

1975 – 1992

RAFAEL AGREDANO
ALFONSO ALBACETE
FERNANDO ALMELA
JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN
PATRICIO CABRERA
CHEMA COBO
GERARDO DELGADO
PEPE ESPALIÚ
FEDERICO GUZMÁN
EVA LOOTZ
ROGELIO LÓPEZ CUENCA

PEDRO MORA
NAZARIO
GUILLERMO PANEQUE
AGUSTÍN PAREJO SCHOOL
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
JOSÉ MIGUEL DE PRADA POOLE
JORGE RUEDA
SOLEDAD SEVILLA
JOSÉ RAMÓN SIERRA
JUAN SUÁREZ
IGNACIO TOVAR

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se complace en invitarle a la inauguración de la exposición

1975 – 1992

que tendrá lugar el jueves 9 de febrero de 2017, a las 12.30 h.

Espacio: Clastrón Este
Fecha: 9 de febrero – 15 de octubre 2017



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Cartuja de Santa María de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2. Isla de la Cartuja - 41092 SEVILLA
Tel. (34) 955 037 070 | Fax (34) 955 037 052 | actividades.caac@juntadeandalucia.es
www.caac.es

1975 - 1992

RAFAEL AGREDANO | ALFONSO ALBACETE | FERNANDO ALMELA | JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN |
PATRICIO CABRERA | CHEMA COBO | GERARDO DELGADO | PEPE ESPALIÚ | FEDERICO GUZMÁN
| EVA LOOTZ | ROGELIO LÓPEZ CUENCA | PEDRO MORA | NAZARIO | GUILLERMO PANEQUE
| AGUSTÍN PAREJO SCHOOL | GUILLERMO PÉREZ VILLALTA | JOSÉ MIGUEL DE PRADA POOLE |
JORGE RUEDA | SOLEDAD SEVILLA | JOSÉ RAMÓN SIERRA | JUAN SUÁREZ | IGNACIO TOVAR

Del entusiasmo al síndrome de mayoría absoluta, así podría subtitularse esta nueva presentación parcial de la colección del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

El entusiasmo, tal y como lo definió José Luis Brea en una conocida exposición con el mismo título en cuyo texto de presentación señalaba dos momentos fuertes en el arte español de la época (1972 - 1992): el postconceptual de mediados de los 70 y el periodo “antiformalista” de finales de los 80. La nueva figuración, calificada como de retorno al orden, fue el periodo que definió como de entusiasta. Sin embargo, cabe una segunda lectura en clave política y que es la que de algún modo se sigue en esta muestra: el entusiasmo visto como los años de recuperación democrática desde la muerte del dictador hasta avanzada la segunda legislatura del PSOE, donde se instauraría el “síndrome de mayoría absoluta”, denominado así por Mar Villaespesa desde las páginas de la revista *Arena Internacional del Arte*.

Esta muestra que ahora presentamos se organiza a partir de toda una serie de revistas especializadas que recorren todo el periodo cronológico estudiado, sucediéndose unas a otras o bien superponiéndose y teniendo, además,

una fuerte presencia andaluza, bien porque fueran editadas aquí, o bien porque fueran dirigidas o con una participación decisiva de artistas o críticos en su concepción. Así se sigue un orden cronológico que parte desde posiciones en los márgenes de lo que entonces se consideraba arte contemporáneo y que tenían fuertes dosis de contestación estética, sexual y social mediante las publicaciones *Nueva Lente* y *El Víbora* (con la presencia de Jorge Rueda y Nazario, respectivamente). Se continúa con *Separata*, donde Jacobo Cortines, Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez, entre otros, la configuraron, para llegar a *Figura* mediante la presentación de obras de Guillermo Pérez Villalta y Chema Cobo (portadas de dos de sus números), pero también de la generación de artistas asociados al primer momento de *La Máquina Española* y a la propia revista como Rafael Agredano, Guillermo Paneque y Patricio Cabrera. Por último, se termina el recorrido con la citada *Arena Internacional del Arte*, dirigida por Mar Villaespesa, Kevin Power y José Luis Brea a finales de los 80, mediante obras de la colección del CAAC de Agustín Parejo School, Rogelio López Cuenca, Pepe Espaliú, Federico Guzmán y Pedro Mora

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

Claustrón Este
10 FEB. – 15 OCT. 2017
www.caac.es

1975 - 1992

RAFAEL AGREDANO | ALFONSO ALBACETE | FERNANDO ALMELA | JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN |
PATRICIO CABRERA | CHEMA COBO | GERARDO DELGADO | PEPE ESPALIÚ | FEDERICO GUZMÁN
| EVA LOOTZ | ROGELIO LÓPEZ CUENCA | PEDRO MORA | NAZARIO | GUILLERMO PANEQUE
| AGUSTÍN PAREJO SCHOOL | GUILLERMO PÉREZ VILLALTA | JOSÉ MIGUEL DE PRADA POOLE |
JORGE RUEDA | SOLEDAD SEVILLA | JOSÉ RAMÓN SIERRA | JUAN SUÁREZ | IGNACIO TOVAR

The subtitle of this new partial exhibition of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo could be “Enthusiasm for the Absolute Majority Syndrome.”

Enthusiasm as defined by José Luis Brea in a well-known exhibition of the same name. The introductory text for that exhibition mentioned two significant moments in Spanish art during that era (1972 - 1992): the post-conceptualism of the mid 1970s and the “anti-formalism” of the late 1980s. The new figuration, characterized as a return to order, was the period defined as enthusiastic. However, another definition, in political terms, is pursued to some extent by this exhibition: the enthusiasm witnessed with the return to democracy in the years between the death of the dictator and the advance of the second legislative session of the PSOE (Spanish Socialists Workers’ Party), and the inception of the “absolute majority syndrome,” a phrase coined by Mar Villaespesa in the Spanish journal *Arena Internacional del Arte*.

The present exhibit is organized around an entire series of specialized journals, covering the whole period under study, that succeed each other chronologically, or even overlap. Moreover, there is a strong Andalusian

presence in them, either because they were published here or because they were focussed on or conceived with the vital contributions of local artists and critics. Thus, the exhibit follows a chronological sequence that starts with positions on the fringes of what was then considered contemporary art, eliciting a strong aesthetic, sexual and social response via the publications *Nueva Lente* and *El Víbora* (with the participation of Jorge Rueda and Nazario Luque, respectively). It continues with *Separata*, edited by Jacobo Cortines, Gerardo Delgado, José Ramón Sierra and Juan Suárez, among others, and *Figura*, which presented the works of Guillermo Pérez Villalta and Chema Cobo (on the cover of two editions). Then there was also the generation of artists associated with La Máquina Española gallery and *Figura*, such as Rafael Agredano, Guillermo Paneque and Patricio Cabrera. And finally, the journey concludes with the aforementioned *Arena Internacional del Arte*, run by Mar Villaespesa, Kevin Power and José Luis Brea in the late 1980s, with the CAAC’s collection of works by Agustín Parejo School, Rogelio López Cuenca, Pepe Espaliú, Federico Guzmán and Pedro Mora.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

East Wing

FEB. 10 – OCT. 15. 2017

www.caac.es

GUILLERMO PANEQUE (Sevilla, 1963)

Sin título, 1985

Untitled

Óleo sobre lienzo, 88,6 x 67,2 cm

Sin título, 1985

Untitled

Óleo sobre lienzo, 88,8 x 67,3 cm

1985, 1985

Untitled

Óleo sobre lienzo, 89 x 67 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Guillermo Paneque se formó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla dando sus primeros pasos como creador y editor. Formó parte de la conocida generación artística de los años 80 de Sevilla, a la que pertenecieron Pepe Espaliú, Rafael Agredano o Curro González, entre otros, agrupados, en su mayoría, en torno a la revista *Figura* de la que Paneque fue fundador y, con el tiempo, director.

Realizó su primera exposición en el año 1986 en la desaparecida galería La Máquina Española que dirigía Pepe Cobo. Posteriormente ha participado en numerosas muestras en galerías y museos nacionales e internacionales, entre ellas el Aperto 86 de la XLII Biennale di Venezia, en el Musée d'Art Moderne de París, o en la I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias (Colombia).

Desde una posición teórica muy articulada, la obra de Paneque partía del rechazo tanto de la tradición pictórica andaluza, como de tendencias expresionistas contemporáneas, para proponer mediante “técnicas frías” una imagen tomada del entorno y descontextualizada con sentido crítico, irónico y algo provocativo, en la línea de los modos neoconceptuales de los 80¹.

Para entender sus obras, el propio autor nos infiere el camino que podemos seguir, que es el mismo que ha recorrido para su creación: “Para mí utilizar ciertas frases o palabras escritas no es desvelar el significado del cuadro, ni es el título, ni es su explicación. Yo lo planteo como otro elemento que funciona integrado, es como si en lugar de meter una figura metes un texto. A veces es vital la tensión que hay entre texto y figura y los otros elementos que existen. A veces son retahílas de frases sin sentido aparente, pero en realidad son juegos privados que tienen un sentido muy importante para mí”².

1 Carmen Bernárdez Sanchís. “Arte en España, 1918 - 1994”. *Colección Arte Contemporáneo*. Madrid, Alianza Editorial, D.L. 1995.

2 Kevin Power. *Primer Certamen de Pintura. Fundación Luis Cernuda*. Catálogo de la exposición. Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 17 de septiembre - 6 de octubre de 1985.

Guillermo Paneque studied at the Fine Arts School of the University of Seville, thus initiating his career as an artist and editor. He was part of the renowned artistic generation of the 1980s in Seville, which included Pepe Espaliú, Rafael Agredano and Curro González and others, the majority of whom were associated with the art journal *Figura*, which Paneque founded and eventually managed.

His put on his first exhibition in 1986 in the now defunct gallery La Máquina Española, run by Pepe Cobo. He later took part in many exhibitions in national and international galleries and museums, including the Aperto 86 of the XLII Biennale di Venezia, the Musée d'Art Moderne de París, and the I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias (Colombia).

From a very well-articulated theoretical point of view, Paneque's work started with a rejection of both the Andalusian pictorial tradition and contemporary expressionist trends, using indifferent techniques to create an image taken from the environment and decontextualized, with a critical, ironic and somewhat provocative effect along the lines of the neo-conceptual methods of the 1980s.¹

To help us understand his works, the author points us down the same road that he followed to create it: "For me, the use of certain written phrases or words is not intended to reveal the meaning of the painting, nor is the title or the description. I see this as another integrated element of the work, as if you insert a text instead of a figure. The tension between text and figure, and the other elements that exist, is sometimes vital. These are sometimes strings of seemingly nonsensical phrases, but in reality they are personal games that have a very important meaning for me."²

1 Carmen Bernárdez Sanchís. "Arte en España, 1918 - 1994". Contemporary Art Collection. Madrid, Alianza Editorial, D.L. 1995.

2 Kevin Power. *Primer Certamen de Pintura. Fundación Luis Cernuda*. Exhibition Catalogue. Seville Museum of Contemporary Art, 17 September - 6 October 1985.

JOSÉ MIGUEL DE PRADA POOLE (Valladolid, 1938)

Pista de patinaje sobre hielo en Sevilla (Hielotrón), 1975 - 1978

Anteproyecto de construcción de una pista de patinaje sobre hielo en Sevilla.

Fecha de visado: 19 de junio de 1973

Enmarcado:

- Plano de planta general
- Plano de planta de servicios
- Plano de alzados

Proyecto y dirección de la obra de Pista de patinaje sobre hielo cubierta, en la finca "Villanueva del Pítamo" de Dos Hermanas en la carretera Sevilla-Utrera junto al canal del Bajo Guadalquivir.

Arquitecto: Miguel de Prada Poole / Pablo Fábregas Roca (dirección de obra)

Fecha de visado: 18 de abril de 1974

Vitrina:

- Documento de memoria (páginas 1 a 3)
- Certificado
- Documento de mediciones (capítulo 1, página 4)
- Libro de órdenes, volumen 2, página 38
- Revista Domus nº 563. Artículo "Pattinare in Spagna" (Patinar en España), octubre de 1976

Enmarcado:

- Plano de alzado y secciones generales
- Plano de planta general (Fecha de visado: 10 de febrero de 1975)

CORTESÍA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE SEVILLA Y DE LA FUNDACION FIDAS (FUNDACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA, SEVILLA)

47 fotografías del proyecto digitalizadas

Revista Domus nº 563. Portada, octubre de 1976

CORTESÍA DE JOSÉ MIGUEL DE PRADA POOLE

JOSÉ MIGUEL DE PRADA POOLE (Valladolid, 1938)

Ice-skating rink in Seville (Hielotrón), 1975 - 1978

Preliminary design of an ice-skating rink in Seville.

Date of approval: 19 June 1973

Framed:

- General floor plan
- Utility plant floor plan
- Elevations

Design and project management of the construction of an indoor ice-skating rink on the “Villanueva del Pítamo” property in Dos Hermanas on the Sevilla-Utrera roadway, along the Bajo Guadalquivir canal.

