevas maneras de abordar el trabajo artístico suponían para la creación de un nuevo contexto del arte contemporáneo en Córdoba a finales del siglo pasado.

En esta bisagra entre los dos siglos, el trabajo de Juan López utilizaba la fotografía como una herramienta de de-codificación de la visión y la representación en la serie *Supestos sobre la ceguera* (2001), mientras las cuestiones de la de-construcción de los géneros empezaba a surgir en piezas de video como *Yo también soy mujer* (2001) o *Male to female. Female to male* (2002).

En el 2001 recibió la beca de la Fundación Rafael Botí de Artes Plásticas que le sirvió para ampliar estudios en Hungría, y fruto de esta estancia y de los trabajos realizados en estos años, presentó en el 2005 la exposición *Encrucijadas* en la sala Arpillera del Palacio de la Merced, donde junto a algunos de los proyectos anteriormente citados, presenta sus indagaciones sobre el espacio público y la memoria en piezas como *Kerület IX* (2003) y *Blaha Lujza tér, Nyugati Pályaudvar, Margit*

hid. BUDAPEST (2003), mientras su faceta de coleccionista de imágenes para construir nuevos relatos aparece en *The collector* (2002) o *Pictures from the screens* (2003).

En los proyectos siguientes, parte de los cuales pueden verse en esta exposición, Juan López continúa sus investigaciones sobre la construcción de las nuevas masculinidades en piezas como *Running away* (2007), *Héroes caídos* (2007) o *Contornos desbordados* (2007), desmantelando el orden fálico y descubriendo las herramientas performativas de toda construcción del género como diría Butler.

Mientras en *Running away*, el puente como espacio de transición le sirve a López para abordar esta desintegración de la política dual de los géneros, en *Héroes caídos* parte de la construcción del cuerpo hipermasculinizado por el culturismo para vincularlo a las prácticas de poder y consumo para finalmente colocarse el mismo frente al espejo en la pieza *Contornos desbordados*, en una nueva prueba de la utilización del vídeo como práctica narcisista (Krauss) y deconstrucción de la imagen y la identidad, del género y por utilizar el término de Foucault, sus anormalidades.



MIGUEL MORENO CARRETERO

232

Las maneras en que naturaleza y paisaje tienen lugar en el contexto de nuestra sociedad de consumo han sido los escenarios sobre los que ha venido trabajando Miguel Ángel Moreno Carretero (El Carpio, Córdoba, 1980) desde que en el 2005 realizara su primera exposición en la desaparecida *Sala de eStar* de Sevilla bajo el título *Cuando el paisaje se pone pintoresco*.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en el 2004, facultad en cuya enseñanza tiene gran peso la educación pictórica y el género del paisaje en particular, desde esa primera exposición Miguel Ángel Moreno presenta cuales van a ser los senderos por los que va a discurrir su investigación sobre la naturaleza y el paisaje desde esa fecha hasta nuestros días, una mirada que subvierte los clichés del género para intentar presentar la manera en que ambos conceptos son consumidos en la sociedad capitalista y las formas en que se presentan en sus objetos, fotografías, vídeos e instalaciones.

Ese mismo año recibe la Beca de la Fundación Rafael Botí de Artes Plásticas y comienza presentar una serie de objetos y composiciones fotográficas, que más adelante formarán parte de su exposición *Elíseos. Paisajes para*

la felicidad (2006) en la galería Arte 21, en cuyo contexto podemos ubicar las piezas *Un día en el campo buscando agua me encontré una cantimplora* (2006) y *El cuarto inclinado* (2005), pequeñas piezas de pared a las que irán acompañando pinturas y fotografías de espacios de ocio y recreo, en los que irán apareciendo las imágenes de los campos de fútbol, como esos paisajes artificiales en los que se pone en juego la propia noción construida de la naturaleza en un contexto de consumo como es el nuestro.

Pocos años después, tras su paso por la Fundación Antonio Gala y una Beca de residencia en el CDAN de Huesca, es el propio territorio natural el que aparece intervenido por los objetos de Miguel Moreno, como esa inmensa pajita que amenazaba con consumir todo el agua de aquellas piscinas y pantanos en los que se instalaba en el proyecto *Dispositivos para territorios de consumo* (2006).

De esta manera el paisaje deviene objeto, y por ello se hace transportable, tal y como vimos en proyectos como *La nube* (2010), un dispositivo escultórico, transportable y relacional, en el que se jugaba con la propia terminología paisajística para llevar la golosina que lleva dicho nombre por diversos paisajes y

convertirla en barra de bar, cabina de dj o elemento propiciador de experiencias en torno a ella, tal y como pudimos ver en sus diferentes estancias dentro y fuera del espacio de exposiciones (Filmoteca de Andalucía, 2010).

A partir de esa fecha, las piscinas azules que se encuentran aparcadas en los márgenes de las carreteras, aparecen como una nueva vía de investigación en su trabajo, y podemos ver como en piezas como *Azul vertical* (2011) o *Piscina sobre lino* (2011) este elemento invita a reflexionar sobre la construcción artificial de esos paisajes marinos en el contexto de nuestras urbanizaciones y hábitats domésticos.

Como continuación de esos trabajos, y formando parte de una serie de proyectos que ha presentado en exposiciones como *El paisaje disimulado* (2012) en la Sala Góngora en Córdoba o *Mecanismos inconscientes del horizonte* (2012) en la galería Trinta, en esta exposición podemos ver piezas como *La caja de los muros* (2012), *La fuente del desencanto* (2011) o *Cemento sobre roca. Ley de costas* (2011), donde se trasluce una crítica más hacia la manera en que las políticas del ladrillo han socavado la identidad de nuestro paisaje natural.



VERÓNICA RUTH FRÍAS

234

A partir del video y la performance Verónica Ruth Frías (Córdoba, 1978) viene desarrollando desde el 2005 una serie de proyectos que se inscriben en el contexto de una nueva visión de las prácticas artísticas vinculadas al feminismo que nada tienen que ver con los debates esencialistas con los que se abordaba esta cuestión en décadas precedentes.

Desde que teóricas feministas y queer como Judith Butler abordarán las cuestiones de la performatividad del género, el feminismo de primera y segunda generación, vio como se trastocaba la cimentación de sus principios, y como el género pasaba de los debates sobre esencia/diferencia, siempre dual, a una nueva multitud de *géneros en disputa*, que también apelaban a la propia masculinidad, sus resortes y artificios, su puesta en escena y su coreografía de gestos. El género es un artificio que se basa en una repetición de gestos, una performance llevada hasta el extremo de lo cotidiano.

Esta cuestión del género como performance, como máscara y disfraz, como coreografía, es la que opera en las performances y videos de Verónica Ruth Frías, desde proyectos iniciales como *Disfrazando el arte* (2005), donde

adoptaba la caracterización de personajes del mundo del arte (Cindy Sherman, Shirin Neshat, Andy Warhol) para trasladarlos al contexto de entornos rurales para “acercar el arte” a esos espacios y examinar las respuestas que esta descontextualización produce, hasta sus últimos proyectos bajo el disfraz de Súper M, que le sirve para reflexionar sobre la gestación y la maternidad a modo de superheroína, (madre, artista y mujer) en piezas como *De supermujer a mujer*, *El traje de Super M*, *La niebla o El agua*, que han formado parte de exposiciones en el IAJ de Huelva (2012) y el ECCO de Cádiz (2013).

Bajo estas coordenadas es como debemos abordar el trabajo de piezas como *Le dernière minute* (2006) o *De-construcción* (2006), elaborando una serie de coreografías e imposturas que nos invitan a reflexionar sobre la construcción artificial del género y de los roles, como una repetición de gestos en el tiempo que pueden ser deconstruidos y desmantelados.

En otro contexto más poético, el de una narración empática con los espectadores debemos abordar la lectura de otros trabajos como *La chica del puente* (2007), una narración en tres pantallas que juega con la identi-

ficación del espectador con aquella historia de soledad que se está contando.

Pero será en piezas más contundentes como *A palos* (2009), con la que ganó el primer premio en el certamen Pepe Espaliú de Artes Plásticas, donde mejor se pone en escena la visión del feminismo que atraviesa toda la trayectoria artística de Verónica, en la que parece haber cambiado la flor con la que Pipilotti Rist se paseaba por el espacio urbano en *Ever is over all*, por un garrote con el que acabar con todo aquello que le es denegado no sólo por su condición de mujer, sino por sus circunstancias y condicionantes vitales.

En una tercera línea de trabajo (madre, mujer, artista), Verónica Ruth Frías ha desarrollado una serie de trabajos que aparecen vinculados a la profesión del arte, sus tópicos y lugares comunes, como podemos ver en *Pájaros en la cabeza* (2008) o en *Tonto el que lo lea* (2011), un proyecto que por un lado tuvo un trabajo en proceso de entrevistas a diversos agentes del mundo del arte, y por otra parte consistió en un acto performativo consistente en tatuarse en su hombro derecho la frase TONTO EL QUE LO LEA, en un irónico guiño al exceso de teorización del arte actual.



BEATRIZ SÁNCHEZ

236

Abordando el trabajo con los nuevos medios desde la indisciplina y el sentido del humor, el proyecto artístico de Beatriz Sánchez (Córdoba, 1977) se inicia en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla donde se forma en las herramientas y rudimentos de la técnica pictórica, para poco años después trasladarse a la Universidad de Valencia, donde aplicará estas influencias al software, video, imagen digital, sonido y arte interactivo.

Posteriormente tras consolidar su etapa de formación en el Reino Unido y cursar el Master en Artes Digitales de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona, junto a Antonio R. Montesinos y Raquel Labrador, forma el colectivo D_Forma, con el que obtiene una residencia en Hangar durante dos años.

Será a partir de estas fechas, en torno al 2006, cuando la obra de Beatriz Sánchez se empieza a visibilizar en el entramado expositivo de la ciudad, participando en exposiciones colectivas como la del Premio Espaliú de Artes Plásticas (2006) o Generación Eutopía, (2007), a través de piezas multimedia como Videopatía (2006) o videos monocal como *Paraofelias* (2006).

Jugando con el paradigma de la interactividad desde el sentido del humor, Beatriz Sánchez pone en juego el rol de un espectador pasivo de la obra de arte, para introducirnos a través de sus obras en un hipertextual recorrido que va desde la grotesca suplantación de las identidades y la creación de imposibles alter-egos hasta el cuestionamiento de los tópicos locales y aquellos que afectan a la propia construcción de los nuevos medios como espacios para la comunicación y el contacto.

Desde estas coordenadas vemos a través de piezas de video como *Quelto de garatas* (2008) realizado para la Noche Blanca del Flamenco, como desde los medios electrónicos subvierte el tópico de la música popular para ofrecernos una pieza que estética y sonoramente nos recuerda a la de los videojuegos, para continuar con este acercamiento al flamenco submarino en *Sueña el Río* (2009) hasta desembocar en el desmantelamiento del rol identitario del skater en *Urban flamingo* (2009).

Dentro de las coordenadas del cuestionamiento de la interactividad, además del trabajo con D_Forma en la pieza *Émulo*

(2007-2008), de manera individual destaca su pieza *Coro para cincuenta cabezas* (2008), una pieza que desconcierta al espectador al descubrir el funcionamiento autónomo de este grupo de cabezas que en sus simples gestos y sonidos cotidianos, nos descubren que dentro de la normalidad está la más caótica de las extrañezas.

En los últimos años, además de experimentar con las posibilidades artísticas de la telefonía móvil y tecnologías como el bluetooth en proyectos como *Miss nudies*, realizar videos para diversos grupos musicales como Guadalupe plata y Pelomono o provocar duelos tecnológicos con Verónica Ruth Frías, su trabajo se ha centrado en las posibilidades artísticas de la creación de gifs animados.

En paralelo ha presentado sus dibujos en exposiciones colectivas como *Papeles esperados* (2011) junto a Rosario Villajos y Antonio Blázquez en el Espacio Iniciararte, *Sin llegar a nada* (2013) en la Sala de exposiciones del Ilustre Colegio de Abogados de Córdoba o ha realizado proyectos *site-specific* como el aluzaje realizado en Belalcázar durante su estancia como residente en la Fragua en el 2013.