Architect: Miguel de Prada Poole / Pablo Fábregas Roca (site management)

Date of approval: 18 April 1974

Display case:

- Record of specifications (pages 1 to 3)
- Certification
- Survey record (Section 1, page 4)
- Building log, volume 2
- Journal Domus edition No. 563. Article “Pattinare in Spagna” (To skate in Spain), october, 1976

Framed:

- General elevation and sections plan
- General floor plan (Date of approval: 10 de febrero de 1975)

COURTESY OF COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE SEVILLA AND FUNDACION FIDAS (FUNDACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA, SEVILLA)

47 digitalized photographs of the project

Journal Domus, edition No. 563 (cover)

COURTESY OF JOSÉ MIGUEL DE PRADA POOLE

José Miguel de Prada Poole es uno de los más destacados arquitectos españoles de las últimas décadas del siglo XX, con una larga trayectoria profesional nacional e internacional. Premio Nacional de Arquitectura en el año 1975 y catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, ha sido el primer arquitecto interesado por la investigación, aplicación y desarrollo de las estructuras neumáticas en España. Sus trabajos iniciales fueron, en ocasiones, precursores de los de sus colegas americanos, asiáticos y europeos, convirtiéndose en un gran especialista en estructuras neumáticas, ligeras y tensadas.

Sus innovadoras ideas las supo compatibilizar con otras más tradicionales, siendo el *Hielotrón* un claro ejemplo de esta simbiosis.

Popularmente conocido como “la pista espacial sobre hielo”, el *Hielotrón* fue el proyecto que le dio el Premio Nacional de Arquitectura. Su extraña y original estructura neumática fue plasmada en publicaciones internacionales, como *Domus*, *Techniques & Architecture* o en *Fortune*. Su forma de construcción posibilitaba la transformación, reorganización o cambio de lugar, al emplear elementos modulares de diversas escalas y tamaños que podían ensamblarse de múltiples formas para adecuarse a las necesidades de cada situación.

Ubicado en lo que hoy es el barrio de Montequinto (Dos Hermanas, Sevilla) fue un gran complejo formado por brillantes cúpulas y bóvedas de color blanco, que presentaba el empleo de mínimos recursos: hormigón (en cimientos y salas de máquinas), lonas de fibra artificial y cables. Su combinación y formas, y su decoración interior, recreaban un ambiente imaginario y espacial que mostraban la relación hombre-arquitectura-medio ambiente.

Tras el hundimiento de la cubierta por un fuerte viento el 24 de febrero de 1978, se finalizaba un gran proyecto arquitectónico que revolucionó la ciudad de Sevilla durante más de dos años.

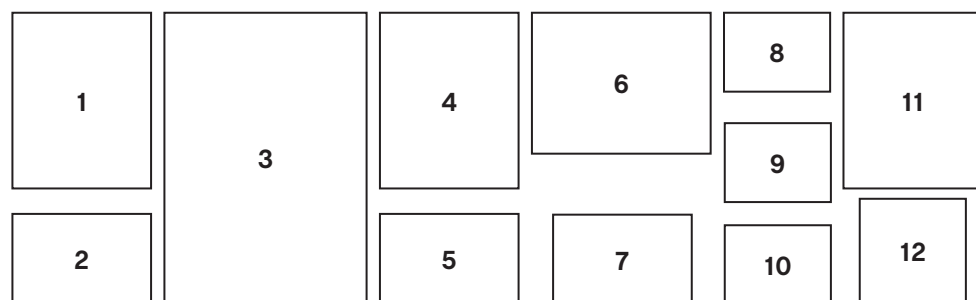
José Miguel de Prada Poole is one of the most distinguished Spanish architects of the late 20th century with a long-standing professional career, both nationally and internationally. The recipient of the National Architecture Award in 1975, he is a professor at the Madrid School of Architecture and was the first architect involved in research, development and utilization of pneumatic structures in Spain. Some of his initial works were precursors to those of his American, Asian and European counterparts, and he became an expert in light-weight and tensile pneumatic structures. He knew how to make his innovative ideas compatible with other more traditional ones, the clearest example of this symbiosis being the *Hielotrón*.

Popularly known as the “space ice rink,” the *Hielotrón* was the project that won him the National Architecture Award. His odd and original pneumatic structure was featured in international publications such as *Domus*, *Techniques & Architecture* and *Fortune*. This type of design facilitated transformation, reorganization or relocation by using modular elements of various scales and sizes that could be assembled in many different ways to adapt to the needs of any situation.

Located in what is today the Montequinto district (Dos Hermanas, Seville), it was a large complex formed by brilliant white domes and vaults, using a minimum number of materials: concrete (in foundations and equipment rooms), tarpaulins of synthetic fibre, and cables. Its combinations and shapes, as well as its interior decoration, created an imaginary and spatial environment that reflected the connection between man, architecture and the environment.

After strong winds caused the canopy to collapse on 24 February 1978, the great architectural project that revolutionized the city of Seville for more than two years came to an end.

ALFONSO ALBACETE (Antequera, Málaga, 1950)



1. ***Judith***, 1985
Técnica mixta sobre papel
65 x 50,5 cm
2. ***Ventana al Norte***, 1980
Window to the North
Técnica mixta sobre papel
31 x 46 cm
3. ***Sin título***, 1983
Untitled
Técnica mixta sobre papel
112 x 77 cm
4. ***Sin título***, 1985
Untitled
Técnica mixta sobre papel
65 x 50 cm
5. ***Sin título***, 1981
Untitled
Técnica mixta sobre papel
31 x 46 cm
6. ***Absalón***, 1984
Técnica mixta sobre papel
50,5 x 65 cm
7. ***Sin título***, 1981
Untitled
Técnica mixta sobre papel
32 x 46 cm
8. ***Huerto***, 1984
Vegetable Garden
Técnica mixta sobre papel
25 x 36 cm
9. ***Calle Buenos Aires***, 1984
Técnica mixta sobre papel
25 x 36 cm
10. ***Anunciación según Fra Angelico***, 1981
Annunciation according to Fra Angelico
Técnica mixta sobre papel
25 x 35 cm
11. ***Sin título***, 1983
Untitled
Técnica mixta sobre papel
64 x 48 cm
12. ***Sin título***, 1981
Untitled
Técnica mixta sobre papel
36 x 37 cm

Alfonso Albacete participó en la reacción contra el informalismo y las prácticas conceptuales que supuso la Nueva Figuración madrileña aparecida a finales de los 70. Años más tarde, en la década de los 90, se acerca a la abstracción, pero sin abandonar la carga simbólica figurativa que tenía su obra anterior. De hecho, en su pintura siempre estuvo latente la tensión entre figuración y abstracción. Se trata de hacer la pintura con todos los recursos posibles, de crear un espacio mental más que de representar un paisaje o una escena real.

Estos dibujos son muestra de la obra desarrollada en el interior de su estudio, caracterizada por reflejar procesos de pensamiento y creatividad, resultados de una investigación que en muchas ocasiones, llegan a formalizarse en cuadros.

La expresiva postura de un cuerpo, un agreste paraje natural, un personaje mitológico, el recuerdo de una situación, una forma arquitectónica a modo de paisaje, una mirada de artista sobre sí mismo. Temas, figuras y objetos que han sido pensados, analizados y sentidos de diversas maneras y en momentos distintos, a veces durante años. Sus formas, volúmenes y colores, sus sentidos simbólicos, su pertinencia para expresar lo contemporáneo o lo atemporal, se entrecruzan dotándose de significados y referencias mutuas, hasta que encuentran su resolución final en una serie de cuadros.

Dibujos que son huellas de los procesos de esa sostenida investigación que el autor persigue para mostrar la ligazón entre el mundo visible y el mundo de las ideas y de las sensaciones, y que va desarrollando en apuntes, bocetos, dibujos, etc. Estas obras muestran, a la vez, los distintos recursos técnicos y los variados lenguajes que el pintor, con la seguridad de la experiencia o con la audacia del experimento, utiliza para fijarlos sobre el papel*.

* Basado en el texto de Armando Montesinos para la exposición *Alfonso Albacete, Asuntos Internos*, celebrada en el CAAC del 15 febrero al 30 marzo 2014.

Alfonso Albacete took part in the reaction against informalism and the conceptual practices involved in Madrid's new figuration in the late 1970s. Years later, during the 1990s, he moved closer to abstraction without abandoning the symbolic significance of his earlier works. In fact, there was always latent tension in his paintings between figuration and abstraction. It was about painting with all possible resources, creating a mental space, rather than depicting a landscape or an actual scene.

These drawings are a sample of the works created in his studio, characterized by their reflection of thinking and creative processes, the results of research that were often formalized in paintings.

The expressive posture of a body, a wild natural landscape, a mythological character, the memory of a situation, an architectural form as a landscape, an artist's view of himself. Themes, figures and objects that were considered, analysed and felt in various ways and at various times, sometimes for years. The shapes, volumes and colours, with their symbolic meanings, their relevance in expressing the contemporary or timeless, crisscross and endow one another with significance and mutual references, until they find their final purpose in a series of paintings.

The drawings are the impressions of the processes of this sustained research pursued by the author, to reveal the connection between the visible world and the world of ideas and perceptions, and which materialize in notes, sketches and drawings, etc. These works also reveal the different technical means and varied languages that the painter uses to set them on paper, with the security of the experience or the audacity of the experiment.*

* Based on the text by Armando Montesinos, *Alfonso Albacete, Asuntos Internos*, for the exhibition at the CAAC from 15 February to 30 March 2014.

JORGE RUEDA (Almería, 1943 - Jorox, Málaga, 2011)

De izda. a dcha. (From Left to Right)

***Pepín*, 1975**

C-Print, (copia 2007)

100 x 80 cm

***Mulleret*, 1976**

C-Print, (copia 2007)

70 x 80 cm

***Jeep*, 1977**

C-Print, (copia 2007)

70 x 80 cm

***Mesón*, 1977**

C-Print, (copia 2007)

80 x 70 cm

***Picnic*, 1979**

C-Print, (copia 2007)

70 x 80 cm

CENTRO ANDALUZ DE LA FOTOGRAFÍA, JUNTA DE ANDALUCÍA

Fuertemente vinculado con la edición de las obras fotográficas, Jorge Rueda (1943-2011) fue redactor gráfico en la revista *Triunfo*, vocal de Ediciones en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y uno de los fundadores, en 1971, de la revista *Nueva Lente*, pasando a ser su director artístico en mayo de 1975 hasta diciembre de 1979. Así mismo fue fundador y director artístico de la revista *Aquí Imagen*. Destacó, además, por sus trabajos como comisario en los Encuentros Internacionales de Fotografía de Arlés y por dirigir, en varias ocasiones, los Encuentros Fotográficos en Andalucía (FOTOPLIN).

Es sobre todo a través de *Nueva Lente*, que sus ideas y obras se difunden ampliamente. Su trabajo se caracterizó, por la provocación permanente y por un poder fuerte de sugestión. Su técnica es límpida y cuidada en un universo realista, pero con grandes trazas surrealistas, pudiéndose encajar en un realismo mágico o fantástico. Es esta forma expresiva la que le sirve al artista para revelarse contra la rutina y el conformismo fotográfico.

Siguiendo sus deseos, a su muerte fueron destruidos todos los archivos fotográficos de su propiedad, en cualquier soporte, siendo toda su obra quemada “para que las fieras carroñeras que me acecharon en vida no se aprovechen de mis despojos”. Las obras que aquí se muestran son copias realizadas en 2007 por el Centro Andaluz de Fotografía bajo la completa supervisión del autor, para la exposición inaugural de la sede de este Centro.

With strong ties to the editing of the photographic work, Jorge Rueda (1943 - 2011) was graphic editor at *Triunfo* magazine, issue spokesperson at Madrid's Royal Society of Photography and, in 1971, one of the founders of *Nueva Lente* magazine. He went on to become its artistic director from May 1975 until December 1979. Moreover, he was founder and artistic director of *Aquí Imagen* magazine. He also stood out for his work as curator at the Arlés International Photography Festival and for directing FOTOPLIN (Andalusian photography meetings).

His ideas and work became widely known mostly thanks to *Nueva Lente*. His work is characterized by constant provocation and a strong sense of suggestion. His technique is clean and careful in a realist world, but has strong surrealist traits that can also be classed as magical or fantastic realism. It is this form of expression that allows the artist to rebel against routine and photographic conformity. Following his wishes, all of the photographic archives in his possession – in any format – were destroyed after his death. All of his work was burned “so that the vultures who stalked me while I was alive can not benefit from what I leave behind.” The pieces shown here are copies made in 2007 by the Andalusian Centre of Photography under his full supervision, for the inaugural exhibition of the Centre's headquarters.

RAFAEL AGREDANO (Córdoba, 1955)

Miss Marte, 1986

Miss Mars

Acrílico sobre lienzo, 92 x 73,4 cm

El diseño al servicio de la genética, 1985

Design at the Service of Genetics

Técnica mixta sobre lienzo, 146 x 114 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Miembro del denominado “grupo de Sevilla”, Rafael Agredano, ha sido protagonista de las manifestaciones culturales y contraculturales acaecidas en el Estado español y especialmente en Andalucía, en las últimas décadas, pero sobre todo durante los años 80 y 90.

Defensor de la idea de que el proceso de creación es un acto de disfrute, pero también de reflexión y conocimiento, Rafael Agredano ha desarrollado en paralelo a su producción artística una importante labor como teórico y como escritor, destacando su trabajo como fundador y redactor de la revista *Figura*, indispensable para la apertura del panorama español de las artes plásticas. Su infatigable curiosidad y necesidad de experimentación le ha llevado también a incursionar con éxito en el mundo del diseño, la moda, la música y la fotografía.