MARISA VADILLO

238

Los mitos y representaciones de la mujer en la sociedad actual son los intereses sobre los que se viene desarrollando la práctica artística e investigadora de Marisa Vadillo (Córdoba, 1976) desde finales de los años noventa hasta la actualidad a través de la pintura, la fotografía, la escultura y la instalación.

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, su trayectoria artística arranca en nuestra ciudad a finales de los años noventa, con exposiciones como *Deberías saber que el silencio te hace morir* (1999) en la Casa del Ciprés del Instituto Andaluz de la Juventud y *Femenino singular* (1999) en la Casa de la Juventud de Córdoba, primeros indicios de aquellos senderos por los que iba a discurrir su práctica artística desde estas fechas hasta hoy.

En estas primeras exposiciones, mediante la objetualización de elementos y complementos del vestir femenino, Vadillo comenzaba a señalar los inciertos y lábiles mecanismos con que el consumo, la belleza y el capital del hedonismo, construye identidades femeninas para algunos esclavas y sumisas, y para otros liberadoras y emancipatorias.

Aunque en estos primeros momentos será la pintura la disciplina que le servirá como he-

rramienta para interpelar al espectador sobre estas problemáticas, ya en el 2001 empieza a experimentar con los lenguajes de la instalación, en un principio mediante rudimentos bastante simples como se puede ver en *Encapsuladas* (2001) donde la imagen de la mariposa le sirve para preguntarse sobre esa identidad femenina sometida para, entrando ya en la primera década del siglo XXI, y ante los nuevos paradigmas de construcción de las identidades post-humanas volverse a preguntar sobre el lugar del feminismo en este nuevo territorio de las identidades desplazadas y los géneros en disputa, que diría Butler.

Es entonces cuando la figura del cerebro, aparece con frecuencia en algunas de sus instalaciones y esculturas, como *Bosque de conciencias* (2003) o *Humanismo y tecnología* (2002) donde aparece la deriva cyborg de los pensamientos y escritos de Donna Haraway sobre el feminismo.

Será en este momento también, cuando la obra de Marisa Vadillo abre sus expectativas hacia la interrogación sobre otros mecanismos de poder y sometimiento de la sociedad post-capitalista actual, como son el consumo y la propia construcción del individuo en esta

sociedad. De este tipo de problemáticas, surgirán proyectos como *Ser o no ser* (2004), *Nature: The guide of shopping* (2004) o *Consulta tu precio* (2004).

Desde estas fechas a la actualidad, en esta última década de su trabajo, junto a la incorporación reciente del vídeo, su trabajo se ha seguido manejando entre la pintura, desde la cual ha planteado una relectura de las vanitas barrocas y el bodegón, hasta la fotografía, con la que ha iniciado la construcción de un nuevo santoral femenino, pasando por la instalación, en la que recupera gran parte de un programa iconográfico en el que la ropa interior femenina junto a los elementos de las tareas domésticas asociadas tradicionalmente a la mujer (planchar, cocinar, limpiar) se solapan con referencias a la religión (obispos, santas, orantes) tal y como hemos podido ver en algunas de las imágenes de la exposición *Home, Bumpy home* (2013) en las Galerías del Cardenal Salazar o el *Retablo de las ausencias* (2014), composición pictórica con la que la artista ha querido dialogar con el lenguaje de una de las piezas de Antonio del Castillo que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Córdoba.



MANUEL GARCÉS

240

Desde finales de los años noventa la obra de Manuel Garcés Blancart (Córdoba, 1972) ha estado presente en el imaginario colectivo del arte contemporáneo en nuestra ciudad a través de exposiciones individuales y colectivas donde la pintura de Garcés ha convertido lo cotidiano, los objetos y entornos más cercanos en territorio de observación e investigación poética.

Si ya en exposiciones individuales como las de la desaparecida Galería Cobalto (1998) la pintura de Garcés iniciaba un desapego de cualquier interpretación naif sobre su acercamiento a los objetos, la naturaleza y el espacio urbano, será a partir de *Imágenes aleatorias* (2001) cuando sus investigaciones sobre campos de color y referencias figurativas empiezan a otear nuevos horizontes sobre los que desarrollar sus visiones, tal y como veremos en series posteriores como *Flora y fauna* (2002).

Pero es fundamentalmente a partir de la exposición *Casas y lugares* (2004), donde se inicia en la trayectoria de Garcés, un trabajo de investigación que ha desarrollado a lo largo de estos diez años, y en los que el espacio doméstico, la arquitectura de vivienda, la trama urbana y sus espacios de circulación se han

convertido en objeto de una pintura cada vez más interesada en el proceso, y en trazar referencias no sólo a la propia composición del cuadro, sino al contexto artístico y vital en el que se inserta su producción.

Desde el catálogo tipológico de Casas que pudimos ver en esa exposición, en *Circulando* (2008) en la Sala Capitulares son los espacios de flujo y tránsito, los que ocupan el interés de la observación pictórica de Garcés, demostrando la extrema contemporaneidad de sus visiones en el entorno de esa posmodernidad líquida y fluida de la que habla Bauman.

Desde esta aproximación a los flujos circulatorios, en el 2009 presenta en la galería José Pedraza de Montilla la serie *Tráfico centro*, en la que aparecen nuevas tramas pictóricas sobre la ciudad, para servir de impasse hacia uno de los proyectos más reconocidos de Manuel Garcés, la realización de *Ciudad Lineal*, la pintura mural realizada en el acceso a la Filmoteca de Andalucía, que en un breve lapso de tiempo fue utilizado como espacio para presentar algunos de los Proyectos financiados por el programa Iniciarte.

Ciudad lineal (2010), es un proyecto de pintura mural en proceso, que se seguía de forma on-line mediante las entradas y comentarios a un blog y que contaba con la interpelación y participación de aquellos que visitaban la Filmoteca, visionando el proceso en directo de la producción de la obra durante los tres meses que duró el proyecto.

Un año después, expone en Madrid, en la galería Rafael Pérez Hernando una serie de trabajos que reúne bajo el título de *El barco del azar*, y en el 2012, otra serie de pinturas que bajo el título *Área de sol*, pudimos ver en la Sala siglo XXI del Museo Provincial de Huelva, donde el trabajo de Garcés seguía invitándonos a deambular y pasear por el espacio urbano en construcción.

En la actualidad, su trabajo sigue desarrollándose bajo estas coordenadas, aunque en su última exposición *El monstruo marítimo* (2013) en la galería Mecánica de Sevilla, parece que su gama cromática se ha ido oscureciendo, y amenazadoras figuras van apareciendo sobre un espacio urbano sombrío, reflejo de esa economía del ladrillo que ha sumido a nuestro país en la crisis que hoy (sobre)vivimos.



MIGUEL GÓMEZ LOSADA

242

Paisaje y memoria han sido constantes en el trabajo artístico de Miguel Gómez Losada (Córdoba, 1967) desde composiciones iniciales como *Memoria en gris* (1995) hasta sus últimas propuestas de series como *Cuartel y sacristía* (2013), *Una memoria rusa* (2013) y *Casa familiar* (2013).

Si en los inicios, sobre paisajes de cromatismo desértico iban apareciendo poco a poco, referencias figurativas que de manera paulatina iban haciendo que como si de esporas se tratase, germinase el significado, en sus últimas composiciones, son las referencias figurativas, y los textos que en muchos casos se solapan y superponen a ellas, las que nos ayudan a introducirnos en el atlas familiar de los recuerdos de este artista cordobés.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 1992, la obra de Miguel Gómez Losada ha sido desde esas fechas, referencia indiscutible de la manera de abordar la pintura de esa generación de artistas que pasada la vorágine del boom de los pinceles en los años ochenta, volvían a los talleres para redescubrir las posibilidades de la pintura en el nuevo territorio de las prácticas artísticas contemporáneas.

En este sentido, ya no sirven las viejas diatribas formalistas de abstracción versus figuración, para abordar el trabajo de estos pintores, sino que ambas conviven sobre el lienzo, contradiciéndose y complementándose, en territorio de conflicto y de diálogo, que hace que se multipliquen las lecturas sobre su obra, y el aliento poético acuda a rellenar los vacíos del lenguaje, las grietas del significante.

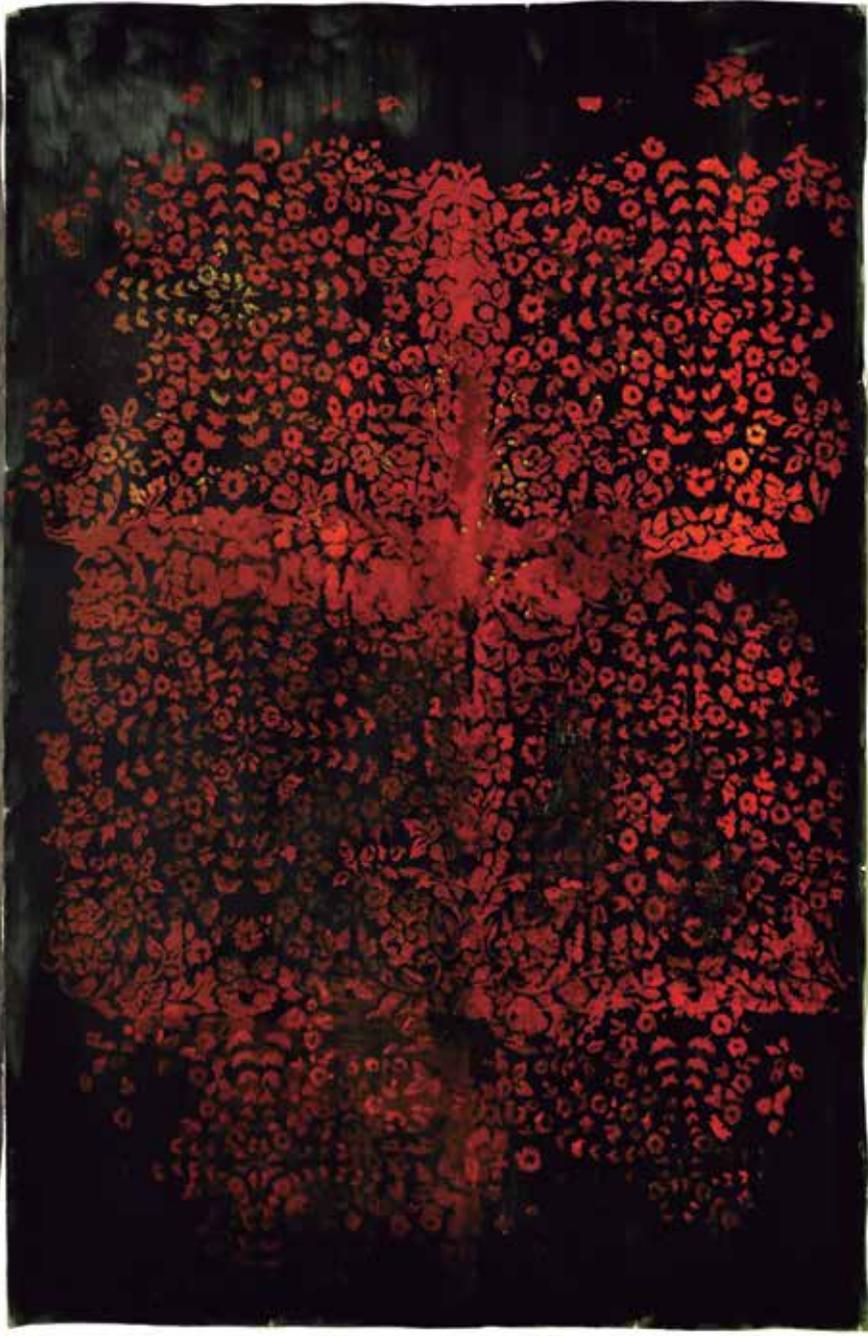
Desde las primeras playas sobre las que aparecía un barco surcando el horizonte o algunas composiciones geométricas que resultaban ser el estampado de una toalla, la obra de Gómez Losada empieza a poblarse de pequeños microorganismos naturales, abordando la lectura del paisaje como ese todo del que formamos parte, de la naturaleza más allá de la ciencia, del clima como un estado de ánimo, de la arborescencia como un proceso mental.