Agredano mezcla con soltura lo “culto” y lo “popular”, lo *underground* y el *mainstream*, recurriendo a la parodia y la ironía. Analiza críticamente cuestiones como la desacralización de los grandes mitos culturales y sociales, la elección y definición sexual, las contradicciones de las prácticas religiosas o los riesgos del progreso. Su obra es, a la vez, dulce y mordaz, histriónica e intimista a la vez, coincidente con corrientes de pensamiento actuales, especialmente en cuestiones de género e identidad.

A member of the so-called “Seville Group”, Rafael Agredano has been involved in the cultural and alternative protests that have taken place in Spain, and specifically in Andalusia, in the last few decades, but particularly in the 1980s and 1990s.

A defender of the idea that the creative process is an enjoyable experience, but also an act of reflection and understanding, Rafael Agredano has combined the pursuit of an artistic career with important contributions as a writer and an art theorist, most notably as founder and editor of *Figura* magazine, which was fundamental in opening the Spanish plastic arts scene. His tireless curiosity and need to experiment have also led him to make successful incursions into design, fashion, music and photography.

Agredano effortlessly combines high-brow and low-brow ideas, underground and mainstream culture, resorting to the use of parody and irony. He is critical in his analysis of subjects such as the debunking of great cultural and social myths, sexual choice and definition, contradictions in religious practices and the dangers of progress. His work is both tender and incisive, histrionic and quietly intimate, coinciding with current schools of thought, particularly in matters of gender and identity.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA (Nerja, Málaga, 1959)

Nº Figure, 1988

Óleo sobre tela

195 x 97 cm

Retrato de la Duquesa de Feria en una galería de N.Y., 1988

Portrait of the Duchess of Feria in a N.Y. gallery

Pintura sobre cartel

54 x 41 cm

Retrato de la Duquesa de Feria en una galería de N.Y., 1988

Portrait of the Duchess of Feria in a N.Y. gallery

Pintura sobre cartel

67 x 49 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

La obra de Rogelio López Cuenca se ve marcada desde sus inicios por su carácter político, en el cual se instala a través de un sutil manejo del lenguaje y la relectura de imágenes cotidianas o procedentes de los medios de comunicación, efectuando así una crítica de la cultura y la sociedad contemporáneas. Su trabajo combina elementos y procedimientos propios tanto de las artes plásticas como de la literatura o las ciencias sociales. Su práctica artística gira en torno al análisis de los medios de comunicación masivos, la construcción de la identidad y la crítica cultural.

En *Nº Figure*, López Cuenca juega con el simbolismo que la palabra *Figure* representa y su reivindicación por la vuelta a la pintura en los años 80. La obra señala las medidas estándar de los bastidores de los cuadros que los artistas escogen para crear motivos figurados, reproduciendo las medidas exactas, el formato y color de las tarjetas publicitarias que las casas especializadas en materiales de dibujo y pintura artísticas ofrecen a los pintores.

En los dos *Retratos de la Duquesa de Feria en una galería de N.Y.* juega con la habilidad del espectador, pues tras las letras de los cuadros se entrevé, en uno de ellos, y haciendo referencia a la revolución cubana, una arenga de Fidel Castro, y en el otro un cartel de la FAI, la Federación Anarquista Ibérica.

Rogelio López Cuenca's work has been marked from the outset by its political nature, which he communicates in the subtle use of language and the rereading of everyday images or those in the press. In this way, he criticises contemporary culture and society. His work combines elements and procedures belonging to the visual arts, literature or social sciences; his artistic creation centres on the analysis of mass media, the construction of identity and cultural criticism.

In *Nº Figure*, López Cuenca plays with the symbolism of the word "Figura" and its call to the return to painting in the 1980s. The piece marks the standard measurements of the stretcher frames artists choose for creating figurative motifs, not only reproducing the exact dimensions, but also the format and colour of the advertising cards that specialist art material shops offer painters to sell their frames.

In the two pieces named *Portrait of the Duchess of Feria in a N.Y. gallery*, he plays with the viewer's skills, as behind the letters in one of the paintings is an image of Fidel Castro in a reference to the Cuban revolution; in the other, a poster of the FAI (Iberian Anarchist Federation).

ROGELIO LÓPEZ CUENCA (Nerja, Málaga, 1959)

Playbeuys, 1992

Óleo sobre fotografía

130 x 102 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

En *Playbeyus* el artista crea una nueva dialéctica que conecta con el espectador. La sugerencia a la portada de la revista *Playboy* es claramente palpable, en ella aparecen personajes icónicos tanto femeninos como masculinos de actualidad. López Cuenca no sólo se apropia de la tipografía de la revista masculina sino que además reinterpreta el título. Nada casual este juego lingüístico, en primer lugar porque fonéticamente suenan muy parecido y en segundo porque si la revista tiene por mascota un conejito, Beuys comenzó a utilizar en sus *happenings* a una liebre muerta como compañera de escena convirtiéndose en uno de los elementos que hacen más reconocible el trabajo de este creador entre el público. También coincide la fecha de fundación de esta revista, 1953, con la presentación de las primeras obras de este artista representativo del colectivo Fluxus y del arte performativo. Consigue así trasladar el lenguaje de la “calle” y sus modelos a los discursos museísticos a partir de una alusión directa a personajes fundamentales para el arte contemporáneo. Esta imagen de Beuys fue portada del nº 0 (enero de 1989) de la revista *Arena Internacional*.

In *Playbeuys*, López Cuenca creates a new controversy that connects with the spectator. The suggestion of the *Playboy* magazine cover is tangible: it features a number of modern cultural icons, both male and female. López Cuenca not only appropriates the typeface of the men’s magazine but also reworks its title. The wordplay is significant on two levels: phonetically, the original and reworked titles sound very similar, and the change of spelling reminds us of how *Playboy* magazine’s famous bunny mascot inspired Beuys to begin using a dead hare on stage during his happenings, which became one of the most recognisable aspects of his work among his audiences. The founding of the magazine in 1953 also coincided with the presentation of the first works by this prominent representative of the Fluxus group and performance arts. Rogelio López Cuenca thus manages to transpose the language of the “street” and its models into museum discourses by directly referencing pivotal figures in contemporary art. This image of Beuys was on the cover of Issue 0 (January 1989) of *Arena International* magazine.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA (Nerja, Málaga, 1959)

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12

1. ***Donna suprematista***, 1989
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 70 x 50,5 cm
2. ***Mari Claire Konstrukt***, 1989
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 71,8 x 50,5 cm
3. ***Femme future***, 1989
Mujer futura
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 70 x 51 cm
4. ***Prolet Vogue***, 1989
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 71 x 50,5 cm
5. ***Lef decoration***, 1989
Lef decoración
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 65 x 50,8 cm
6. ***La maison de Narkompros***, 1989
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 63,5 x 60,5 cm
7. ***Uomo***, 1989
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 71 x 50,6 cm
8. ***L'uomo proun***, 1989
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 72 x 50,5 cm
9. ***Homme***, 1989
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 71, 2 x 50,7 cm
10. ***Zaum Lui***, 1989
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 71 x 50,7 cm
11. ***Détonation internationale***, 1989
Detonación internacional
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 66,5 x 50,7 cm
12. ***Casa Unovis***, 1989
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel, 63,5 x 50,5 cm

En la década de los 80 López Cuenca se da a conocer con sus actuaciones en diversos medios: música, *performance*, vídeo y, sobre todo, con las piezas realizadas como miembro integrante del grupo Agustín Parejo School, cuyos intereses apuntan hacia las teorías desarrolladas por las vanguardias rusas cubofuturistas y el constructivismo.

Cuenca refleja su compromiso político haciendo referencia en esta obra a los constructivistas, artistas que apoyaron los acontecimientos revolucionarios de la URSS a principios del siglo XX. Algunos de sus presupuestos son adoptados y adaptados por las vanguardias artísticas españolas, viéndose reflejados, en el caso de los artistas andaluces, sobre todo por Agustín Parejo School y Rogelio López Cuenca. Este autor centra la forma de producción de su obra en la recontextualización de imágenes sociales, de los símbolos que las encarnan, y de los valores contradictorios que desde las sociedades de consumo se les atribuyen. La influencia del cubofuturismo, del situacionismo, de un cierto pop, y del espíritu de las vanguardias históricas en su entusiasmo por transformar la vida diaria está presente en su trabajo.

En su obra se aprecia la contraposición de la diferencia, denunciando, a través de los códigos de los *mass media*, esas diferencias sociales. Así desarrolla, en diversas ocasiones, el interés por la imagen que del “otro” se tiene en la sociedad occidental, y lo hace utilizando los códigos y referentes de las fotografías de prensa del mundo de la moda y de la publicidad. O, por contra, de la imagen cultural que tenemos de nosotros mismos, de nuestro estereotipo nacional. En términos generales, podemos decir que gran parte de su producción está centrada en la recontextualización de estas imágenes, de los símbolos que las encarnan, y de los valores contradictorios que desde las sociedades de consumo se les atribuyen.

Las doce fotografías que se exponen aúnan esta “publicidad de la diferencia”, pues cada una de ellas hace referencia a revistas dedicadas al consumo de lujo y a la sociedad burguesa, pero los protagonistas principales de ellas están relacionados con la política revolucionaria rusa de reacción y con sus símbolos, reforzando estas diferencias a través del guiño que nos hace mediante el propio lenguaje, como ejemplifica claramente en *Détonation*.

* José María Parreño Velasco. *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III. Madrid, 2002

López Cuenca became known in the 1980s thanks to his work in different media: music, performance, video and most of all, the pieces he created as a member of Agustín Parejo School, whose interests centred on the theories developed by the Russian Cubofuturist vanguard and Constructivism.

Cuenca reflects his political commitment by referring in this piece to the Constructivists, artists who supported the revolutionary events in the URSS at the beginning of the 20th century. Some of their presuppositions were adopted and adapted by the Spanish artistic vanguard, and are reflected - in the case of Andalusian artist - mostly by Agustín Parejo School and Rogelio López Cuenca. This artist focuses his artistic production on the recontextualisation of social images and the symbols they incarnate, along with the contradictory values they are given by consumer societies. He is influenced by Cubofuturism, Situationism, pop and the spirit of historical vanguards in their enthusiasm in transforming daily life.

His work demonstrates the contrasts between those social differences, denouncing them by means of mass media codes. He has developed, on several occasions, his interest in the image of “the other” in Western society, and he does so using the codes and references of the photographs in the fashion and publicity press. Or, on the contrary, his interest in the cultural image that we have ourselves, of our national stereotype. In general, it could be said that a large part of his artistic creation centres on the recontextualisation of these images, of the symbols they embody, and the contradictory values they are given by consumer societies.

The twelve photographs on exhibit combine this “Advertising of Differences”*: each of them refers to magazines dedicated to luxury consumerism and the bourgeois society, yet their protagonists are linked to reactive, revolutionary Russian politics and its symbols. López Cuenca reinforces these differences in the wink he gives us in the language itself, as is clearly exemplified in *Détonation*.

* José María Parreño Velasco. *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*. Doctoral Thesis, Complutense University of Madrid, Faculty of Geography and History, Department of History of Art III, Madrid, 2002.

JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN (Madrid, 1945)

***La Alameda*, 1978**

Película de 16 mm transferida a DVD, b/n, sonido magnético, 40”

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Juan Sebastián Bollaín es arquitecto urbanista, director, guionista y productor de cine y de televisión. A la vez es autor, diseñador y editor de libros y publicaciones y ha sido profesor de la Escuela de Arquitectura de Sevilla y de interpretación en el Instituto de Teatro de Sevilla (actual CAT).

Sus películas y cortometrajes son un estudio de la realidad social, arquitectónica y urbana de Sevilla en los que utiliza con humor inquisitivo la cámara para dar una información directa, entre el reportaje y la investigación.

Dos documentales sobre la emblemática plaza sevillana de la Alameda de Hércules fueron filmados por Bollaín en un espacio de 20 años, en 1978 y en 1998. En la exposición se proyecta la primera de estas dos películas, donde se muestra esa Alameda, no tan lejana, del centro sevillano degradado en lo social y en la proyección urbanística.

“Por la calle Joaquín Costa y sus alrededores, putas, chulos y merodeadores, retratados en blanco y negro, como en un aguafuerte goyesco. Es el final de un tiempo pasado, de burdeles lujosos y bares de encuentro de la sociedad sevillana que alternaba con artistas y flamencos, en los años anteriores a la Exposición. [...]. Desfilan voces y rostros de la historia de la ciudad. El Pali, Antonio Mairena y otros rostros populares del barrio, que nos hablan de Realito y las murgas. [...]”*

La Alameda nos transmite con su mirada un verdadero estudio antropológico de una Sevilla real decadente, que ambicionaba ser trasmutada por un grupo de jóvenes sevillanos, arquitectos, escritores y artistas. Pero el enfoque del objeto del film no fue baladí. En esos años acechaba un fuerte plan urbanístico para revalorizar el suelo de esa entonces degradada Alameda de Hércules. La mirada de Bollaín excava en el papel de La Alameda como punto neurálgico del arte y la jarana de Sevilla, del flamenco más rompedor, que se desarrolló en sus viejos patios vecinales a principios del siglo XX.

* Juan Ruesga Navarro. “La Alameda de Bollaín”, Diario de Sevilla, 13 de junio de 2011.
Manuel Real Montosa, conocido como Realito, fue bailarín y maestro de baile sevillano (1885 - 1969).