Es entonces cuando a comienzos del nuevo siglo, la pintura de Gómez Losada empieza a expandirse de los límites del cuadro para abrir nuevas vías en el territorio de la instalación o la intervención en el espacio urbano y natural, territorios de prueba y juego en los que se producen intervenciones como *Sep-tiembre* (2000), *Octubre* (2000) o *Asia* (2000) y

objetos como *Paisajes encuadrados* (2002) que nos avisan del viaje de su pintura hacia nuevos territorios de exploración.

Serán estos los que han ido afianzando la trayectoria del artista a lo largo de esta década, realizando diversas exposiciones como *Árbol* (2003) en la galería Carme Espinet de Barcelona, *Ciudad Jardín* (2005) en la galería Arte 21 de Córdoba o *Visiones de un nuevo mundo* (2010) en la galería Aba art de Palma de Mallorca, e interviniendo en experiencias muy significativas para su trayectoria como la intervención *Invierno* (2006) en el Patio del Colegio de Arquitectos de Córdoba, *Ártica* (2007) en la Plaza de las Tendillas o *Atlas Nocturna* (2011) en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras.

Esta expansión de su pintura hacia el espacio público y la intervención, desde el 2012 se ha visto interferida por la realización de diversas series pictóricas como *Cuartel y sacristía* (2013), serie de la que procede la pieza presente en esta exposición, en la que los residuos de la historia, con mayúsculas y minúsculas, la personal y colectiva, hacen que nuevos pensamientos germinen y florezcan sobre su pintura.



ANTONIO JESÚS GONZÁLEZ

244

Nacido en Córdoba en 1968, Antonio Jesús González comienza su formación fotográfica en 1982, asistiendo a la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba en la que realizará tres cursos.

En 1985 comienza a trabajar dentro de Diario Córdoba como redactor gráfico, puesto de trabajo que mantiene hasta la actualidad y desde 1991 a 1994 ha sido corresponsal de la agencia EFE en Córdoba, publicando sus trabajos en los medios más importantes de la prensa nacional (El País, El Mundo, ABC, La Vanguardia o El Periódico de Cataluña entre otros).

Socio fundador de AFOCO, Antonio Jesús González compagina este trabajo como redactor gráfico de Diario Córdoba, con otros intereses en torno a la fotografía, por un lado su faceta como investigador sobre la fotografía cordobesa y andaluza, y por otro su propuesta creativa que ha presentado en numerosas exposiciones hasta la fecha.

Dentro de la primera de ellas, destaca la publicación *La mezquita de plata, un siglo de*

fotografías y fotógrafos de Córdoba (1840-1939), publicado por la Fundación Botí de Artes Plásticas en el 2007 y las exposiciones *El hilo de la vida*, *Tal como éramos; nosotros en los sesenta* y *El coleccionista de instantes. Archivo José Sánchez* que comisarió en la Sala de exposiciones Vimcorsa en el 2012.

En su vertiente expositiva, en 1989 crea junto a Tony Herrera, José Carlos Nievas y Vicente Rodríguez González el colectivo *Artesanos del Ruido*, con el que conseguirán ese mismo año el Primer Premio de Jóvenes Fotógrafos andaluces y expondrán sus trabajos en la Posada del Potro, así como cosecharán importantes críticas de instituciones dentro del mundo de la fotografía como Yáñez Polo.

De manera individual, Antonio Jesús González ha venido exponiendo con asiduidad desde la década de los noventa a nuestros días en diversos espacios expositivos de la ciudad, y entre sus series fotográficas más reconocidas está la serie *Tabernas*, realizada entre 1990 y 1993 y *Córdoba entre dos luces*

(2011), serie de la que provienen las fotografías presentes en esta exposición.

En la primera de ellas, en un riguroso blanco y negro, A.J González realiza un retrato de espacios y lugares que han sido fundamentales para la historia e identidad de la ciudad así como de las personas que las regentan y frecuentan, tabernas tradicionales como las que pueblan los barrios y el casco histórico de la ciudad que cada vez más se encuentran en peligro de desaparición.

La segunda serie que se recogió en una publicación que lleva por título *Córdoba entre dos luces*, es un paseo por la ciudad de Córdoba que se inicia en 1999 y termina con una selección de 350 fotografías, en las que recoge la transformación y diversidad de la ciudad, desde entornos históricos como el Puente Romano hasta nuevos espacios de uso y disfrute público como el Vial, lugares con los que cartografiar una ciudad en transformación como fue la Córdoba de la década de los noventa y primeros años del siglo XXI.



MANUEL MUÑOZ MORALES

246

Después de licenciarse en Bellas Artes en la Universidad de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, Manuel Muñoz Morales (Córdoba, 1965) inicia su trayectoria artística, sirviéndose de la pintura como disciplina y de la alegoría como herramienta para presentar reflexiones sobre la naturaleza, la memoria y la Historia, en composiciones cuya lectura requería del espectador una mirada cómplice y un amplio horizonte de expectativas en el que se tramaban referencias a la música clásica, la literatura, el cine y el propio devenir histórico y sus símbolos.

A partir de 1999, con la serie *Naturalezas inventadas*, se inicia en la obra de Manuel Muñoz una transición hacia la fotografía como soporte para sus reflexiones artísticas y hacia la naturaleza y el paisaje como un contexto en el que no sólo tiene lugar el desarrollo de la vida, sino nuestro propio devenir histórico y cultural.

Al año siguiente, inicia la serie *La otra orilla del Éufrates*, que será presentada en el Palacio de la Merced en el 2003, donde la fotografía convive aún con sus composiciones pictóricas, en un intenso juego dialéctico con la Historia y sus paisajes de una manera alegórica.

Desde este momento, será la fotografía su herramienta para abordar un inmenso trabajo en proceso, que hace que la imagen supere su carácter puramente documental para convertirse en un medio infalible para una recuperación de la memoria, histórica y personal, que se inicia en el 2005 con la serie *Nonsense* y llega hasta nuestros días en series como *Paisajes confidentes* (2013).

El primer episodio de este expansivo proceso, *Nonsense* ya avanza cual es la manera de abordar estos espacios abandonados a partir de la óptica de Manuel Muñoz, en un juego de espejos que se convierte en soporte alegórico de esa recuperación de la memoria, caleidoscópica, conflictiva y compleja.

Este será el punto de partida para series posteriores como la serie *Habana* (2005), donde no sólo son protagonistas los espacios arquitectónicos y la trama de la ciudad sino los retratos de aquellos que habitan su experiencia de la misma o las composiciones fotográficas que han ido formando parte de exposiciones como *Los establos del general* (2008) o *Escenarios de una memoria* (2010), en los que la cámara de Manuel Muñoz cartografía diversos escenarios de la Guerra Civil entre Andalucía y Extremadura.

Aunque en paralelo realizará otra serie de obras en las que el retrato es el protagonista de las condiciones de vida de los trabajadores inmigrantes en el olivar en la serie *Europa* (2007) o son las mujeres cubanas las que se colocan frente a la cámara en la serie *Mujeres 23°N, 82°30'O* (2009), la recuperación de la memoria histórica será el nodo central en torno al cual se anudarán los trabajos realizados a lo largo de esta primera década del siglo.

En este contexto de trabajo, la propia ciudad de Córdoba ha sido el escenario de sus investigaciones, desde edificios como la fábrica Albus, el edificio de El Banco de España, el Silo o Regina, hasta la Escuela Superior de Ingenieros Agrónomos y de Montes de Córdoba (ETSIAM) proyecto del que procede la fotografía de esta exposición.

ETSIAM (2010) es un proyecto iniciado en el 2009, que ahonda en esta cuestión de la memoria histórica, desde los abandonados pasillos y aulas de esta Escuela, cuyo edificio fue Premio Nacional de Arquitectura, y que como si de una atalaya se tratase, mira a la ciudad para recordarnos lo que pudimos haber sido, no somos, y quizás ya nunca seremos. Una ciudad con futuro, una ciudad para el futuro.



MARIA ORTEGA ESTEPA

248

La relación que la producción pictórica tiene con el entorno natural y el paisaje han sido los andamiajes sobre los que se ha ido construyendo la trayectoria artística de María Ortega Estepa (Córdoba, 1983).

Al igual que otros compañeros de generación, del paso por la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla conserva el interés por la pintura como medio de expresión poético y del paisaje como género que no sólo se aborda a partir de una observación científica y objetiva del contexto exterior, sino que fundamentalmente para su trabajo se produce como una proyección interior, un paseo por los senderos de la experiencia, la vida y los sentidos.

Desde series iniciales como *Colecciono momentos* (2006-2007), el trabajo de María Ortega se ha construido casi a la manera de un cuaderno de campo, sobre el que su pintura ha ido desarrollándose desde la libertad y soltura de aquellas pinceladas iniciales, hasta el riguroso y minucioso acto del dibujo de *Mapping me* (2013).

Si en estas primeras series, entre un bosque de pinceladas de color, iban apareciendo referencias figurativas, ya en su segunda exposición en la galería Carmen del Campo,

Arbolario (2007), la imagen del árbol aparece como elemento recurrente en su pintura, haciendo que supere la bidimensional del cuadro para ocupar el espacio de las salas como ya veríamos en proyectos posteriores.

En el 2008 es seleccionada para participar en el proyecto Artifariti, y en un contexto desértico como el del Sáhara, interviene en una pequeña edificación con una pieza que lleva por título *Viajando el paraíso* (2008), ocupando los muros exteriores con sus visiones naturales e interviniendo también el interior con troncos de árboles reales que pinta de la misma manera que en sus murales, y que introducen el elemento real dentro del paisaje ficticio que es un cuadro.

En esta visión del paraíso natural o perdido, María Ortega nos alerta de que más allá de una observación del exterior, en su obra se están trazando otras referencias poéticas, literarias y culturales que nos avisan que sobre su pintura empieza a sobrevolar el tiempo de la memoria y la historia, los recuerdos y todo aquello que conforma nuestro paisaje interior. Simas y cumbres, desfiladeros y torrentes, el yo y los otros.

Después de exposiciones como *Viajando el Paraíso* (2010) en el Museo de Huelva y el

Centro 14 de Alicante o *Un jardín en el bolsillo* (2011) en la galería Murnau de Sevilla, María Ortega aprendiendo de la experiencia en Artifariti, se decide a intervenir sobre el propio espacio urbano y natural, creando superposiciones y solapamientos, añadidos y apéndices a la propia naturaleza en juego.

En este territorio de juego es en el que podemos enmarcar proyectos como *Jardines en las grietas* (2010) en San Javier (Murcia) o *Paisajes de mil vidas* en Santa Lucía de Ocón (La Rioja), donde intervenía sobre los árboles talados para insuflarles savia nueva superponiéndole a los anillos otros círculos realizados con serpentinadas de colores prensadas.

Pero es desde el 2012, cuando el bosque de árboles se va simplificando hasta quedarse en uno, formado por casi hilaturas vegetales, en los que tronco y raíces, van cobrando protagonismo, a la hora de configurar cartografías íntimas y poéticas como las que hemos podido ver en exposiciones como *Sus raíces transformaron la tierra* (2012) en Carmen del Campo, *Nuevas constelaciones* (2013) en Neilson Gallery en Grazalema, *Misterio, imprecisiones y fantasía* (2013) en Mecánica (Sevilla) o *Mapping-me* (2013), proyecto seleccionado para el Espacio Iniciarte en Córdoba.



PLÁCIDO PEREZ

250

Nacido en Córdoba en 1962, sus primeras inclinaciones artísticas tienen que ver con el dibujo y la pintura, disciplinas que va aprendiendo de su padre, pero en las que no termina de encontrar el territorio adecuado para construir sus proyectos. En la década de los años ochenta se formará como ceramista en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, donde tendrá como profesora a la también artista Hisae Yanase, pero pronto abandonará esta disciplina por la fotografía, herramienta y dispositivo en el que lleva trabajando desde esa época.