Juan Sebastián Bollaín is an urbanist architect, screenwriter and television and film producer. He also writes, designs and edits books and publications and has taught at the Seville School of Architecture and given acting classes at the Seville School of Theatre (now the CAT - Andalusian Theatre Centre).

His films and short films study the social, architectural and urban reality in Seville, and in them he employs the camera with inquisitive humour to give direct information in a format that falls between a report and an investigation.

Bollaín filmed two documentaries on the Alameda de Hércules, the emblematic Seville square, in the space of twenty years: one in 1978, the other in 1998.

The first of these films is projected as part of the exhibition, showing that not too distant Alameda in the centre of a Seville that is degraded both socially and in terms of urban development.

“In and around Joaquin Costa Street prostitutes, pimps and prowlers are captured in black and white like a Goya etching. It is the end of a bygone era, the luxurious brothels and bars of the Sevillian society that mingled with artists and flamenco dancers in the years before the Exhibition. [...]. Voices and faces that form part of the city’s history pass by. El Pali, Antonio Mairena and other popular personalities in the neighbourhood told us about Realito and the street bands. [...]”*

La Alameda transmits a truly anthropological study of a real, deteriorated Seville which aspired to its transfiguration by a group of young Sevillian architects, writers and artists. However, the film’s subject was no trivial matter: at the time, a strong urban development plan was lurking in the wings to push up land prices in the Alameda de Hércules. Bollaín’s perspective delves into La Alameda’s role as the epicentre of art and revelry in Seville, of the most ground-breaking flamenco which came into being in its old neighbourhood courtyards at the beginning of the 20th century.

* Juan Ruesga Navarro, “La Alameda de Bollaín” (Bollaín’s Seville), *Diario de Sevilla*, 13 June 2011. Manuel Real Montosa, known as Realito, was a flamenco dancer and maestro (Sevilla, 1885 - 1969).

PEPE ESPALIÚ (Córdoba, 1955 - 1993)

El Creyente, 1987

The Believer

Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 81 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Pepe Espaliú se integró en el grupo que propició la revista de arte *Figura* en la década de los 80 y en la desaparecida galería La Máquina Española, creada en Sevilla en esos años y referente importante en la apertura al arte internacional del momento. Trabajó sobre la identidad, la sexualidad y la acción en el marco de la sociedad, temas centrales de finales del siglo XX. Tras su época de producción pictórica, se dedicó en su última etapa fundamentalmente al dibujo y la escultura.

De este periodo pictórico de los 80 es *El Creyente*. Cuadro de carácter alegórico, expresa la idea, ya repetida en otras obras, que cuerpo y sexo son nexos que concitan una común visión para entender las relaciones con la otredad y las maneras de vivir la sexualidad. El tema de la obra responde al ambiente de finales de los 80 y principios de los 90, caracterizado por estar fuertemente imbuido de la reivindicación del cuerpo y de las relaciones afectivas que con él se establecen.

Existe en esta obra una clara referencia a los dibujos y esculturas tituladas *Femme Maison* realizadas entre 1946 y 1947 por Louise Bourgeois, en las que el cuerpo de la mujer aparecía dividido en dos, siendo la parte superior una casa. La artista francesa explora, a través de ellas, la relación de una mujer y el hogar. Las cabezas de la mujer son reemplazadas con casas, dejando sus cuerpos en el mundo exterior y sus mentes en el doméstico. Espaliú, basándose en ella, divide el motivo central de *El Creyente* en un símbolo fálico claramente perceptible, con la parte superior izada hacia el cielo, mientras que la parte inferior se “arraiga” en la tierra.

Pepe Espaliú is a member of the group that started the art magazine *Figura* in the 1980s and the now defunct gallery La Máquina Española, which was established in Seville at that time and represented a significant openness to international art at the time. His work focussed on identity, sexuality and social action, which were major issues of the 20th century. After a productive period of painting, his last years were primarily dedicated to drawing and sculpture.

One of his paintings from the 1980s was *The Believer*. Of an allegorical nature, the painting expresses the idea, already reflected in other works, that body and sex are links that awaken a common vision to understand the relationship to otherness and the different ways of experiencing sexuality. The theme of the painting responds to the environment of the late 1980s and early 1990s, which was strongly imbued with the vindication of the body and the affective relationships established with it.

In this work, there is a clear allusion to *Femme Maison*, a series of paintings and sculptures created between 1946 and 1947 by Louise Bourgeois in which figures appear to be divided into two parts, the upper part being a house. With these figures, the French artist explores the relationship of a woman to the home. The women's heads are replaced by a house, leaving their bodies in the outside world while their minds are in the home. On this basis, Espaliú divides the central motif of *The Believer* into a clearly perceptible phallic symbol, with the upper part raised up toward the sky, while the lower part is "rooted" in the earth.

PEPE ESPALIÚ (Córdoba, 1955 - 1993)

Carrying V, 1992

Porteo V

Escultura de hierro pintada, 137 x 139 x 139 cm

Carrying, 1992

Porteo

Video, color y sonido, 21'

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

La formación de Espaliú en Barcelona y París, y su paso vital por Ámsterdam y Nueva York le proporcionaron un amplio bagaje artístico, literario y filosófico que fructificaría en una corta pero intensa trayectoria creativa.

Espaliú aborda temas complejos como la identidad, la fragilidad, el dolor y el placer o la muerte a lo largo de toda su trayectoria artística. Existe también en ella un componente biográfico que se hace más evidente tras enfermar de sida a principios de la década de los 90. La decisión de integrar esa experiencia en el desarrollo de su obra como artista le motivó para crear algunos de sus trabajos más relevantes. Entre ellos, la serie escultórica *Carrying*, de la cual se muestra una pieza y un vídeo. Este último hace referencia a la acción llevada a cabo en San Sebastián en 1992, acción que después repitió en las calles de Madrid, en la que Pepe Espaliú, enfermo, era transportado por las calles descalzo y en brazos de una cadena humana, como manera de concentrar afectos, concienciar y desterrar tabúes sociales. Como ha escrito el crítico Juan Vicente Aliaga “para Espaliú la relación con la enfermedad se ha de vivir desde la misma enfermedad, simbólicamente entendida como una forma con que se reviste el amor”.

Espaliú's training in Barcelona and Paris and his stints in Amsterdam and New York equipped him with a vast artistic, literary and philosophical arsenal which he used to develop a brief yet intense creative career.

Over the course of his career, Espaliú addressed such complex themes as identity, fragility, pain and pleasure, and death. There is also a biographical component to his oeuvre which became more apparent after the artist was diagnosed with AIDS in the early 1990s. The decision to integrate this personal experience in the development of his work as an artist inspired some of his best creations. Among them, the series "Carrying" is represented here by one sculpture and a video. The latter is based on the action staged in San Sebastian in 1992, a performance that was repeated later on the streets of Madrid, in which an ailing, barefoot Pepe Espaliú was carried through the streets by a chain of human arms. This action was designed to elicit emotions, heighten awareness and dispel social taboos. As the critic Juan Vicente Aliaga once wrote, "For Espaliú, the relationship with illness is something that must be experienced from the illness itself, symbolically understood as one of the many guises in which love appears."

JUAN SUÁREZ (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1946)

La suerte de matar VIII, 1981

The luck of killing VIII

Acrílico sobre madera, 225 x 191 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Pintor y diseñador, también cursó estudios de arquitectura y se le considera integrante de la primera generación de artistas abstractos sevillanos junto a José Ramón Sierra y Gerardo Delgado.

Juan Suárez debuta a finales de los 60 con una obra geométrica de relieves y colores muy refinados. A mediados de los 70, la geometría de su obra anterior se empieza a teñir de sugerencias paisajísticas a través del gesto repetitivo de la mano del pintor, algo antes ausente. El esquema geométrico sirve de marco.

En esta obra el artista trasciende la bidimensionalidad para crear un acento escultórico que continúa la misma geometría que su pintura y en la que predominan, igual que en ésta, la austeridad y sobriedad. Como él mismo ha comentado, aunque su trabajo se encuadra en la abstracción, siempre se apoya en la realidad a través del recuerdo y la memoria. Así, el programa de la modernidad, la repetición y la seriación, queda activado por la transitoriedad y los ritmos cambiantes.

El título de esta obra hace referencia al poema que Jacobo Cortines, director de la revista *Separata*, escribió a Juan Suárez, “La suerte de pintar”, que el artista modificó para hacer referencia a la tauromaquia dando a esta obra el título “La suerte de matar”.

Painter and designer, also studied architecture and is considered integral to the first generation of the Sevillian abstract artists, along with José Ramón Sierra and Gerardo Delgado.

Juan Suárez made his debut in the late 1960s with a geometric work of very refined colours and reliefs. In the mid-1970s, the geometry of his previous works begins to tinge with landscaping hints through the painter’s repetitive gestures, which used to be absent up until then. The geometric scheme serves as a frame.

In this piece, the artist transcends the two-dimensionality to create a sculpture which follows the same geometry as his paintings, in which austerity and sobriety also predominate. As he himself comments, even though his work falls within abstraction, it always relies on reality through memories.

Thus, the programme of modernity, the repetition and seriation are all activated by the transitory nature and the changing rhythms.

The title of this work refers to the poem that Jacobo Cortines, director of the journal *Separata*, wrote to Juan Suárez, “La suerte de pintar (The luck of painting)”, which the artist modified to refer to bullfighting giving this work the title “La suerte de matar (The Luck of Killing)”.

PEDRO MORA, (Sevilla, 1961)

Sin título, 1992

Untitled

Instalación de hierro y cables de acero

250 x 34 x 2,5 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

La obra de Pedro Mora es capaz de nutrirse de las sociedades que habita y desarrollar su lenguaje en torno a ellas. Su obra se mueve rápidamente de unas preocupaciones a otras, desplegando un trabajo difícilmente clasificable. No obstante, el componente visual de sus propuestas posee un estilo definido y propio.

Este autor trata de sacar su obra del espacio restringido del museo y llevarla al ámbito público urbano, poniendo en cuestión los límites entre el arte y lo cotidiano. Es el camino inverso de Duchamp, ya que este artista introdujo en el museo objetos ajenos a él. Mora, en cambio, despoja al museo del arte y lo lleva a las calles para convertirlo en cotidiano.

La escultura que aquí se expone formó parte de la exposición celebrada en el Foro del Pabellón de Andalucía en la Expo'92. Se trata de un conjunto de planchas de hierro, pernos y cables de acero que se apoyan directamente en la pared o descansan sin orden en el suelo. En este conjunto late la fascinación por la obra en construcción y la belleza inusual de lo efímero.

Pedro Mora's works are nurtured by the societies in which he lives and their language revolves around them. His work moves quickly from one preoccupation to another, developing in a way that is difficult to classify. However, the visual component of his works have a defined and characteristic style.

The author attempts to remove his work from the restrictive space of the museum and bring it into the urban public domain, testing the limits between art and the mundane. It is the opposite path taken by Duchamp, who introduced objects that were foreign to him into the museum. In contrast, Mora deprives the museum of the art and takes it into the streets to make it ordinary.

The sculpture exhibited here was part of the exhibition held in the Andalusian Pavilion Forum at Expo'92 in Seville. It consists of sheets of iron, bolts and steel cables leaning directly against the wall or lying unarranged on the floor. This ensemble pulsates with a fascination for a work under construction and the rare beauty of the ephemeral.

PATRICIO CABRERA (Gines, Sevilla, 1958)

Sin título, 1985

Untitled

Óleo sobre lienzo, 195 x 178 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Artista vinculado a la revista *Figura* en su etapa de juventud, Patricio Cabrera (Gines, 1958) fue uno de los artistas fundamentales de la aventura galerística de La Máquina Española, inaugurándola en el año 1984 junto a Ricardo Cadenas o Gonzalo Puig.

En 1988 tras ganar una beca *Fulbright*, permanece dos años en Nueva York donde de la mano de su entonces galerista, el sevillano Pepe Cobo, conoció a artistas como David Salle, Julian Schnabel y Jeff Koons y compartió exposiciones con colegas como Juan Uslé y Jonathan Lasker en la Pace Gallery. A la vuelta, Cabrera volcó su bagaje americano en algunas de sus obras. Son años en los que se replantea su producción artística y simultanea su dedicación profesional con la enseñanza en institutos de secundaria de Cazalla de la Sierra (Sevilla), Tíjola y El Ejido (Almería), destinos que imprimen un nuevo carácter a su concepción del paisaje. Su aproximación a la naturaleza la refleja en pasajes biográficos y paisajes geográficos.

Su pintura, dominada por el espacio y el color, siempre ha estado ligada a una visión más romántica que naturalista del paisaje. Cabrera pinta paisajes de matices oníricos, de ensueño. Un ejemplo de ello lo encontramos en este cuadro que representa un paisaje que el autor recuerda visto desde el tejado de la Iglesia de la Cartuja de Cazalla de la Sierra.

Como el propio autor explica, “siempre me han gustado los mapas y libros de viajes que pintaban los botánicos y biólogos cuando el mundo no estaba explorado; esas ilustraciones de animales y plantas que tanto peso daban a la imaginación”.

Associated with the magazine *Figura* in his younger years, Patricio Cabrera (Gines, 1958) was one of the main artists involved in the venture to establish the gallery La Máquina Española, which he, Ricardo Cadenas and Gonzalo Puig, opened in 1984.