Desde 1987 reside en Madrid y es allí donde ha desarrollado la mayor parte de sus exposiciones, con alguna incursión en el panorama artístico cordobés como su participación en *Encrucijadas* (1995).

Su primera exposición individual data de 1985 en Almería, y desde esos comienzos, le ha interesado a Plácido Pérez componer con la realidad que lo circunda, abordar el espacio que le rodea y el cual experimenta de una manera habitual desde otra perspectiva que rompe con la mirada cotidiana, descubrien-

do la extrañeza de lo cercano, el lado oculto de las cosas. Mediante composiciones de pequeño formato que propician una relación cercana e íntima del que las observa, Pérez va componiendo dípticos y trípticos, buscando una tentativa de relato que se escapa entre las imágenes, suspendiendo la trama a la manera de la obra de su admirado Robert Frank y proponiendo al espectador una lectura entre líneas, en la que la figura humana siempre esta ausente pero presente a través de sus huellas.

Siguiendo en esta línea de trabajo, en 1993 expondrá en el Centro de recursos culturales de Madrid, en una exposición comisariada por José Ramón Danvila, en la que tal y como éste escribe en el texto de esta exposición, *sus fotografías quieren retratar el tiempo y con él la presencia de la ausencia. Observador y seleccionador, indaga en lo natural para expresar fuera de simbologías la limpieza de la línea, la rotundidad del espacio, el poder de una masa cromática, el limpio dibujo de la estructura orgánica o el clima propio de un paisaje que ha sido desposeído de toda suerte de signos.**

Utilizando como formato la polaroid, esta serie de trabajos conecta con aquellos otros que expuso en la muestra *Encrucijadas* (1995), en los que a diferencia de otros proyectos posteriores, el paisaje ha sido previamente dibujado y compuesto, y ahora es el fotógrafo el que parte con esa composición en la retina y la memoria para buscarlo en la realidad, y presentarlo reencuadrando las polaroids y obteniendo un resultado plástico más cercano a una pintura geométrica que a un registro fotográfico documental.

Cambiando lo analógico por lo digital, y después de experimentar con cámaras de juguete, lomos y Dianas, el último trabajo de Plácido Pérez, *Visible-no visible* (2011-2014) es un work in progress que toma Instagram como plataforma de difusión de una serie de imágenes que configuran el diario visual de su vida cotidiana en ciudades como Madrid o Berlín, espacios urbanos donde a diferencia con las polaroids de *Encrucijadas*, Plácido no busca, sino encuentra, invitándonos a una deriva que no tiene más fin que el de pausar el flujo de imágenes, detener el tiempo, cortocircuitar la mirada.

* Danvila, José Ramón. Una idea de paisaje. Madrid, 1993



MIGUEL RASERO

252

Dureza y caricia, poder y fragilidad, construcción y destrucción son los opuestos sobre los que se ha ido configurando la trayectoria artística de Miguel Rasero (Doña Mencía, 1955) desde sus inicios en los años setenta hasta la producción de sus últimas esculturas mínimas agrupadas bajo el título de *Elogio de las orquídeas*.

Vinculado a la ciudad de una manera fugaz e intermitente, la carrera artística de Miguel Rasero se ha desarrollado en Barcelona, ciudad a la que llega con once años, y en la que vive el despertar libertario de los movimientos contraculturales, conceptuales y poéticos que tuvieron lugar en aquella ciudad en las postrimerías del franquismo.

Sin adherirse a ninguna enseñanza oficial ni académica, Miguel Rasero devora desde estos inicios los textos de malditos como Artaud o Blake, se deja seducir por la magia de las figuras de Joan Ponç, y realiza escritos caligráficos y poéticos que construyen su retrato del artista adolescente bajo las influencias de la libertad pasional y pulsional del surrealismo, pulsiones y pasiones que aunque soterradas en sus producciones posteriores, laten en la poética fragilidad de todas sus obras.

Desde esta experiencia teórica, a finales de los setenta su interés pictórico deambula entre sus estudios del rayonismo y el constructivismo, Motherwell y algunas experiencias del movimiento francés *Support-Surface*, en cercanía con las propuestas que algunos miembros del Grupo Trama (Broto, Grau, Tena... etc) estaban realizando en el territorio del arte español por esas fechas, a diferencia de las cuales, Rasero opta por una relectura no abstracta de diversas experiencias históricas que van desde los frescos Pompeyanos a las naturalezas muertas en Cezánne pasando por una relectura del posimpresionismo francés.

Ya en la década de los ochenta, en pleno fervor del *genius loci hispano*, Rasero plantea en su pintura una relectura expresionista de la materia pictórica de Velázquez que entronca con toda la corriente neobarroca que Calabrese y otros teóricos dictaminaron como uno de los síntomas de la década.

Es en este momento, a mediados de los años ochenta, cuando Rasero descubre en el collage, las superposiciones y solapamientos, la construcción de un texto hecho con textos de otros que le permite de-construir sus pulsiones y pasiones en sus naturalezas muertas,

bodegones y paisajes de interior, que ya en la década de los noventa, devendrán en rizomáticas alegorías vegetales como *La siesta* (1991) o *De profundis* (1991), premonitorias de un nuevo giro en su producción artística que ya tendrá lugar a mediados de la década, donde sus construcciones con madera introducen no sólo un material sino una nueva dimensionalidad a sus construcciones poéticas.

Será esa madera la que aparecerá inestable en obras como *El grito y las medidas* (1997-8), *Kaló Macho-Chabó* (1997-8) o *La red* (1997-8), poderosas alegorías de las postrimerías del Barroco y el género de las *still lifes* que Miguel Rasero aborda desde presupuestos figurativos que ya irán desapareciendo en los años posteriores.

Esta poderosa fragilidad con que Rasero relea las vanitas barrocas, podemos verla también en sus últimas producciones que agrupadas bajo el título *Elogio de las Orquídeas* pudimos ver en la sala Puertanueva en 2009, donde el ensamblaje e impulso constructivo nos enfrentaba al verdadero ritmo de la naturaleza, el latido de nuestras pasiones, la maquinaria deseante de nuestros arrebatos, el frágil material del que estamos hechos. Cuerpos de madera carcomidos por la vida.



ALEGRÍA Y PIÑERO

254

En un mundo tan saturado de imágenes como el nuestro, donde la aceleración en el flujo de comunicación de las mismas impide ya no sólo la lectura, sino casi la percepción, Alegría Castillo Roses (Córdoba, 1985) y José Antonio Sánchez Piñero (Chiclana de la Frontera, Cádiz, 1975) nos invitan a volver a descubrir la imagen, retrotraernos en el tiempo a épocas del pre-cinematógrafo, donde en barracas y carpas ambulantes, la imagen en movimiento se hacía mágica, fantasmagórica y terrible, provocando el pasmo en aquellos que se acercaban a buscar qué ocurría en el interior de esas mirillas.

Mediante la construcción de artefactos ópticos y extrañas máquinas de producción de la imagen, Alegría y Piñero vienen trabajando en este territorio de investigación desde el año 2009, cuando comienzan su trayectoria conjunta después de licenciarse en Bellas Artes en la Universidad de Granada.

Desde esas fechas su *Encicloscopio*, archivo de artilugios ópticos y máquinas visuales, se ha ido presentando en diversos certámenes y exposiciones colectivas, de manera conjunta, pero ya en 2007 dentro de la muestra Generación Eutopía, Alegría Castillo había presentado un prelude de estas experimentaciones

con la máquina y la imagen en piezas como *Mollis Animatio Alegría* (2005), *Baubo* (2004) o *El engaño contra los suyos* (2007), en las que se vislumbraba una re-lectura afectiva de las máquinas solteras y deseantes de Duchamp o Picabia, a partir de la confluencia de lo natural y lo artificial, lo humano y el artefacto.

Pero salvo esta excepción en solitario, el resto de la producción se ha presentado de manera conjunta como Alegría y Piñero, desde la escultura homenaje a José Val del Omar en Loja (2009) hasta la serie de piezas que bajo el título de *Prueba de fuego* (2013) han presentado en el Espacio Iniciarte de Córdoba en 2014 en la que es su primera exposición individual en una sala institucional de la ciudad.

Entre una fecha y otra, en estos cuatro años de trabajo en conjunto, sus proyectos han formado parte de importantes premios y certámenes como el X Premio Pepe Espaliú de Artes Plásticas donde pudimos ver la pieza *Molde jaula* (2010), Iconos 2016, certamen organizado por la Fundación Córdoba Capital Europea de la Cultura en la que presentaron la imagen bifronte y muda *Dosmildieciseis* (2010) y Scarpia, Jornadas de intervención en el espacio natural y urbano de El Carpio,

donde intervinieron en una de las plantas de la Torre de Garci Méndez con el proyecto *Ojos boca* (2010), una compleja y poliédrica instalación que se plantea desde una lectura del tetramorfos representado en el Evangelio, bajo una nueva visión no exenta de carácter lúdico y sentido del humor, dos de las herramientas que definen gran parte de la producción de estos artistas.

Su último proyecto, *Prueba de fuego* (2013) evoluciona de los mismos presupuestos teóricos que los trabajos anteriores, planteando una lectura en este caso de la tabla flamenca del siglo XV, “La justicia del emperador Otón III” de Dieric Bouts, en la que la figura de la viuda que en sus manos sostiene la “prueba de fuego”, se convierte en la protagonista de una serie de máquinas y artilugios como el *Mutoscopio* (2012), libro abierto que nos descubre la diferencia en la repetición y nos recuerda formas pretéritas de construir la imagen en movimiento como podemos ver en el *Zootropo* (2013) y *Estroboscopio* (2013), artefactos proto-cinematográficos que comparten espacio con los *Proyectores para escultura transparente y opaca* (2013), mágicos artilugios para producir la imagen fantasma.



TETE ÁLVAREZ

256

Nacido en Cádiz en 1964, Tete Álvarez comienza a desarrollar su trabajo artístico a mediados de los años ochenta, dentro del colectivo Arte-Acción, en un contexto artístico que lo sitúa en la encrucijada del ocaso de los medios analógicos y el devenir de los unos nuevos medios digitales que desde esa época le han servido al artista para mostrarse crítico con el panorama presente del capitalismo y el orden geopolítico que le ha tocado vivir.

La primera muestra individual de su trabajo lleva por título *Pausa y Tono*, y la realiza en la Galería Viana de Córdoba en 1993, abordando ese nuevo paisaje de los medios, en los que la televisión y la fotografía, serán protagonistas de su discurso. En 1994 consigue la Beca de Artes Plásticas de la Diputación de Córdoba por la pieza *Paisajes*, una instalación de dos canales que confrontaba las imágenes captadas por diferentes cámaras de seguridad instaladas en la ciudad con la imagen a tiempo real de la señal de emisión de la cadena de noticias CNN presentando los difusos límites entre espacio real y mediático. En ese mismo año, en la Filmoteca de Andalucía, presentará la videoinstalación *Código de tiempos*, una reflexión sobre la propia naturaleza del video y de su temporalidad .

Producto de la citada beca, la Diputación de Córdoba organiza en 1996 una muestra individual del artista, que lleva por título *Instalaciones*, en la que, interviniendo en diversos espacios del Palacio, continuaba en su línea de trabajo crítica con el propio medio videográfico y los *mass media*, pero avanzando en el cuestionamiento del propio estatuto de la imagen en el territorio de lo espectacular, tal y como se puede ver en piezas como *El Becerro de Oro*, *Clappers*, *El espectáculo debe continuar*, *Que pequeño es el mundo*, *Nosce te ipsum*, *Espacio para la observación de la naturaleza o Manzanas*, entre otras de las presentes en esta exposición.