After being awarded a Fulbright scholarship in 1988, he spent two years in New York City, where, accompanied by his gallery manager, Pepe Cobo, he met artists such as David Salle, Julian Schnabel and Jeff Koons, and shared exhibitions with artists such as Juan Uslé and Jonathan Lasker in the Pace Gallery. After returning home, Cabrera applied his new knowledge from America to some of his works. During these years, he reassessed his artistic output and took up teaching art in secondary schools in Cazalla de la Sierra (Seville), Tíjola and El Ejido (Almería), places that gave new character to his conception of the landscape. His approach to nature is reflected in his biographical passages and geographical landscapes.

Dominated by space and colour, his paintings have always been associated with a vision of the landscape that is more romantic than naturalist. Cabrera paints enchanting, dreamlike landscapes. We find an example of this in this imagined landscape, in the background of which we surmise the town of Cazalla de la Sierra and its church of the Cartuja.

“I have always liked the maps and travel books painted by the botanists and biologists before the world was explored; those illustrations of animals and plants that gave so much weight to the imagination.”

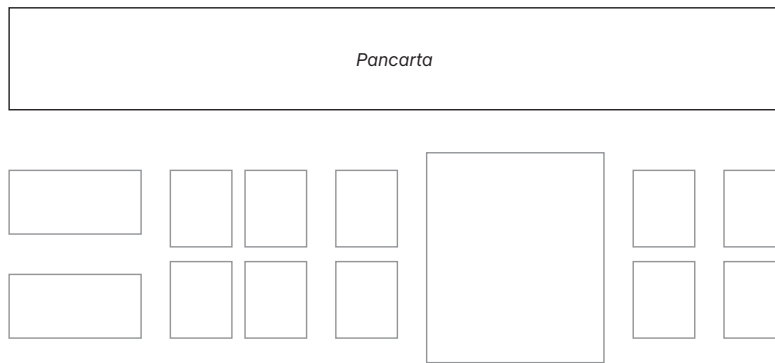
JOSE RAMÓN SIERRA (Olivares, Sevilla, 1945)

Pancarta, 1978

Placard

Esmalte / madera, 72,5 x 406 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA



José Ramón Sierra aúna en su obra su condición de arquitecto, artista plástico, dibujante, pintor, escultor, diseñador, escritor y profesor. Todas estas disciplinas están unidas e integradas en su producción artística y se interrelacionan unas con otras. Aún siendo estudiante obtuvo el premio de la galería La Pasarela de Sevilla, con el que quedó identificado como uno de los pilares de la nueva abstracción, abierta a las transformaciones activadas en el panorama internacional de los años 60 del siglo pasado. Su formación de arquitecto (fue el responsable de la rehabilitación de buena parte de este edificio) y su dedicación profesional a esta disciplina inunda toda su producción. Para el artista, toda obra es arquitectura, espacio, no importa si construido o planteado.

Este cuadro es un buen resumen de sus planteamientos iniciales en la abstracción, a pesar de no incluir un objeto como solía (y suele hacer). El espacio racional y geométrico está desmentido con gestos informales, referencia a lo inmutable y lo transitorio, a la obra que se crea a partir de lo existente, a la creación a partir de las ruinas del pasado y la memoria. En estos años produce un importante número de obras de formatos variados, generalmente utilizando la técnica del esmalte sobre madera y con una diversidad cromática inédita. Las naturalezas muertas operan como poemas visuales.

A finales de los 70 la obra de Sierra desemboca en cinco piezas singulares, de las cuales tres de ellas están desaparecidas. Las dos que se conservan se caracterizan por su énfasis transversal; una de ellas es *Pancarta*, caracterizada por su marcado énfasis y por su original planteamiento creativo; se trata de un cuadro de gran envergadura, un díptico compuesto por dos puertas abiertas en horizontal con bisagras con un fondo negro geometrizado, que dejan en sus extremos los campos de color.

José Ramón Sierra's work combines his facets of architect, plastic artist, drawer, painter, sculptor, designer, writer and teacher; he connects and intertwines all of these disciplines in his artistic creations. As a student, he obtained Seville's La Pasarela gallery award, which established him as one of the pillars of the new abstraction movement which opened itself to the transformations that began to take place on the international scene in the 1960s. He was in charge of a significant part of the restoration of this building; his architectural training and career permeate all his work. For this artist, any work is architecture, space - whether built or conceived.

This piece constitutes an excellent summary of his initial approaches to abstraction, despite not including an object as he usually does. Rational and geometrical space is negated by informal gestures, a reference to the unchanging or the momentary, to work that is created from what already exists, to creation that springs from the memory and the ruins of the past. During this period, he produced several pieces with varying formats, mostly using enamel on wood with an unprecedented chromatic diversity. Still life becomes visual poetry.

At the end of the 1970s, Sierra's work led to five singular pieces, three of which have since gone missing. The two that remain are characterised by their broad-reaching emphasis; one of them is *Pancarta*, characterised by its prominence and original creative concept. It is an ambitious piece: a diptych formed by two horizontally open, hinged doors with a geometrical black background that leave the colour fields at either end.

FEDERICO GUZMÁN (Sevilla, 1964)

Sampletown, 1991

Pintura sintética, cable eléctrico y tornillos sobre tela

196 x 137,5 x 4 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Pertenciente al grupo de artistas cuya trayectoria se inicia paralela a la de la galería *La Máquina Española*, Federico Guzmán mantiene un espíritu muy próximo al de los conceptuales americanos de los años 70. Sus intervenciones interrogan tanto el espacio donde se realizan como los materiales utilizados, la función del artista como emisor y del público como receptor. Con frecuencia hace hincapié en la necesidad de la intervención de éste para que la obra adquiera sentido.

Se da a conocer a mediados de los años 80, gracias a la actividad realizada por la última generación de artistas sevillanos: *Dibujos radicales en centro Negro*, *Ocho pintores juntos* (Colegio de Arquitectos, Sevilla 1984), *Ciudad invadida* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla), *Sevilla: Ohne Title* (*La Máquina Española*, Sevilla). En 1987 realiza su primera individual, inaugurando uno de los espacios que tuvo en Sevilla *La Máquina Española*, donde repitió exposiciones en los años 1989 y 1990.

Sus exposiciones mezclan lo privado y lo público, incorporando a las obras detalles personales que convierte en objetos centrales de interés en sus cuadros. La energía y lo mágico están presentes con bastante frecuencia. Federico Guzmán, siempre en la búsqueda de nuevos caminos, partió de su interés por el trabajo de Duchamp y ha generado en toda su trayectoria una obra compleja y llena de matices de no fácil lectura. En *Sampletown* la tela se rompe y unos cables salen misteriosamente del cuadro, extendiéndose delante, en el suelo. Clave para comprender el sentido de esta pieza es saber que la pintura que hay sobre la tela es pintura conductora, de la empleada en los circuitos electrónicos. La obra plantea pues la posibilidad de que el espectador -muchas veces tan pasivo frente a los cuadros- al pisar o rozar los cables establezca una auténtica comunicación física, real, transmitida eléctricamente por medio de la pintura conductora, con la obra de arte*.

* José Ramón López. *Arte Joven: Fondos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. Cádiz, Consejería de Cultura, 1998. p.29.

A member of the group of artists whose careers were launched in parallel to the *La Máquina Española* gallery, the spirit of Federico Guzmán's work reflects that of the American Conceptual artists of the 1970s. His work questions both the space in which each piece is produced and the materials used; both the artist's role as a transmitter and the viewer's role as a receptor. He often emphasises the need for the viewer's interaction in order to give the work meaning.

Guzmán became known in the mid-1980s thanks to the exhibitions given by the latest generation of Sevillian artists: *Dibujos radicales en centro Negro*, *Ocho pintores juntos* (Seville College of Architects, Seville 1984), *Ciudad invadida* (Museum of Contemporary Art, Seville), *Sevilla: Ohne Title* (*La Máquina Española*, Seville). In 1987 he had his first individual exhibition, inaugurated in one of the spaces he used in Seville - *La Máquina Española* - and where he exhibited again in 1989 and 1990.

His exhibitions mix the private and the public, incorporating personal details into his work that become the main objects of interest in his pieces. Energy and magic are often present. Always on the lookout for new paths to follow, Federico Guzmán began with an interest in the work of Duchamp. Throughout his career, he has created complex work that is full of nuances that are somewhat difficult to decipher. In *Sampletown*, the cloth is broken and cables spill mysteriously from the piece, spreading out onto the floor in front of it. The key to understanding the meaning of this piece is knowing that the paint on the cloth is conductive paint that is used in electric circuits. Therefore, the piece creates the possibility of the viewer - often so passive when viewing art - establishing a real, physical connection with this artwork by stepping on or brushing against the cables, thanks to the conductive paint.*

* José Ramón López. *Arte Joven: Fondos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. Cádiz, Consejería de Cultura, 1998. p.29.

FERNANDO ALMELA (Valencia, 1943 - 2009)

Pintura nº 4, 1978

Painting nº4

Lona teñida con acrílico

140 x 100 cm

Sin título, 1978 - 79

Untitled

Libro de artista con 23 dibujos a lápiz, acuarela, gouache y rotulador.

40 x 25 x 5 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Almela vivió durante los años 70 un momento clave en su trayectoria. La crisis pictórica que provocó el fin del paradigma informalista y la marginación que sufrían las experiencias conceptuales le harán tomar conciencia rápidamente de la soledad de su opción estética. En ella recupera las enseñanzas de algunos de los maestros del color de las vanguardias históricas para desarrollar una obra caracterizada por la potencia de lo visible.

Su pintura está basada en la memoria, es decir, en el diálogo con la reflexión plástica acumulada históricamente. Por ello, su propósito es continuar sobre las bases artísticas de Cézanne, Bonnard, Matisse o Morandi.

Admirador declarado de Cézanne, con él comparte la pasión por el paisaje y las naturalezas muertas. Sus paisajes son rincones olvidados que evocan silenciosos jardines con estructuras arquitectónicas clasicistas y masas boscosas interpretadas con gestos cercanos a la abstracción y que le sirven de contrapunto a la narración.

En 1991 creó la Fundación Solsona, al recibir el legado pictórico de su pareja Alberto Solsona (Barcelona 1947- Madrid 1988). Tras su inesperada muerte, su patrimonio ingresaría también en ésta, cambiando su nombre por el actual de Fundación Almela- Solsona. Las obras expuestas forman parte de la reciente donación realizada por esta Fundación al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

The 1970s were a key point in Almela's career. The pictorial crisis caused by the end of Informalism and the marginalisation of conceptual experiences quickly led him to understand the solitude of his aesthetic choice. In it, he recaptures the teachings of some of the masters of colour of historical vanguards in order to develop work that is characterised by the power of the visible.

His paintings are based on memory, a dialogue with reflections on the visual arts accumulated over time; his intention is to continue in the artistic footsteps of Cézanne, Bonnard, Matisse or Morandi.

An open admirer of Cézanne, Almela too had a passion for landscapes and still life. His landscapes are forgotten corners that evoke silent gardens with classical structures and wooded areas interpreted with expressions that come close to abstraction and serve as a counterpoint to the narrative.

In 1991, he created the Solsona Foundation, having inherited the pictorial heritage of his partner Alberto Solsona (Barcelona 1947 – Madrid 1988). Following his own unexpected death, his legacy was also included in the Foundation, which was renamed as the Almela-Solsona Foundation. The pieces on exhibition are part of a recent donation made by this Foundation to the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

GERARDO DELGADO (Olivares, Sevilla, 1942)

Doble cristal opaco-negro, 1977

Opaque-black Double Crystal

Temple vinílico sobre madera

142,4 x 164,4 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Gerardo Delgado es uno de los más activos dinamizadores del panorama artístico sevillano desde la década de los 70. Pintor y arquitecto, pertenece a la vanguardia artística española desde la celebración de la exposición *Nueva Generación*, en la galería Edurne de Madrid en 1967, en la que participó junto a autores como Alexanco, Barbadillo, Gordillo, Elena Asins, Yturralde, y Aguirre; artistas agrupados por el deseo de superar el movimiento informalista, este grupo apuesta por la huída de la subjetividad y la búsqueda de un lenguaje objetivo, a través de la geometría en sus diferentes vertientes, ya fueran formas reconocibles o composiciones puramente abstractas.

Delgado se identifica, desde el principio de su dilatada carrera, con estos nuevos valores, su obra, de apariencia constructivista y formal, se define por composiciones que desarrollan estructuras y módulos de vivos colores y cuya repetición de elementos dota de un gran ritmo visual a cada composición. A medida que avanza la década de los 70 el artista va evolucionando hacia propuestas cada vez más complejas y conceptuales, realizando instalaciones de grandes telas colgadas del techo que generaban espacios envolventes.

Doble cristal opaco-negro es característico de su producción de los años 70, cuando domina en su obra la reflexión sobre el espacio y tiende a combinar campos de color uniformes con pinceladas y trazos gestuales, tratando de integrar forma y color. Es decir, se distribuye de forma plana por la superficie, pero aplicándolo con un trazo cálido y vibrante.

Gerardo Delgado participó activamente en la revista *Separata*, una muestra de ello son los cuatro dibujos del autor que se exponen en esta sala.