En 1997 expone en la madrileña galería Cruce junto a Rafael Quintero, en una exposición que lleva por título *En Efecto*, en la que presenta piezas como *Hale Hop*, *Amor Vacui*, *Trampantojo o Andando contra una pared*, donde ya no sólo es el propio medio del video o los medios de comunicación los que se ponen en cuestión, sino la propia institución artística como productor de simulacros, retomando de esta manera los lenguajes de la crítica institucional de los años setenta, pero actualizándolos con las posibilidades y herramientas de los nuevos dispositivos tecnológicos.

Volviendo a los discursos de la temporalidad y su cuestionamiento, en 1998 presentará las piezas *Still lifes* y *Retablo de las vanidades* en la exposición *En pausa*, comisariada por Ángel Luis Pérez Villén para la Diputación de Córdoba, y ya en el 2000, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, organiza su primera exposición individual en ese espacio, que lleva por título *Especulaciones*, y en la que continúa sus investigaciones en torno al carácter especular y especulativo de la imagen, con piezas como *Vano*, *Nada por aquí*, *Sombras*, *Espacio para la reflexión*, *Tríptico o Espejo retrovisor de la Historia*, la pieza que se puede ver en esta exposición.

De lo especular, en sus proyectos posteriores, la metáfora del deporte será la protagonista de una serie de piezas y proyectos como *Fairplay*, *fotofinish*, *Piscina comunitaria*, *Dromos o Altius, altius y altius*, hasta que desde el 2003 hasta la actualidad la importancia del espacio público y la construcción geopolítica del paisaje y el lugar se hayan convertido en los territorios especulativos de proyectos como *Desterritorios*, *Confines*, *Localizaciones*, *Tracks*, *Estratigrafías*, *Topografías y Traslaciones*, una última década de su trabajo que culmina hasta la fecha con la pieza *Infinity Tour*, en el 2013,



OBJECTS IN MIRRORS ARE CLOSER THAN THEY APPEAR

FERNANDO BAENA

258

Aunque nacido en la provincia de Córdoba, hace ya varias décadas que Fernando Baena (Fernan Nuñez, 1962) reside en Madrid, ciudad a la que llegará después de formarse artísticamente en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, buscando los nuevos aires que no encontraba allí en la de Bellas Artes de Madrid.

Allí se encuentra en un momento de efervescencia cultural como fue el Madrid de los ochenta, y comienza a realizar una serie de pinturas que recreaban ambientes grecolatinos y mediterráneos, relecturas contemporáneas de un repertorio de *ruinas movedizas*, como las que ya en 1986 presentó en el Colegio de Arquitectos de Córdoba. Melancolía y paisaje, gesto y evocación.

El paso siguiente en este *spleen* melancólico de su pintura, tan en boga por aquellos ochenta en gran parte de los pintores de nuestro país, consistió en aumentar el poder evocativo de estos objetos aislándolos en la vorágine de un paisaje desasosegante, y construyendo un paisaje simbólico, un escenario alegórico que poco a poco fue abandonando los territorios de la posmodernidad cálida para adentrarse en los confines de esas auras frías de las que hablaba Brea, un arte que se olvidaba

del gesto y comenzaba a producirse como proyecto mental.

Esto le lleva a abandonar los lienzos a mediados de los ochenta y convertir su práctica, como dijera Ángel Luis Pérez Villén en su momento, en una práctica para generar interrogantes, un ejercicio particular de acceder al conocimiento.

La utilización desde ese momento de disciplinas como la fotografía, el vídeo, la escultura o la instalación, y en los últimos años la performance y la construcción de situaciones colectivas donde se produce el proyecto utópico del arte, hacen de la obra de Baena un caleidoscópico dispositivo de interrogación al que acuden cuestiones que tienen que ver con la propia construcción del arte y su historia, la relación con la institución o la propia formalización y desactivación de la memoria, histórica y personal, en la que viene trabajando desde los primeros años de nuestro siglo.

Pero como hemos avanzado estas cuestiones se comienzan a trazar a partir de la década de los ochenta y fundamentalmente en los años noventa, donde las cuestiones de repetición y serialidad, tal y como podemos ver en piezas como *Alicia Crece* (1990) y *Oh; Que bonito campo de amapolas* (1991) se introducen en su ma-

quinaria mental para interrogar sobre cuestiones que tienen que ver con la propia percepción de lo artístico donde la fotografía y la instalación van ganando terreno desde ese momento.

En este territorio in(ter)disciplinar es en el que la obra de Baena ha venido desarrollándose desde ese lugar, de manera individual y colectiva con LHFA (LaHostiaFineArts) con los que viene trabajando desde finales de los noventa en la creación de una serie de situaciones y acciones que construyen la práctica artística desde lo local.

De manera individual su trabajo se ha podido ver en nuestra ciudad en contadas ocasiones, prueba de ella puede ser la citada exposición de 1986 en el Colegio de Arquitectos o la intervención realizada en 1995 en el Palacio de la Merced, un juego de poder con el propio espacio expositivo como el que años más tarde pudimos ver en la exposición *El resto. Superfluos y utópicos* (2010) en la sala Puertanueva. Pero más allá de estos proyectos individuales, su presencia en numerosas colectivas desde CO04 (2004) en Puertanueva o proyectos como *El vuelo de Hypnos* en Almedinilla o *El patio de mi casa* (2009) con su intervención Córdoba 2016 caracoles, han conseguido mantener el pulso de la obra de Baena en la ciudad.



JAVIER FLORES

260

Naturaleza y cultura han sido dos términos tradicionalmente enfrentados que en la obra de Javier Flores (Doña Mencía, 1969) dialogan de manera armónica y coherente sobre aquellas cuestiones que tienen que ver con la existencia humana en los albores de un nuevo milenio.

Desde sus primeras exposiciones individuales, *Cuaderno de Otoño* en la Casa de la Cultura Juan Valera de Doña Mencía (1993), *Motivos para volver a escribir* (1994) en el Instituto Francés de Sevilla o *Hojas de cuaderno* (1995) en la Posada del Potro en Córdoba, el soporte del texto y la escritura y la imagen del libro o cuaderno, le servían a Javier Flores para plantear desde la escultura, el objeto y más adelante la instalación, las maneras en que el lenguaje nos introduce en el laberinto del ser.

En el 2002, y producto de la Beca de investigación de la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, reúne gran parte de sus trabajos en una instalación que llevaba por título *Ad Vitam*.

Si a través de sus cuadernos de óxido y hierro Flores mostraba al público su diario de escritura vital personal, en *Ad Vitam* proponía un itinerario para el espectador, una ruta para

el caminante que en su deambular se iba encontrando con piezas como *Jugando a buscar el centro* (2002), *La memoria* (2002) o *Vanitas* (2002), en cuyos títulos y formas, así como en la presentación laberíntica de las piezas se iban desvelando cuales eran las claves de su trabajo en ese momento, la relación vital con el laberinto y la construcción de esculturas en las que el espectador tenía que ser no un espectador pasivo, sino artífice constructivo y mediador de las mismas.

De ahí, de ese interés por la interacción y participación del público, vendrá el salto de la instalación a la acción, territorio que en la propuesta de Javier Flores hemos podido ver en numerosas ocasiones a lo largo de estos últimos años, pero cuya mejor resolución, podemos ejemplificar en *La casa del ser* (2007), un acción realizada en la galería Arte 21 que tomaba el título de la definición que de lenguaje daba Heidegger y en la que a partir de una serie de letras, signos, grafemas, iba de-construyendo un habitáculo y expandiendo a lo largo de la galería, construcciones textuales, *letras, sílabas y vocablos* que se convertían en *palabras de gozo y borrones en el olvido*.

De este interés por el lenguaje y la construcción de la identidad, parten el resto de las

obras realizadas desde esta fecha a la actualidad, donde ha cambiado la madera por el metal, tal y como vemos en obras como *Desde esta torre* (2009) o *Fe en la errata* (2009), y también se ha servido del papel fotográfico como soporte sobre el que positivar sus reflexiones sobre el texto y la escritura.

En paralelo a estos intereses, y más vinculados a sus preocupaciones por la degradación de los espacios naturales, también ha realizado diversas acciones y ha realizado piezas en metal como la serie Thoreau. Estudios del natural (2013) o Jardín interior (2013), donde el lenguaje como materia y el laberinto como metáfora vital, se solapan con otros modos de hacer del arte y su responsabilidad social con el mundo que nos toca vivir y construir.

En esta línea de acción, una de sus últimas performances tuvo lugar en el Museo Lozano Sidro de Priego de Córdoba, donde una serie de hojas recogidas de los árboles de la zona eran la materia prima de una obra que se componía al intervenir mediante una sopladora sobre ellas, formando en el espacio la palabra SOS-tenible, palabra de cautela sobre los peligros de la degradación medioambiental.



NIEVES GALIOT

262

Después de obtener la licenciatura en Diseño y Grabado por la Universidad de Santa Isabel de Hungría de Sevilla en 1993, Nieves Galiot (Córdoba, 1968) comienza una serie de proyectos que subvierten los propios límites de la disciplina para recalar en el objeto y la instalación, y desde un particular sentido del humor y la ironía, también de la poesía, plantear a partir de su obra una serie de reflexiones sobre las relaciones humanas como juego, el cuerpo como apariencia y el tiempo como máquina de vida y muerte, *incluso*.

Desde las primeras exposiciones individuales que tuvo en nuestra ciudad en la Sala Góngora Arte (1994) y la Posada del Potro (1996), Nieves Galiot se sirve de las estrategias del grabado para abordar un proyecto más amplio y expansivo, que ya en exposiciones como *Trátame como una reina* (2000) en la galería Cobalto, despliega un repertorio iconográfico y una manera de abordarlo a través de la ironía y el sentido del humor que se han convertido en seña de identidad de sus propuestas.

En obras como *Lady shave* (2001), *6 mentiras sobre la cadera* (2000) o *Tú la mas bella* (2000), Galiot desmonta los cuentos de

príncipes azules y princesas encantadas para cuestionar aquellos mitos que se vinculan a la identidad femenina, mientras que en la serie de *Juegos de mesa*, y aquellos otros que orbitan en torno a la idea de las relaciones humanas como un juego de poder y seducción (*Caricias, Tocado, Insert coin*), la obra de Nieves Galiot va abriendo nuevas vías de experimentación con las posibilidades del grabado en espacios limítrofes como el poema-objeto, la poesía-visual y el libro de artista.

En el año 2000 recibe la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Botí de Artes Plásticas, y producto de ese trabajo de investigación, en el 2002 presenta en la Sala Puertanueva la exposición *Anatomía de la apariencia*, que recupera parte de los trabajos antes citados, pero que avanza nuevas pistas de los lugares por los que va a transitar su práctica artística posterior como podemos ver en la serie *Mentiras piadosas* (2003), *Anatomía de un deseo* (2004) o *Finis Gloriarum Mundi* (2004).

Será esta relectura de las postrimerías y la estética de la vanitas, la que dominará en sus producciones posteriores, tal y como vemos en la serie de dibujos STTL (*Sit tibi terra levis*) presente en esta exposición, en la que la

célebre inscripción latina que aparece en muchas estelas funerarias del mundo clásico, le sirve a Galiot para reflexionar sobre el paso del tiempo (*tempus fugit*), a través de una serie de elementos que estaban ya en su repertorio iconográfico (plumas, libélulas, insectos, elementos vegetales) y que se despliegan aquí en su más rotunda sencillez, nunca simplicidad, pues si algo tiene la obra de esta artista es la complejidad de su horizonte de lecturas, el infinito extravío del pensamiento y los desvaríos sentimentales de la razón.

A partir de estas serie de alegorías sobre la levedad del ser, Galiot se vuelve a plantear la expansión de su trabajo hacia la instalación y la intervención en el espacio, como pudimos ver en la obra *Aprende a dibujar por amor al arte* (2008) o en el proyecto realizado para la exposición *La enfermedad, la muerte. Reflejos y visiones en el arte cordobés* (2009) en la sala Vimcorsa, donde a modo de panóptico planteó una instalación en la que diferentes objetos encerrados en marcos, invitaban al espectador a reflexionar sobre el desgaste de la vida y la memoria como condena, pues ese parece ser el territorio fértil sobre el que mejor germinan las flores con espinas de Nieves Galiot.



sit tibi terra levis

(el cuerpo)



sit tibi terra levis

(el legado)

Aunque nacido en la provincia de Jaén, desde los años noventa José Antonio Gómez Valera-GOVAL (Linares, 1956) se establece en Córdoba donde desarrolla su carrera docente como profesor de dibujo de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba y una carrera artística que se ha desarrollado al margen de los circuitos mercantiles del arte contemporáneo pero que también hemos podido disfrutar en alguna sala institucional.

Goval realiza su primera exposición individual en el Patio de Cristales de Linares, y hasta 1990 no podemos ver su primera exposición en nuestra ciudad, *Retratos de sociedad*, título que resume cual va a ser desde ese momento el sentido que la práctica artística tiene para el artista, que no es otro que el de servir de herramienta de reflexión y transformación para una sociedad demasiado anestesiada ante las problemáticas de nuestro mundo actual.

En la línea del pop crítico y político de algunas experiencias del arte español de los años sesenta como fue el Equipo Crónica, el trabajo pictórico de Goval se va construyendo a modo de citas y elementos que proceden del mundo de la publicidad, la historia, la televisión y la propia iconografía de la Historia del arte para

poner en marcha un relato hecho de preguntas sobre la pobreza, la desigualdad, la religión o el dinero, tal y como pudimos ver en obras como *El reparto*, *Norte-Sur*, *Familia en blanco y negro con Tv en color* o *La cara humana del dinero*.

Dentro de esta misma estética en 1992 expondrá en la Sala Capitulares, otra serie de pinturas en las que la repetición y la serigrafía, podrían emparentar su trabajo con los de algunos artistas pop norteamericanos e ingleses, pero la faceta crítica que se esconde bajo el título de la exposición ya nos alerta de la manera en que los artefactos de Goval quieren actuar como denotadores contra el pensamiento único y El esplendor del capitalismo.

Aunque no abandonará el territorio de la pintura, por esas fechas ya comienza a interesarse por el collage, algo lógico pues su manera de componer las imágenes en el cuadro ya tenía algo de ese juego de tijeras con el que se destruye una realidad para construir otra, política y poética.

Es entonces cuando empieza a trabajar con collages en papel, y ya en 2007 podemos ver como presenta una serie de trabajos que agrupa bajo el título de *Metáforas en-caja-das*, que se pudieron ver en una exposición durante

la cuarta edición del festival Cosmopoética, y de las cuales forman parte algunas de las piezas expuestas en esta exposición.

En la ascendencia de trabajo de algunos artistas de la poesía visual como Joan Brossa o Joseph Cornell, la caja es para Goval, escenario donde colocar una serie de objetos intervenidos con los que continúa invitando al espectador a reflexionar sobre cuestiones de carácter político, económico, social o afectivo, tal y como vemos en piezas como *Integración*, *Las raíces*, *La pipa de la paz*, *las gafas del dogmático* o *la herencia de Susana*.

Construidas de forma unitaria, pero funcionando también como series que cuesta desmembrar, Goval continúa en la actualidad trabajando en este formato de cajas-poema, pero dándole una mayor importancia a la fotografía encontrada (*image trouvé*) pero acompañada e intervenida por otros objetos y elementos con los que continúa incitando al espectador a poner en marcha el pensamiento y apagar la televisión.

En paralelo, es también el artífice cada año de coordinar un proyecto de arte en el espacio público realizado junto a los vecinos de la calle Imágenes.



GOVAL

PEPE LARA

266

Fecunda ha sido la correspondencia entre literatura y artes visuales, escritura e imagen desde el Renacimiento a nuestros días. La intensa relación de los emblemas barrocos con postrimerías y alegorías, el influjo poético de los paisajes románticos y las construcciones simbolistas o los incestuosos idilios entre poesía y arte que se dieron en los diversos proyectos de las primeras vanguardias, desde el cubismo al futurismo pasando por Dadá y el surrealismo, sólo fueron abonando el terreno para que ya desde los años cuarenta del siglo XX, y fundamentalmente desde la aparición de Duchamp y Fluxus, el concepto de libro objeto y el del extrañamente denominado libro de artista aparezca en el territorio de la creación contemporánea actual como elemento fetiche en el que se trazan las relaciones íntimas del artista con el objeto.

Desde mediados de los años ochenta, Pepe Lara viene trabajando en ese territorio en el que se entremezclan la imagen y la escritura, el libro y la poesía gráfica, un territorio híbrido que nace del famoso poema de Mallarmé, *Un coup de dés* y puede llegar hasta las infinitas ligaduras que entre literatura, na-

rración, poesía y texto existen con la construcción de la imagen en la actualidad por parte de los artistas contemporáneos.

Al margen del cubo blanco del arte, la propuesta artística de Pepe Lara se encierra entre las pastas de un libro, se va leyendo como se hace una exposición, pero con el tiempo necesario y la intensidad que reclama ese contacto íntimo con su escritura.

Su primer contacto con la escritura aparece fechado en 1974, fecha de inicio del poemario *Las acacias* (1974-1977), editado por Ediciones Florentinas en una edición digital en 2011, algo que viene siendo habitual desde que naciera esta editorial cordobesa que ha recuperado y difundido toda la obra de Pepe Lara desde sus inicios a la actualidad.

A ella le seguirá el poemario que lleva por título *Y los naranjos* (1977-1980), y entramos ya en una década, la de los ochenta, donde la obra de Lara se hace más compleja, provocando interferencias con la imagen a través de la propia construcción caligráfica, la mancha pictórica de tinta o el ensamblaje de imágenes extraídas de diferentes medios a modo de collage, que podremos ver en publicaciones

como *Legajo #001* (1985-1990), *Manuel de poemería* (1985), *Se rompe* (1987), *Tres nanas pa un verano* (1988), *Leche de almendra* (1989) o la construcción de libros con materiales como la madera que vemos en *El libro de los estados ebrios en el garaje* (1986).

En la década de los noventa continuará su pasión por las ediciones poéticas, publicando libros como *Munni Bai* (1992), pero aparecen nuevos registros gráficos y caligráficos sobre el papel, que se independizan del objeto libro y como fragmentos de escritura sobre papel, adquieren el nuevo sentido de obra gráfica,

Será en este ir y venir del libro al papel exento donde la obra de Lara sigue desarrollándose en la actualidad, a través de la publicación de poemarios como *Paisaje Antonia* (2013) o libros de artista como *Cosas gente bichos* (2006), *Anónimo no es un nombre* (2006) o *Legajo #002* (2010-2011) y *Legajo #003* (2010-2012), plataformas de escritura que complementa con sus trabajos infográficos que podemos ver en piezas como *Azulejo* (2014), *Ir y venir* (2014), *Conversación* (2014), *Ensueño* (2014) o *Alturas grises* (2014), últimos testimonios de su producción artística.

Handwritten text in a cursive script, possibly a letter or a page from a manuscript. The text is written in dark ink on a light-colored background. The handwriting is dense and somewhat illegible due to the cursive style and some fading. The text appears to be organized into several lines, with some words being more prominent than others. The overall appearance is that of a personal or historical document.

FERNANDO M. ROMERO

268

La manera que el trabajo de Fernando M. Romero (Córdoba, 1978) tiene de abordar la disciplina pictórica tiene lugar en el propio contexto de reconsideración de la imagen en el nuevo marco de la cultura post-media de la primera década del siglo XXI y en segundo lugar dentro de diversos fenómenos de expansión y contracción de la pintura sobre sus propios resortes y fundamentos y sobre las estructuras de producción y visibilización del arte contemporáneo en el momento actual.

Tras obtener la licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Granada, las obras de Fernando M. Romero comienzan a hacerse presentes en la ciudad a través de exposiciones individuales como *(In)posturas* (2000) y *(re)creaciones* (2001) en galerías como la ya desaparecida Cobalto o Carmen del Campo, *S/T* (2003) y *Islands* (2006), donde su manera de abordar la pintura fragmentando la figura e introduciéndola en un caleidoscópico repertorio de referencias a la propia historia de la disciplina y de la imagen contemporánea por extensión, se convierten en coordenadas a partir de las cuales poder trazar un itinerario por esta primera década del siglo.

Desde exposiciones individuales como *Islands* (2006) hasta *Feedbackstage* (2011) se van produciendo en la obra de Fernando M. Romero una serie de fragmentaciones, solapamientos y desdoblamientos de la imagen sobre los que lleva trabajando desde esa fecha hasta la actualidad en una nueva interpretación de ese espíritu neobarroco que Calabrese quiso ver en ciertos pintores de los años ochenta en Europa, pero que en la obra de Fernando aparece en la plenitud de la complejidad de lecturas que afectan a la poliédrica naturaleza del propio término.

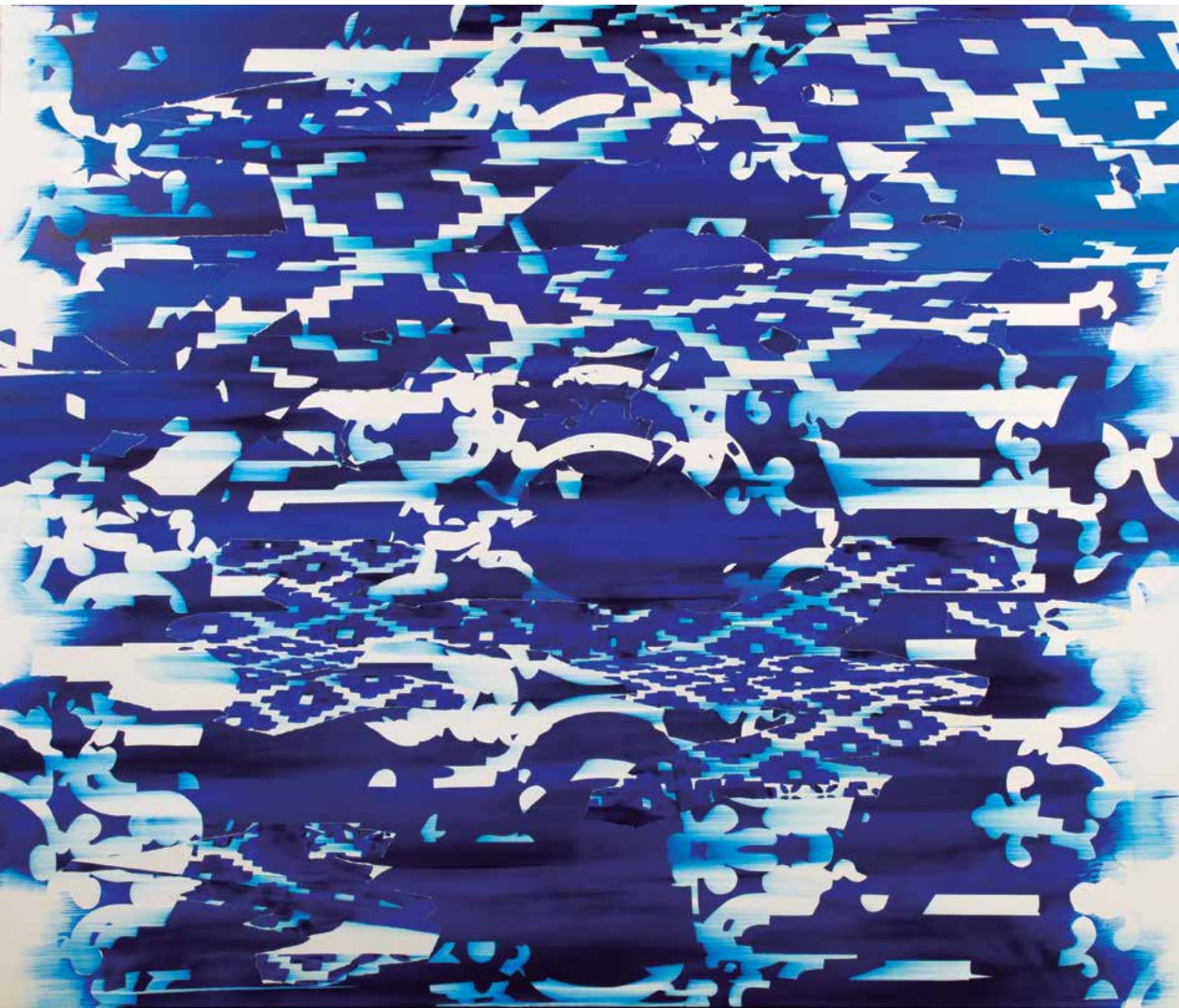
Será a raíz de la decisión de establecerse en Berlín cuando su obra entra en un importante periodo de transformación, y aquellas pinturas que llevaban por título *La gran mentira* (2008) o *Sweet Home* (2008), y que formaron parte de la exposición colectiva *Un nuevo comienzo* (2009) en la sala Puertanueva empiezan a convertirse en signos y herramientas para una relectura sobre su propia obra y su manera de trabajar la composición del cuadro.