Gerardo Delgado has been one of the most active agents of renewal in Seville's art scene since the 1970s. Both a painter and an architect, Delgado has been part of the Spanish artistic vanguard since the *Nueva Generación* exhibition at the Eburne Gallery in Madrid in 1967, in which he took part alongside artists such as Alexanco, Barbadillo, Gordillo, Elena Asins, Yturralde, and Aguirre. This group of artists was bound by the desire to move beyond Informalism, fleeing from subjectivity and seeking an objective language by means of the different facets of geometry, either with recognisable forms or purely abstract compositions.

From the very beginning of his career, Delgado identified with these new values and his work, which is both formal and Constructivist, is defined by compositions that form brightly-coloured structures and modules. The repetition of elements gives each piece great visual rhythm. Throughout the 1970s, Delgado's work evolved towards more complex and conceptual proposals, and he produced large installations of cloth hanging from the ceiling which created enveloping spaces.

Doble cristal opaco-negro (Opaque-black Double Crystal) is a prime example of his work in the 1970s, when his work was dominated by reflections on space and tended to combine uniform colour fields with gestural lines and brushstrokes in an attempt to integrate form with colour. In other words, colour is flatly distributed across the surface but applied with a warm, vibrant touch.

Gerardo Delgado participated actively in *Separata* magazine, as demonstrated by the 4 drawings on exhibition in this room.

AGUSTÍN PAREJO SCHOOL (Málaga 1982 - 1994)

Homenaje a Jackson Pollock, 1987

In Homage to Jackson Pollock

Tarjeta Postal, 10,5 x 14,5 cm

Reproducción de la pintada

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Agustín Parejo School fue una experiencia anónima, colectiva, activa y radical, que se inició a comienzos de los años 80 y terminó a mediados de los 90 de una manera natural y no premeditada.

Agrupándose de forma orgánica, cómplice y afectiva, Agustín Parejo School no es un grupo o colectivo con fecha de inicio y disolución como algunos otros que surgieron en esa década en el Estado español (Preiswert, Strujenbank), sino que se trataba de personas que se iban sumando a una experiencia vital, un experimento temporal que duró casi 15 años en los que fueron desarrollando una actividad que incidía de manera directa en el contexto social de su lugar de operaciones, la ciudad de Málaga.

Las primeras acciones de APS fueron pintadas que aparecían en las calles de Málaga hacia 1981 en las que el propio carácter político que habían tenido en el proceso de la transición democrática era subvertido por referencias lingüísticas (POEZIA), artísticas (POLLOCK) o sociales (AQUI NO LLEGA NI EL SIDA), como la pintada que realizaron junto al desaparecido Joaquín de Molina en la que dejaban patente el estado de aislamiento cultural que vivía España en ese momento y particularmente Andalucía.

Como reseñaba Esteban Pujals en 1989* en un texto para la revista ARENA, “las referencias a la producción artística más innovadora del último medio siglo, de Duchamp a Beuys, pasando por las propuestas de Art & Language, de Warhol o de Smithson, se superponen en sus intervenciones a esas otras referencias favoritas de la escuela: el cubofuturismo ruso y el arte de propaganda de toda Europa durante el primer tercio del siglo, ambos integrados en el contexto pop de un after-punk que posiblemente constituyó la vocación más íntima del grupo”.

* Esteban Pujals Gesalí, “Po-ética de la Renuncia. Agustín Parejo School”, en *Arena Internacional*. Núm. 3. Junio 1989.

Agustín Parejo School was an active, radical, anonymous, collective experience that surfaced in the early 1980s and came to a natural, unpremeditated conclusion in the mid-1990s.

Coming together in a natural, organic way, bound by ties of complicity and affection, the Agustín Parejo School was not a conventional group or collective with a clearly identifiable date of birth and death, like others that appeared in Spain during the same period (e.g. Preiswert, Strujenbank, etc.). Rather, it was a series of individuals who, at different times, decided to share a life experience, an ephemeral experiment that lasted nearly fifteen years and whose activities had a direct impact on the social context of their base of operations, the city of Málaga.

APS's first actions were graffiti that appeared on the streets of Málaga circa 1981, in which the political nature of the recent transition to democracy was subverted by linguistic (Poezia [Poezy]), artistic (Pollock) or social (Aqui no llega ni el SIDA [Not Even AIDS Makes It This Far]) references, like the graffiti they made in collaboration with the now deceased Joaquín de Molina, underscoring the cultural isolation of Spain—and Andalusia in particular—at that moment in time.

As Esteban Pujals noted in 1989* in an article for *Arena* magazine, “In their interventions, allusions to the most innovative artistic output of the last fifty years—from Duchamp, Warhol and Art & Language to Beuys and Smithson—were superimposed on the school's other pet references: Russian Cubo-Futurism and European propaganda art from the first third of the century, integrated in the pop context of a post-punk style which may have been the group's most personal vocation”.

* Esteban Pujals Gesalí, “Po-ética de la Renuncia. Agustín Parejo School”, en *Arena Internacional*. Núm. 3. Junio 1989.

AGUSTÍN PAREJO SCHOOL (Málaga 1982 - 1994)

Malaga Euskadi da, 1986

Málaga es Euskadi (Malaga Is Euskadi)

Vídeo, color, sonido, 13' 25''

Cartel, 24 x 66 cm

Selección de dibujos del libro de artista, varias medidas

Vitrina con documentación del proyecto:

- Maquetas de impresión, 31 x 21,5 cm
- Pegatinas, 30 x 20,5 cm
- Libro de artista, 30 x 21 cm
- Selección de dibujos del libro de artista, varias medidas
- Tarjeta Postal, 11 x 16 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA. DEPÓSITO DE ROGELIO LÓPEZ CUENCA

En el contexto de lo que en su momento se denominó como la España de las autonomías, Agustín Parejo School se cuestionaban en muchas de sus acciones e intervenciones algunos de los tópicos que a día de hoy se siguen planteando ante el aparentemente irresoluble dilema de esa ficción llamada España. Así, en 1986 proponen el proyecto editorial *Malaga Euskadi da*, una revista autopublicada y hecha a mano para la que se inventarán un proto-crowdfunding, pues será la red de compradores de la publicación la que hará posible que ésta sea realizable.

Más allá de esta cuestión logística que tiene que ver con la ocupación de otros canales y modos de distribución del arte, *Malaga Euskadi da*, “es un proyecto que con ironía y sentido del humor juega con los tópicos asociados al País Vasco, planteando una visita de un grupo de vascos a la ciudad de Málaga, confrontando los tópicos de un lado y otro y planteando algunas cuestiones relacionadas con el lenguaje, la política, la identidad y las diferencias, nociones que a día de hoy sonrojan por su extrema vigencia. Bergamín, txapelas y arte de guerrilla”*.

* Jesús Alcaide. “Agustín Parejo School”. Texto para el catálogo de la exposición sobre este colectivo, que tuvo lugar en el CAAC entre el 30 de enero y el 22 de mayo de 2016.

At a time when everyone was celebrating Spain's new configuration as a nation of autonomous regions, many of Agustín Parejo School's actions and interventions challenged some of the hackneyed notions which even today still surround the seemingly unsolvable dilemma of that fiction we call Spain. Then, in 1986, APS proposed an editorial project entitled *Málaga Euskadi Da* [Málaga Is the Basque Country], a self-published, hand-made magazine financed by an early form of crowdfunding, as the network of buyers made its realization possible.

Beyond the logistics of occupying other channels and methods of art distribution, *Málaga Euskadi Da* "aimed to back up the assertion of the title, that Málaga is the Basque Country, with (fictitious) facts by paraphrasing a slogan popular with Basque nationalist radicals at the time, 'Nafarroa Euskadi Da', confronting stereotypes on both sides and voicing questions related to language, politics, identity and differences, notions whose extreme relevance today makes us blush. Bergamín, txapelas and guerrilla art."*

* Jesús Alcaide. "Agustín Parejo School". Text from the exhibition catalogue of this group of artists held at the CAAC from 30 January to 22 May 2016.

NAZARIO (Castilleja del Campo, Sevilla, 1944)

Purita bragas de jierro, 1973 - 1975

Lápiz y tinta china sobre papel

30 x 20 cm. c/u. (12 piezas)

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Referente del cómic *underground* español, Nazario comienza a dibujar en los años 70 vinculándose desde un primer momento a los ambientes alternativos de la ciudad de Barcelona, donde se instala en el año 1972.

Nazario desgrana de forma descarada y subversiva el mundo de la noche, el sexo o los iconos culturales y religiosos. Sin perder el contacto con Sevilla, donde pasó toda su juventud, su obra mezcla una estética barroca llena de detalles con una temática que gira alrededor de la homosexualidad. Sus dibujos reflejan el ambiente de clandestinidad y de cambio político del momento, donde no faltan el humor y la ironía en los diálogos. Las imágenes aparecen ante el espectador de forma directa, sin complacencias, transgrediendo las convenciones sociales.

En Barcelona da sus primeros pasos en el mundo del cómic fundando el grupo *El Rollo* con Farry y Pepichek. Con ellos se traslada a vivir a un piso de la calle Comercio, editando y distribuyendo ellos mismos sus propios comics. *El Rollo* surge al conocer Nazario a Mariscal y a los hermanos Farriol. Más tarde se les unen Roger, Guillermo, Pamiés y Capdevila, todos ellos dibujantes con estilos propios y diferentes a los que por entonces se editaban en las publicaciones que dominaban el mercado, apareciendo el primer grupo de comic *underground* español.

El Rollo Enmascarado, *Catalina*, *Paupérrimus*, *Purita* o *Nasti de Plasta* fueron las obras más destacadas del grupo. Tanto *Purita*, como otras historietas, *San Reprimonio*, *Sábado sabadete* o *Los apartamentos la Nave*, estarán entre sus primeras obras reunidas en el álbum *San Nazario y las Pirañas incorruptas*. En estas historias presenta diferentes personajes de los bajos fondos de Barcelona, que se convertirían en constante fuente de inspiración a partir de este momento.

La persecución policial del fanzine (fan's magazine - revista para fanáticos-) de Nazario, *Piraña Divina*, provocó la dispersión del grupo.

A legend in the world of Spanish underground comics, Nazario began to draw in the 1970s. From the outset, he had links with the alternative scene in Barcelona, where he moved to in 1972.

Nazario brazenly and subversively lays bare the world of nightlife, sex and cultural and religious icons. Never losing contact with Seville, where he spent his youth, Nazario's work combines Baroque aesthetics with a subject matter that revolves around homosexuality. His drawings reflect the atmosphere of secrecy and political change of the time, and his dialogues contain humour and irony. The images are presented boldly and directly to viewers, making no apologies and defying the social conventions of the day.

He took his first steps in the world of comics in Barcelona, starting the *El Rollo* group with Farry and Pepichek. He went to live with them in an apartment in Calle Comercio, where they edited and distributed their own comics. *El Rollo* came about when Nazario met Mariscal and the Farriol brothers. Later they were joined by Roger, Guillermo, Pamiés and Capdevila - all of them cartoonists with their own personal styles whose work was published in the leading market publications - to become the first Spanish underground comic group.

El Rollo Enmascarado, *Catalina*, *Paupérrimus*, *Purita* or *Nasti de Plasta* were the group's most significant works. *Purita*, as well as other strips such as *San Reprimonio*, *Sábado sabadete* or *Los apartamentos la Nave* were among the first of his works compiled in the album *San Nazario y las Pirañas incorruptas*. In them he introduced different characters from the Barcelona underworld who would become a constant source of inspiration from that point on.

The police persecution of Nazario's fanzine *Piraña Divina* led to the group's dispersal.

NAZARIO (Castilleja del Campo, Sevilla, 1944)

Revista *El Víbora* (1979 - 2005)

Journal *El Víbora*

29 x 21,5 cm c/u

El Víbora n° 1, 1979

El Víbora n° 2, "Anarcoma", capítulo 2, pp. 30-31, 1979

El Víbora n° 3, "Anarcoma", capítulo 3, pp. 32-33, 1980

Anarcoma 2, 1987

El Víbora n° 5, "Anarcoma", capítulo 5, pp. 30-31, 1980

El Víbora n° 4, "Anarcoma", capítulo 4, pp. 32-33, 1980

COLECCIÓN PARTICULAR CARLOS MANUEL MARTÍN NOGUÉS

Con *El Víbora* los cómics alternativos se ponen al alcance de todos. La revista se convierte en la principal representante de la denominada *línea chungá*, una de las tres grandes escuelas estéticas de la historieta española de los 80. En principio iba a llamarse *Goma-3*, pero este nombre fue rechazado por las autoridades de la época por su similitud con el explosivo utilizado por E.T.A en sus atentados.

Autores clave internacionales formaron parte de sus páginas, como los estadounidenses Robert Crumb o Gilbert Shelton, los franceses Martin Veyron y René Pétillon o el italiano Tanino Liberatore, así como una serie de autores *underground* españoles como Gallardo, Mediavilla, Max, Alfredo Pons y Nazario, entre otros.

Anarcoma es una historieta para adultos creada en 1980, que supuso para Nazario el reconocimiento a nivel internacional, ya que fue traducida a varios idiomas. Se trata de una serie que comenzó a publicarse en *Rampa*, pero al poco tiempo se trasladó a *El Víbora* en la que su protagonista Anarcoma (fusión de las palabras *anarco* y *carcoma*) se convirtió rápidamente en un personaje emblemático desde el primer número. Se trata de un travesti, híbrido de Lauren Baccall y Humphrey Bogart, que se prostituye en Las Ramblas, y a través del cual Nazario nos lleva libremente por los ambientes gays de Barcelona, una historia con abundantes escenas de sexo y violencia en angostos tugurios.