La reducción de su paleta cromática, la ampliación de sus formatos y sobre todo la expansión de la pintura hacia otros territorios que tienen que ver con la instalación y la convi-

encia con lo fotográfico como herramienta de trabajo, forman parte de este *nuevo comienzo* que ha supuesto diversos reconocimientos y premios a su trayectoria como la Beca de Artes Nobles (2009) del Ayuntamiento de Córdoba o la Beca de Pintura Pilar Montalbán (2012).

Pero si en la serie de piezas que formaban parte de la exposición *Feedbackstage* (2011), sobre un blanco y negro dominante en toda la serie empezaban a realizarse plegamientos y despliegues, fracturas y solapamientos, en la exposición *Humor vítreo* (2013) esta expansión de la pintura se encuentra con las interferencias de la fotografía y de instalaciones como la realizada en la Candyland Gallery de Estocolmo (2013), para abrir nuevas vías de investigación a esta disolución o explosión de la imagen.

Es en este contexto donde se inserta la pieza presente en esta exposición, *Plegados (Folded)*, que sobre una serie de tramas y desplazamientos de carácter geométrico, juega con trampantojos y efectos ópticos para propiciar una serie de contracciones y expansiones de la imagen en relación al espacio pictórico y el horizonte de lecturas del espectador, en busca de lectores cómplices y lúcidas miradas.



CARMEN OSUNA

270

Optando por la escultura como territorio sobre el que proyectar y expandir sus intereses sobre el pensamiento contemporáneo, la filosofía, el psicoanálisis y la propia construcción artística, el trabajo de Carmen Osuna (La Rambla, 1962) se inicia en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, donde se licencia dentro de la especialidad de Escultura, y donde será profesora de la misma disciplina, pasando años después a impartirla en Granada y Málaga.

En sus inicios, es el trabajo en madera el que más le interesa, abordando la labor de sustracción de los bloques escultóricos en la línea de los trabajos que estaban realizando algunos artistas del neoespressionismo alemán como Lupertz o Baselitz, y que en España tuvieron gran repercusión en esos años, sobre todo en lo que se dio en llamar el foco gallego, protagonizado por el Grupo Atlántico liderado por Francisco Leiro.

En esta línea de trabajos, se insertan piezas totémicas, paisajes y obras como Pacto de muerte (1986) con la que fue premiada en la II Bienal de arte taurino de Córdoba.

A partir de la serie de paisajes, se van abriendo nuevas vías en el trabajo de Osuna, que pasan por la reconsideración semántica y lingüística de la propia escultura, su capacidad

de construir discurso, más allá de las cualidades expresivas o formalistas que dominaron su primera etapa de trabajos con la madera. Será la pieza *Tres generaciones en la torre*, en la Torre de los Guzmanes en Sevilla en 1989, donde presentará una serie de relojes de arena con limaduras de bronce y residuos naturales, donde se puede ver la apertura hacia la poética y estrategia del objeto encontrado y la valoración de la práctica artística como construcción alegórica y metonímica.

En este cambio tiene mucho que ver su interés por el psicoanálisis, la física y la patafísica, así como la re-lectura del legado de las máquinas de Duchamp, que durante muchos años le sirve como guía en torno al cual ensamblar sus preocupaciones y reflexiones sobre la identidad social e individual, en una serie de préstamos y diálogos que abren su obra hacia los híbridos territorios de la instalación.

Serán estas las que marcarán su práctica artística desde 1997 hasta nuestros días, inaugurando esta etapa con la exposición *M-Manuscrito son descifrar* (2000), que presentó en la sala de exposiciones y Patio del Reloj de la planta baja del Palacio de la Merced, y en la que a través de ocho instalaciones se planteaban diversas cues-

tionones y reflexiones en torno a El Gran Vidrio de Duchamp y otras reflexiones sobre el lenguaje en piezas como *Con mi dedo cerca de mi cabeza* (1997-2000), *Otro manuscrito* (1998-2000), *Palas de secano* (1999-2000), *Autorretrato sin pies ni cabeza* (1998-2000) o *Habla o escribe en hueco* (2000), en las que utiliza la fotografía, el vidrio, el objeto encontrado y algunos dispositivos protointer-activos, pero en los que se descubre cual va a ser desde ese momento el material predilecto de su escultura, la cerámica, esa que como artista de la Rambla connota con las nociones antropológicas y culturales del lugar y de la biografía personal.

Será esta utilización de los materiales cerámicos, desde botijos a platos, no sólo artesanales sino manufacturados, la que marcará su trabajo desde esa fecha, construyendo máquinas e instalaciones, como *Un jardín en el desierto* (2002), *Picnic* (2002), *Sobremesa* (2003), *De la Trinidad y otros misterios* (2005) o proyectos más cercanos como *En la frontera* (2006), *Ataque y rescate de algunas obras de arte* (2010) o *Bosque con corazones* (2011), instalación realizada en Almonaster la Real (Huelva), donde diseminó pequeños corazones de alfar en los árboles de la ruta natural donde se realizaba el proyecto.



DANIEL PALACIOS

272

Conexiones, nodos, patrones de comportamiento, sistemas de partículas, autómatas celulares, gráficas de flujos, interferencias y placas PCB. Con términos que hasta ahora pertenecían al lenguaje de la física, se suele referir Daniel Palacios (Córdoba, 1981) a sus proyectos artísticos en los que las relaciones entre arte, ciencia y tecnología se aplican al espacio público y ponen en entredicho los sistemas perceptivos.

Interesado en la informática y electrónica como herramientas para generar un proceso, más que para lograr una representación a partir de ellos, su formación en artes le aporta las habilidades necesarias para modelar el espacio.

Aunque abordando diferentes temas, su trabajo es un juego de relaciones con el espacio: ya sea con el propio espacio físico, cómo lo percibimos o qué fenómenos se dan en él. En cierto modo, son ambientes que invitan a una reflexión o representan las reflexiones que hace en un momento concreto de su investigación acerca de las percepciones y de la forma en que éstas influyen en nuestra forma de relacionarnos con el espacio.

Dentro de estas coordenadas se desarrollan trabajos como *Intrusiones* (2006), una

ventana artificial en la que el cristal ha sido sustituido por un monitor que nos permite ver el tiempo pasar ante nosotros de una manera acelerada y nos invita a que mediante post-its vayamos integrándonos en él, haciendo que esa habitación desde la que vemos, nuestra habitación interior forme parte del espacio exterior hasta que llegue un momento que la saturación de notas escritas impida verlo.

Este mismo interés por el paisaje y el espacio público, lo podemos ver en otras piezas como *Der Unbekannte Einwanderer (El inmigrante desconocido)* (2005-2009), una instalación audiovisual en la que vamos descubriendo la ciudad a través de detalles que vamos conociendo al pasear sobre sus pavimentos.

Pero quizás, la obra más conocida de Daniel Palacios, sea *Waves* (2006-2007), una instalación que intenta visualizar cómo se mueve el sonido, mediante la instalación de un largo trozo de cuerda que genera ondas tridimensionales en el espacio por la propia física del movimiento. Esta pieza que ha estado presente en numerosas exposiciones colectivas (el discreto encanto de la tecnología, ZKM y MEIAC) e individuales (I+CAS) y que fue premiada por la Fundación Telefónica en el certa-

men *VIDA 9.0*, muestra la manera en que de forma directa, el espectador del arte interfiere de forma real en el propio funcionamiento del mismo. Sin él, no existe.

Desde esta investigación en los paradigmas de la interactividad y los patrones de funcionamiento autónomos de algunos de sus sistemas, es desde donde debemos interpretar otras piezas como *Outcomes* (2009-2010), que funciona a la manera de un gran *theremin* en el espacio público o expositivo, o *Kill the process* (2010), una serie de cajas de sonido que funcionan según diferentes patrones de comportamiento al ser activadas por el espectador.

En los últimos tres años, y a partir de piezas como *Whatever happened, happened* (2010), el fenómeno de la visualización de datos es el eje sobre el que se desencadenan proyectos como *Receptive environments* (2011), *Shelter* (2011) o *Strata* (2012), piezas que nacen de su residencia en la *Kunstlerhaus Bethanien* en Berlín, tras obtener la Beca Iniciarte en el 2010. Desde esa fecha se ha instalado en Berlín, ciudad desde la que realiza diferentes proyectos sobre la relación ciencia, arte y tecnología, dentro y fuera de los circuitos del arte.



PABLO PRIETO

274

Podría tratarse de desinterés hacia los circuitos establecidos de circulación del arte o bien de *alma lenta*, como señala el título de su última exposición, pero lo cierto es que a lo largo de estos últimos veinte años ha sido difícil seguirle la pista al trabajo artístico de Pablo Prieto (Córdoba, 1966), más allá de su participación en algunos premios y bienales, una exposición individual en una galería comercial y la muestra a la que nos referíamos con anterioridad, *Con alma lenta* (2014) que podríamos entender como una relectura de su trabajo desde 1996 a la actualidad.

Trabajando con el tiempo como soporte, la auto-biografía como relato y la pintura como in-disciplina atravesada por numerosos materiales y afectos personales, la obra de Pablo Prieto se va componiendo a la manera de las madejas del pensamiento, figura que como elemento vertebrador aparecía en la exposición *Colección de pelusas* (2001) en la Galería Cobalto y vuelve a aparecer en algunas piezas recientes como *La constante* (2013), *Medida* (2014) o *El error de Ariadna* (2009).

Pero antes de esta producción última, el trabajo de Prieto se componía a la manera de solapamientos y camuflajes, en los que casi

a modo de autobiografía, iba componiendo un relato de su pintura como relato personal, tal y como vemos en piezas como S/T(1999) donde utiliza sus calificaciones escolares como trama sobre la que construir el cuadro con la figura central de ese Carro de heno que también aparecerá en otras de sus piezas.

Esta asimilación del collage, se podrá ver no sólo en esta pieza, sino también en *Dos* (1997) que fue seleccionada en la Primera Bienal de Artes Plásticas de la Diputación de Córdoba en 1998 y en muchas otras piezas de su producción, donde papel y escritura se configuran como ejes vertebradores de su poética circular en torno al tiempo y su experiencia.

Junto a esta utilización del collage y la escritura, se vincula la presencia de la palabra en su obra, cuestión que no sólo viene emparentada por su relación con la obra de algunos poetas contemporáneos cordobeses, sino que podemos relacionar en piezas como C.A.L. (2014) o *Je suis verte* (2012) con otro tipo de celebración del lenguaje que va más allá de aquel que puede ocurrir entre las páginas de un libro, o en las melodías de un *Réquiem* (2013), escritura final post-mortem.

Es esta cuestión del fin, del tiempo y la pintura, la que puede dejarse entrever en muchas de sus composiciones, donde el carácter monocromo que podría vincularse a cierta tradición minimalista de la pintura, se ve interferida por estas *pelusas*, marañas y construcciones de hilos que trastocan el nunca aséptico uso del color en sus piezas, como veremos en piezas como *La huella del diablo* (2014), *La Luz* (2013) o *El segador* (2007), donde junto a lo monocromático (rojo, negro y amarillo) y lo circular (como infinito retorno, principio y fin) aparece la utilización de ciertos materiales pobres (papel, cuerda) que dotan a estas obras de una materialidad que va más allá del puro formalismo visual.