La primera aventura larga de Anarcoma se edita en los ocho primeros números de la revista con una extensión de 48 páginas a color. La segunda parte aparece entre los números 67 y 76. De este personaje también se editaron siete historietas breves de una página y dos historietas de varias páginas.

El Víbora gave the general public access to alternative comics. This comic became the main representative of the so-called *línea chungá*, one of the three great Spanish schools of aesthetics in the 80s. It was to be called *Goma-3*, but this name was rejected by the authorities at the time for its similarity with the name of an explosive used by E.T.A. in terrorist attacks.

Key international artists were involved in its edition, such as the Americans Robert Crumb and Gilbert Shelton; Martin Veyron and René Pétillon, from France; Tanino Liberatore, from Italy; and a series of Spanish underground artists such as Gallardo, Mediavilla, Max, Alfredo Pons and Nazario, among others.

Anarcoma is an adult comic strip that was created in 1980 and led to the Nazario's international recognition as it was translated into several languages. It is a series that was first published in *Rampa*, but a short time later it was moved to *El Víbora*, in which its protagonist Anarcoma - a fusion of the words "anarco" (anarchist) and "carcoma" (woodworm) - became an emblematic character from the first issue. It is based on a transvestite - a cross between Lauren Baccall and Humphrey Bogart - who works as a prostitute on Las Ramblas. Through this character, Nazario takes us freely through the gay scene in Barcelona in a story that contains scenes of sex and violence in sleazy dives and dens.

Anarcoma's first full-length adventure was published in the first 8 issues of the magazine in 48 colour pages; the second appears in issues 67 to 76. Seven page-long strips and two strips with several pages based on the same character were also published.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA (Tarifa, Cádiz, 1948)

El rumor del tiempo, 1984

The rumour of time

Óleo sobre lienzo

200 x 247 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Guillermo Pérez Villalta comenzó a estudiar Arquitectura en Madrid, abandonando sus estudios para poder acercarse a ésta y a las demás artes de una forma más libre y personal. De forma autodidacta, crea sus primeros cuadros con 17 años. Su producción artística se encuadra dentro del movimiento de la Nueva Figuración Madrileña.

Una muestra de su obra pictórica está representada por *Conversación en voz baja* (1978), donde el autor muestra un mundo simbólico figurado, embebido de la iconografía mitológica y clásica mediterránea dentro de un paisaje arquitectónico casi geométrico producto de su imaginación.

En *Los peligros del manierismo* (1980) se puede observar un perfil topográfico costero en la lejanía que podríamos asociar con la vista de la playa de la Paloma, descendiendo hasta llegar al mar.

La geografía de Tarifa es la materia prima de la obra de Guillermo Pérez Villalta, pero como artífice que es, el paisaje que presenta no es una mimesis, sino una fantasía, un capricho en la acepción artística del término. Pérez Villalta define estos caprichos como “paisajes imaginarios donde la fantasía vuela a sus anchas”, “lo imaginario y lo real se enlazan” y reconoce que “quizás sea uno de los géneros que más me gusta del arte y que practico con placer”. Pérez Villalta traduce en su obra el *genius loci* de Tarifa, su idiosincrasia, pero lo que refleja en sus pinturas no es sólo el resultado de aprehender el lugar y transformarlo artísticamente, sino que Tarifa ejerce en él alguna suerte de influencia telúrica. La imagen de esta ciudad es asumida en muchas de sus obras como un asunto aparentemente secundario en escenas que no guardan relación con este espacio personal, donde, sin embargo, adquiere igual protagonismo que el tema considerado principal, como ocurre en *El rumor del tiempo*. En esta obra se observa un fragmento urbano compuesto por una vegetación de palmeras y un ciprés, que se prolonga en vertical mediante una espadaña, que nos trae ecos de la iglesia de Santiago, un elemento constitutivo del perfil de Tarifa, que es ocultado por una cortina que corre el personaje principal*.

* Carmen Tejera Pinilla. “La imagen de Tarifa en la obra de Guillermo Pérez Villalta”, en *Al Qantir Monografías y Documentos sobre la Historia de Tarifa*, nº 12, 2012.

Guillermo Pérez Villalta began studying architecture in Madrid, but then quit so that he could approach this and the other arts in a freer and more personal way. He taught himself to paint and started creating his first works at age 17. His artistic works fit within Madrid's New Figuration movement.

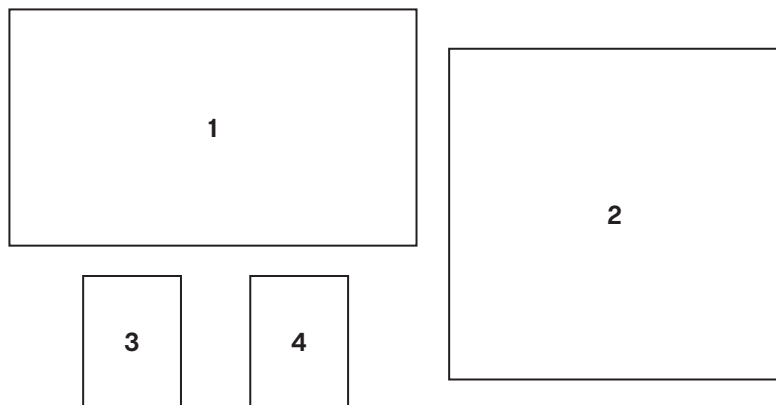
One example of his paintings is *Conversación en voz baja (Hushed Conversation)*, 1978, in which the author depicts a symbolic, figurative world embedded in mythological and classical Mediterranean iconography within a virtually geometrical architectural landscape that is a product of his imagination.

In *Los peligros del manierismo (The Dangers of Mannerisms)*, 1980, a coastal skyline is visible far off in the background, which we could associate with the view of the beach at La Paloma, descending until we reach the sea.

The raw material for the works of Guillermo Pérez Villalta is the geography of Tarifa, but the landscape he presents as an artist is not a mimesis but a fantasy, an impulse, in the artistic sense of the word. Pérez Villalta defines these impulses as "imaginary landscapes where fantasies fly with ease," "the imaginary merges with the real," and he acknowledges that "this may be one of the genres of art that I like the most and which I practice with delight."

Pérez Villalta transmits the *genius loci* of Tarifa in his works, its idiosyncrasy, but what he reflects in his paintings is not just the result of apprehending the place and transforming it artistically, rather Tarifa has some sort of telluric influence over him. The image of this city is present in many of his works as an apparently secondary theme in scenes that have no relation to this personal space, but it acquires the same prominence as what is considered the main theme, as we see in *El rumor del tiempo (The Rumour of Time)*. In this work we can observe an urban fragment with vegetation consisting of palm trees and a cypress, which is extended vertically by a belfry, which appears to be the church of Santiago, an integral element of the Tarifa skyline, hidden behind a curtain being drawn by the main character.*

* Carmen Tejera Pinilla. *La imagen de Tarifa en la obra de Guillermo Pérez Villalta*, in *Al Qantir Monografías y Documentos sobre la Historia de Tarifa*, nº 12, 2012.



GUILLERMO PÉREZ VILLALTA (Tarifa, Cádiz, 1948)

1. ***Los peligros del manierismo***, 1980
The Dangers of Mannerisms
Acrílico sobre lienzo, 60 x 117 cm
2. ***Conversación en voz baja***, 1978
Hushed Conversation
Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm

CHEMA COBO (Tarifa, Cádiz, 1952)

3. ***Sin título***, 1978
Untitled
Dibujo para la revista Separata
Grafito, lápiz acuarelable y tinta, 20,9 x 19,8 cm
4. ***Sin título***, 1979
Untitled
Dibujo para la revista Separata
Grafito, lápiz acuarelable y tinta, 21 x 19,2 cm

CHEMA COBO (Tarifa, Cádiz, 1952)

El interminable ciclo de luz y cenizas, 1985

The endless cycle of light and ashes

Óleo sobre lienzo, 180 x 145 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Al igual que Pérez Villalta, Chema Cobo es representante de la Nueva Figuración madrileña. Se inicia artísticamente en los años 70, con una obra caracterizada por el uso del color que daría paso, más tarde, a un trabajo más dramático donde lo conceptual adquiere mayor peso. Desde sus inicios concibe el papel del artista como simulador que se desdobra en diferentes máscaras con el objetivo de borrar las huellas del yo, explorar la identidad personal y cultural, o cuestionar la historia. Su visión escéptica, como forma de estar y manera de ver, unida a una inmensa capacidad de síntesis, le ha permitido adquirir líneas de pensamiento o claves estéticas sin prejuicios en su obra.

Cobo percibe la creación pictórica como un acto conceptual a través del cual se manifiesta el pensamiento; las imágenes se liberan de la dictadura de su representación habitual sumergiendo al espectador en un universo intermedio donde sueño y realidad se entrecruzan. Es la manera de hacer filosofía a través de los sentidos, dado que el artista, con formación filosófica, está imbuido de estos conocimientos que plasma en su obra. La temática de esta dualidad en lucha, muy influida por la lectura de San Juan de la Cruz, ha deslumbrado al artista en la búsqueda de escapar del enigma de las sombras y llegar a la luz de la idea. Esta eterna lucha parece estar reflejada en *El interminable ciclo de luz y cenizas*.

Por otra parte, el artista muestra un claro rechazo al exceso de información actual, defendiendo una pintura amnésica que exige un tiempo a la mirada. La deconstrucción del lenguaje, para él, es uno de los posibles desarrollos de la práctica artística, unido a la utilización de la ironía como rechazo del mundo tal como parecen mostrarnos los dos dibujos que se exponen en sala realizados para la revista *Separata*.

Like Pérez Villalta, Chema Cobo's work is representative of Madrid's New Figuration. He begins artistically in the 1970s with works characterized by the use of colour that would later give way to more dramatic works in which the conceptual takes on greater importance. From the beginning, he has conceived the role of the artist to be a simulator that unfurls into different masks with the objective of erasing all traces of the self, exploring personal and cultural identity, or questioning history. His sceptical viewpoint, as a way of being and way of seeing, along with the immense capacity for synthesis, has allowed him to develop lines of thought or aesthetic cues in his work without preconceptions.

Cobo perceives painting as a conceptual act through which thought manifests itself. The images free themselves from the dictatorship of their usual depiction, submerging the viewer in an intermediate universe in which dreams and reality cross paths. It is a way of philosophizing through the senses, because the artist, who is trained in philosophy, is imbued with this knowledge, which is reflected in his work. The theme of this struggling duality, greatly influenced by the reading of St. John of the Cross, has dazzled the artist in the quest to escape the enigma of the shadows and reach the light of ideas. This eternal struggle appears to be reflected in *The Endless Cycle of Light and Ashes*.

Furthermore, the artist clearly rejects the current excess of information, defending an amnesic painting that demands time for contemplation. Deconstruction of the language, for him, is one of the possible pursuits of artistic practice, along with the use of irony as a rejection of the world, as the two drawings created for the magazine *Separata* and exhibited in the gallery would seem to be telling us.

SOLEDAD SEVILLA (Valencia, 1944)

Atmósfera serena, Aura lánguida, 1984 - 85

Serene atmosphere, languid aura

Serie *Alhambra* (*Alhambra Series*)

Acrílico sobre lienzo

220 x 186 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Inicia su carrera dentro del arte geométrico y normativo. Cercana al grupo *Antes de Arte* junto a Teixidor e Iturralde, participa también en la experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, interesándose por el ritmo. Un módulo sencillo fue el elemento que utilizó para explorar sus posibilidades, en distintas posiciones y combinaciones que generaban figuras más complejas, a esto la autora añade la intervención del color, con lo que no se llega a perder completamente la distinción entre figura y fondo. El interés del módulo radica en su presencia como figura y la capacidad poética derivada de la misma.

Tras el paso por el Centro de Cálculo, en la segunda mitad de los 70, y a partir de la trama del papel milimetrado, descifrará obras geométricas que combinan el rigor analítico, la repetición y la seriación con la búsqueda de una experiencia poética y orgánica, como se aprecia en los dibujos para la revista *Separata*.

Al principio de los años 80 realiza una serie de trabajos en relación con el espacio, entre ellos está la serie *Alhambra*. Observamos cambios, su pintura irá evolucionando hacia una disolución de la cuadrícula y retículas, iniciando una etapa más orgánica, y adaptando su herencia del arte geométrico normativo hacia una actitud más libre y dúctil. Da más importancia al color e introduce la luz en sus cuadros, haciéndola vibrar y desprender destellos y un cierto clima emocional. Son espacios definidos por una luz de una sutil y rara intensidad, con la que dibuja, junto al color, zonas espaciales fluidas, cambiantes, fugaces, recordando los espacios y luces de la Alhambra.