Será esta una táctica muy utilizada en la obra de Prieto, colocar sobre la tabula rasa, elementos que provienen de lo cotidiano, los afectos, lo personal, lo biográfico, pero que también remiten a la propia historia y experiencia de la pintura, escribiendo sobre el lienzo blanco, frases y pensamientos que en estos últimos veinte años se han ido construyendo de una manera cómplice y secreta, inadvertida por la institución-arte, pero seguida de cerca por aquellos que le acompañan en los círculos de su vida.



RAFAEL QUINTERO

276

Al igual que a otros compañeros de generación, a Rafael Quintero (Aguilar de la Frontera, 1961) el paso por la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría le sirve para aprender los rudimentos y técnicas artísticas, pero pronto asfixiado por el encorsetamiento y academicismo de esa Escuela, reniega de ella para buscarse esa universidad paralela por la que todos pasamos en la vida, buscándola entre catálogos, exposiciones y charlas con amigos.

En la década de los ochenta, Rafael Quintero se decanta por la pintura como un crisol de referentes que le llevan desde los frescos pompeyanos a la pintura de Die Brücke, hasta desembocar en una relectura retrospectiva de la obra de Valdés Leal, lenguaje conceptista y alegórico que años más tarde retomará via Kounellis y otros artistas del povera por los que sentirá gran afinidad.

La primera exposición individual la realiza en la sala municipal de Aguilar de la Frontera en 1986, y en ese primer momento el abigarramiento de sus composiciones invita al espectador a intentar leer la vorágine de objetos y símbolos que construyen una situación a la manera neobarroca que dictaminara Calabrese ya en esos años.

La dispar procedencia de los elementos que componen el cuadro, desde la plástica africana al surrealismo pasando por compañeros de la transvanguardia italiana va construyendo un atlas iconográfico que poco a poco se irá sintetizando y depurando, construyendo rizomáticas configuraciones con las que Quintero nos habla de los temas fundamentales de la pintura y la vida, el amor, el sexo, la experiencia vital y la muerte.

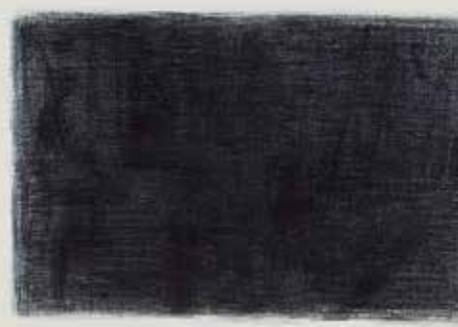
A finales de los años ochenta, la narrativa que buscan sus cuadros, la posibilidad de construir relato y discurso, la encuentra en la secuenciación propia del comic, pero presentándola a la manera de los emblemas del barroco (Alciato), como grandes máquinas alegóricas que pronto le llevarán a abandonar la pintura en este sentido y retomar de ella, lo que subyacía bajo pinceladas de color.

Después del boom pictórico de los años ochenta, se produce en Quintero al igual que en muchos otros artistas españoles, una crisis con la propia disciplina en la década anterior. No se trata de abandonar el lienzo, tampoco de rasgarlo a la manera de Fontana, sino de abordar el lenguaje de la pintura desde otros presupuestos teóricos que conectaban las en-

señanzas conceptuales del minimal y el povera con la tradición conceptista del barroco español.

Es en ese territorio de la puesta en escena, el trampantojo, el simulacro y el espejismo de construcción de las imágenes tan propio del barroco, en el que Rafael Quintero ha venido trabajando desde ese momento, tal y como hemos podido ver en exposiciones como *Soma VIII* (1992) en la Sala de Arte Viana, *Espejo tachado* (1996) en la Sala de exposiciones de la Casa de la Cultura en Palma del Río o junto a otro compañero de generación en la galería Cruce de Madrid, donde presentaron una exposición que llevaba por título *En efecto*.

Ya en ella, pudimos ver como el lenguaje de la instalación resultaba el más efectivo para plantear sus nuevas máquinas alegóricas donde el juego de la ocultación y el vacío, frente al horror vacui de sus primeras pinturas se convierten en protagonistas de un relato que el espectador debe construir a partir no sólo de su propia mirada sino de la lectura de las claves aportadas por el artista donde se esconden referencias como las que se esconden detrás de este *Fundido a negro* (2009).



GERVASIO SÁNCHEZ

278

Dentro del mundo del fotoperiodismo, la obra de Gervasio Sánchez (Córdoba, 1959) se ha convertido en referente por la manera en que ha conseguido hacer que la fotografía se convierta en herramienta no ya sólo de verdad, sino de crítica y solidaridad.

Licenciado en 1984 en la rama de Periodismo por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona, desde esa fecha ha trabajado de manera independiente para diversos medios de comunicación, diarios y revistas, para los que ha cubierto la información gráfica en numerosos territorios de conflicto.

Entre 1984 y 1992, su mirada fue el filtro a través del cual nos llegaban las imágenes de la mayoría de los conflictos armados en el vasto territorio de América Latina, desde Nicaragua a El Salvador, pasando por Guatemala, Chile, Panamá, Perú y Colombia, desnudando a la fotografía de todo artificio, y dejando que la poética de la verdad sea la mejor arma para denunciar la devastación criminal de cualquier guerra.

Del lado de los que sufren, no pierden, la cámara de Gervasio Sánchez ha cubierto gran parte de los conflictos bélicos de finales del siglo XX, desde la cruenta guerra de Sarajevo, de la que en 1994 publicará el libro fotográ-

fico *El cerco de Sarajevo*, hasta Kosovo, que dará lugar al proyecto *Kosovo, crónica de la deportación* (1999) para culminar con dos de sus grandes proyectos *Vidas minadas* (1995-2007) y *Desaparecidos* (1998-2010).

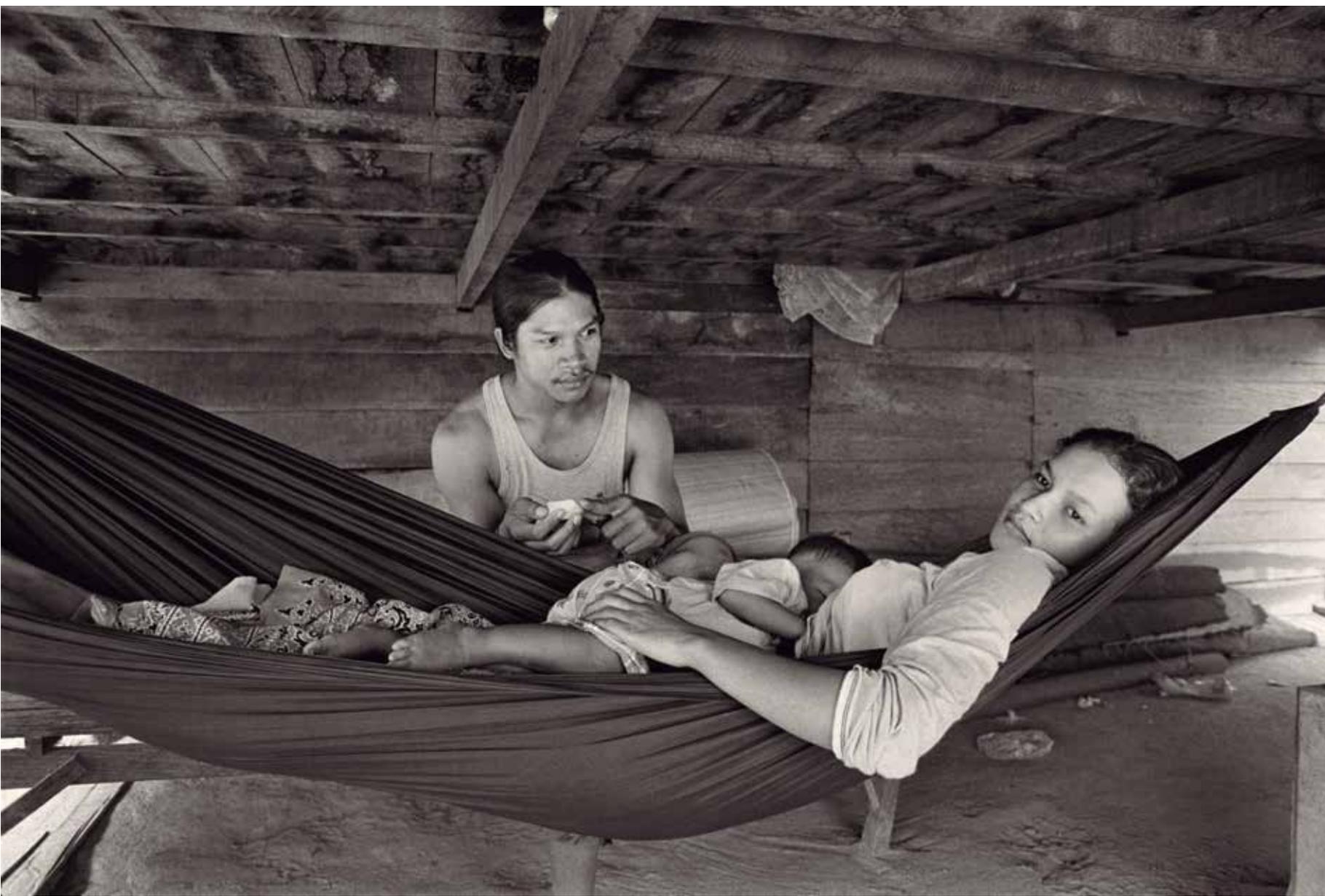
Vidas minadas comienza en territorio africano en 1995 y muestra el drama de las llamadas minas antipersona desde el propio momento del suceso hasta los procesos de rehabilitación y la vida cotidiana de las víctimas, en particular los casos de tres jóvenes, el camboyano Sohnkheurm Man, el bosnio Adis Smajic y la mozambiqueña Sofía Elface Fumo, a la que fotografió por primera vez en 1997 y que años después, en 2007, posaba con la propia hija de Gervasio Sánchez en una fotografía que ganó el premio Ortega y Gasset de periodismo en 2008.

La segunda serie a la que nos referíamos, *Desaparecidos* (1998-2010), acerca su cámara a los silenciados dramas de aquellos que han desaparecido de manera forzosa, en países de tres continentes, América Latina, Asia y Europa, reflejando una tragedia con la que Gervasio Sánchez empieza a tomar contacto en 1984 en Guatemala y de la que no ha logrado separarse en estos más de veinticinco años de experiencia profesional.

En 2012, una exposición en Tabacalera Madrid recogió de manera antológica estos trabajos del autor, y también se pudo ver la serie *Desaparecidos* en el Casino de la Exposición de Sevilla (2013) y en el MUSAC de León (2013) junto a *Vidas minadas* y la serie *Wafa Jerala*.

En nuestra ciudad ha expuesto en diversas ocasiones, de manera individual y colectiva, siendo la última de ella, la exposición de la serie *Vidas minadas* que se pudo ver en el 2009 en la Sala de exposiciones de Orive.

Como fruto de su labor solidaria y su trabajo para hacer de la imagen una herramienta de denuncia, la fotografía de Gervasio Sánchez ha recibido numerosos premios y galardones, desde el Premio Andalucía de Cultura en 1995 a la medalla de oro de Santa Isabel de Portugal concedida por el Gobierno de Aragón en 2004, pasando por el premio *LiberPress* (2005), Premio Córdoba de Periodismo (2009) y el Premio Nacional de Fotografía (2009). A todos ellos se suma el de *Enviado Especial de la Unesco por la Paz*, otorgado en 1998, uno de los que junto al Premio Nacional de Fotografía (2009) le convierten en uno de los fotógrafos españoles más conocidos a nivel internacional.





AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA



Diputación de Córdoba



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA



FUNDACIÓN
CajaSur