Como la propia artista comenta, "en el trabajo que he desarrollado a lo largo de cuatro años, he intentado reflejar la huella que han dejado en mí los aspectos, tanto superficiales como profundos, de la arquitectura de la Alhambra. Formas visuales y estados de ánimo han constituido la materia prima que ha amalgamado la pintura que he ido produciendo en este periodo, centrada sobre tres temas nacidos de la contemplación del mundo de la Alhambra (...) Todos ellos transformados en espacio, espacio que se ha intentado fijar en las telas a través de brumas, insinuaciones y luces".*

* Francisco Calvo Serraller y Soledad Sevilla. *Soledad Sevilla. La Alhambra*. Catálogo de la exposición, Galería Montenegro, Madrid, 1987

Soledad Sevilla began her career in the fields of normative and geometrical abstraction, with close ties to the *Antes de Arte* group, whose members included Teixidor and Yturralde. She also took part in the experience at the University of Madrid's Computing Centre, taking an interest rhythm. She used a simple module to explore possibilities: placing it in different positions and combinations, she created increasingly complex figures. To this she added colour, meaning that the distinction between figure and background is never completely lost. Her interest in the module lies in its presence as a figure and the poetic capacity derived from it.

In the second half of the 1970s, having left the Computing Centre, she used graph paper to create geometrical pieces that combine analytical rigour, repetition and serialisation in search of a poetic and organic experience, as can be seen in her drawings for *Separata* magazine.

At the beginning of the 1980s, she created a series of pieces related to space, among which we find the *Alhambra* series. We begin to detect changes in her painting, which evolves towards the dissolution of the grid pattern, entering a more organic phase and redirecting her background in normative and geometrical art towards a freer, more pliable attitude. She attaches greater importance to colour and introduces light into her paintings, making them appear to vibrate and give off flashes of light to create a somewhat emotional atmosphere. They are spaces defined by a light of subtle and rare intensity, which she uses in combination with colour to create fluid, changing, fleeting spatial zones reminiscent of the spaces and the lights of the Alhambra.

As the artist herself says, "In the work I have created over four years, I have tried to reflect the impression that both superficial and profound aspects of the Alhambra's architecture have made on me." Visual shapes and states of mind constituted the raw material of the paintings I have produced over this period, centred on three subjects that have arisen from my contemplation of the world of the Alhambra (...). They have all been transformed into space, a space that has tried to attach itself to the canvas by means of mists, insinuations and lights."

* Francisco Calvo Serraller and Soledad Sevilla. *Soledad Sevilla. La Alhambra*. Exhibition catalogue, Galería Montenegro, Madrid, 1987

IGNACIO TOVAR (Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1947)

Sin título, 1979

Untitled

Acrílico sobre madera

203 x 145 cm

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Tovar inicia sus pasos como artista en la década de los 70. Su primera exposición individual en 1977 se realiza en la galería Juana de Aizpuru. Tras ganar ese mismo año la beca de esta galería, y una estancia en la Casa de Velázquez de Madrid, al siguiente año adopta la madera como soporte, dejando atrás la influencia de autores como Matisse o Mondrian para evolucionar, de manera personal, hacia la abstracción.

Esencial para su obra es la influencia de Rothko, al que conoce personalmente en Londres en 1974. Desde entonces, el color será el constructor de sus cuadros, utilizando tonos rojizos, ocres, parduzcos, dispuestos en estrechas franjas verticales sobre un fondo de la misma gama. Son cuadros que marcan la última etapa de aprendizaje del autor.

En esta etapa, una serie de líneas ortogonales dividen el cuadro en varias superficies de color que se resuelven en el mismo plano. La técnica con la que aplica el color, a base de una sucesión de capas, crean una imperceptible sensación de profundidad. Desde este momento, Tovar, al igual que otros artistas de la pintura sevillana, se centran en la zona de contacto entre las diferentes partes del cuadro, que se convierte en protagonista de la obra, adoptando una estructura de L invertida para no perder el orden interno del cuadro. La indagación en esta técnica y temática lleva al autor a trabajar en serie, aumentando las coincidencias con artistas como Delgado, Sierra, entre otros, y haciendo casi de figura puente entre los artistas del momento que empiezan a aparecer como Bermejo, Simón o Lacomba*.

En esta sala se muestran también dos de los dibujos que Tovar realizó para la revista *Separata*, pudiéndose apreciar la sintonía técnica con los que Gerardo Delgado hizo para la misma revista.

* José A. Iñiguez. 1998. "Memoria de la vanguardia abstracta sevillana" La pintura abstracta sevillana 1966 - 1982. Catálogo de la Exposición. Fundación El Monte. Sevilla. Pág. 51

Tovar began his career as an artist in the 1970s. His first individual exhibition took place in 1977 in the Juana de Aizpuru gallery. After being awarded a grant by the gallery that same year, he stayed at Casa de Velázquez in Madrid. The following year, he adopted wood as a support, leaving behind the influence of artists such as Matisse or Mondrian to evolve personally towards abstract art.

The influence of Rothko is essential to his work; they met in London in 1974. From that point on, colour became the mainstay of his pieces: he uses red, ochre and dun shades in thin vertical strips on a background of the same spectrum. These pieces mark the final stage in this artists' learning.

In this piece, a series of orthogonal lines divides the painting into several coloured surfaces on the same plane. However, the technique with which he applies the colours in a series of coats, creates an imperceptible sensation of depth. From this moment on, Tovar – like other Sevillian painters – centres on the point of contact between the different parts of the piece. This becomes the focal point of the work, taking on an inverted L shape so as not to lose the internal order of the painting. Investigation into this technique and subject lead the artist to work in series, increasing the similarities with established artists such as Delgado and Sierra, among others, and almost becoming a bridge between new artists that begin to appear on the scene, such as Bermejo, Simón or Lacomba.*

In this room, two of the drawings Tovar did for *Separata* magazine are also being exhibited together with Gerardo Delgado's drawings for the same magazine; there is an obvious technical harmony between them all.

* José A. Iñiguez. 1998. "Memoria de la vanguardia abstracta sevillana" Abstract Sevillian painting 1966 - 1982. Exhibition catalogue. El Monte Foundation. Seville. p.51

Revista *Figura*, nº 0 al 7-8 (Sevilla, 1983 - 1986)

Journal *Figura*

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

La revista *Figura* se publicó durante el núcleo duro de la década de los 80, concretamente en los años del triunfo del retorno figurativo. Una década compleja que en ocasiones ha sido reducida a determinados estereotipos estéticos y políticos fundamentados en las corrientes dominantes, pero que también transitó por los márgenes. Los diferentes intereses de los tres artistas más identificados en su desarrollo (Guillermo Paneque, que sería con el tiempo su director, Rafael Agredano y Pepe Espaliú) se trasladaron a las páginas hasta componer un conjunto que, aunque tuvo una clara línea vertebradora en sintonía con la época, también supo interesarse por algunos aspectos artísticos que no fueron tendencia dominante entonces, pero sí ampliaron el conocimiento del pasado reciente y anticiparon intereses estéticos posteriores.

La revista sirve como punto de arranque desde el cual analizar las obras de esta década decisiva en la construcción social, cultural y política de Andalucía. Sus portadas fueron diseñadas por artistas muy conocidos del momento como Luis Gordillo (número 0, 1983), Guillermo Pérez Villata (número 1, 1983), Miquel Barceló (número 2, 1984), José M^a Sicilia (número 3, 1984), Chema Cobo (número 4, 1984-85), Ferrán García Sevilla (número 5, 1985), Juan Navarro Baldeweg (número 6, 1985-86) y María Gómez (número 7-8, 1986).

The journal *Figura*, coinciding with the triumph of the return to figuration. A complex decade which is sometimes reduced to a few aesthetic and political stereotypes based on the dominant trends of that era, but which also ventured into a number of fringe areas. The three artists most closely identified with its progress (Guillermo Paneque, who eventually became its editor-in-chief, Rafael Agredano and Pepe Espaliú) poured their diverse interests onto its pages and shaped them into a colourful whole. The publication had a solid ideological core in synch with its era, but it also branched out into certain artistic aspects which, though not in vogue at the time, expanded its readers' knowledge of the recent past and heralded aesthetic interests yet to come.

This magazine serves as a point of departure for the analysis of the work produced in this decade, which was decisive in terms of social, cultural and political development in Andalusia. Its covers were designed by renowned artists of the time such as Luis Gordillo (Issue 0, 1983), Guillermo Pérez Villalta (Issue 1, 1983), Miquel Barceló (Issue 2, 1984), José M^a Sicilia (Issue 3, 1984), Chema Cobo (Issue 4, 1984-85), Ferrán García Sevilla (Issue 5, 1985), Juan Navarro Baldeweg (Issue 6, 1985-86) and María Gómez (Issues 7-8, 1986).

Revista *Arena Internacional* (1983 - 1986). Números 1 al 5, 1989

Journal International Arena

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Arena Internacional del arte/International Art nace en Madrid en enero de 1989 en edición bilingüe con la vocación de ocupar un espacio en el panorama internacional. A finales de los 80 el síndrome de mayoría absoluta se estaba desvaneciendo, tal y como lo testificó Mar Villaespesa en *Arena*¹. Y en este contexto nació esta publicación, con la intención de generar masa crítica y contexto, para lo que apoyará su trabajo en el análisis riguroso y no complaciente del presente. Este fue su reto, y su diferencia con *Figura*, pero también su perdición. El nuevo proyecto fue presentado como una continuación: “(...) en apenas dos meses, lanzaremos una nueva revista, ARENA INTERNACIONAL DEL ARTE, que de una u otra manera mantendrá vivo el espíritu de *Figura*. Ello está asegurado por la continuidad del actual equipo de dirección: Mar Villaespesa, Kevin Power y José Luis Brea”².

La revista aglutinó artistas y críticos y supo aunar la producción artística, la producción editorial y su difusión. Realizó un intento de acoger el arte español y el internacional desde una visión crítica y contrastada, sin hacer ninguna concesión a las instituciones ni a los poderes establecidos, generando un medio de comunicación especializado independiente. Supo contextualizar el arte español en el panorama internacional sin dejar de enfrentarse al aquí y ahora, y aunque el proyecto duró escasamente un año, se convirtió en testimonio imprescindible de la historia española del arte de la segunda mitad de la década de los 80³.

1 Mar Villaespesa. “Síndrome de mayoría absoluta”, en *Arena Internacional del Arte* nº 1, 1989, p. 81-83

2 Fragmento publicado en la Editorial del número 3 de *Figura Internacional* en octubre de 1988, publicado dentro del nº12 de la revista *Sur Exprés*, en la que constan los siguientes créditos: Consejo de redacción: Mar Villaespesa, José Luis Brea, Kevin Power; Redacción: Silvia Nieto y Edición: Borja Casani.

3 Carmen Ortiz y Miren Eraso. “Editar en un sistema de ecos positivos. La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos *Figura*, *Figura Internacional* y *Arena Internacional del Arte/International Art*”, en *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, nº 1, 2015, pp. 90-116.

Arena Internacional del Arte/International Art was founded in Madrid in January 1989 in a bilingual edition that was part of a frustrated attempt to break onto the international scene. In the late 1980s, the absolute majority syndrome was fading, as Mar Villaespesa wrote in *Arena*¹. And it was in this setting that the magazine came into being, with the intention of generating critical mass and context, for which it sought not to be complacent. This was its challenge and one of its differences with *Figura*, of which it intended to be the successor. “[...] in just two months, we will launch a new magazine, *ARENA INTERNACIONAL DEL ARTE*, which will keep the spirit of *Figura* alive one way or another. This is assured by the continuation of the current management team: Mar Villaespesa, Kevin Power and José Luis Brea.”²

The magazine brought together artists and critics, and sought to combine artistic output, editorial production and distribution. It made an attempt to accommodate Spanish as well as international art from a critical perspective, intending to be independent of the institutions and established powers, generating a specialized means of communication. It aimed to contextualize Spanish art on the international scene while continuing to engage with the here and now, and although the undertaking lasted only one year, it became an enduring testimony to the times.³

1 Mar Villaespesa. *Síndrome de mayoría absoluta*, in *Arena Internacional del Arte* No. 1, 1989, p. 81-83

2 Excerpt published in the Edition No. 3 of *Figura Internacional* in October 1988, published within edition No.12 of the magazine *Sur Exprés*, in which the following credits appear: Editorial Board: Mar Villaespesa, José Luis Brea, Kevin Power; editorial staff: Silvia Nieto; editing: Borja Casani.

3 Carmen Ortiz and Miren Eraso. *Editar en un sistema de ecos positivos. La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos Figura, Figura Internacional y Arena Internacional del Arte/International Art*, in *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, No. 1, 2015, pp. 90-116.

Revista Nueva Lente (1971 - 1983)

Journal *Nueva Lente*

29 x 21,5 cm c/u

COLECCIÓN PABLO JULIÁ (CPJ) Y CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Vitrina 1:

Nueva Lente n° 50. *Pepín*, pp. 48-49, abril de 1976

Nueva Lente n° 44, octubre de 1975

Nueva Lente n° 41-42, agosto de 1975

Nueva Lente n° 50, 1976 (CPJ)

Jorge Rueda. *Human*, catálogo. *Pepín*, pp. 224-225, 1975

Nueva Lente n° 67, 1977

Nueva Lente n° 43. Jorge Rueda "Nosotros los artistas", pp.18-19, septiembre de 1975

Vitrina 2:

Nueva Lente n° 37, marzo de 1975 (CPJ)

Nueva Lente n° 38, pp. 10-11, abril de 1975 (CPJ)

Nueva Lente n° 39, mayo de 1975

Nueva Lente n° 40, junio de 1975

Nueva Lente n° 46, pp.18-19, diciembre de 1975

Nueva Lente n° 47, enero de 1976 (CPJ)

Nueva Lente n° 49, marzo de 1976

Nueva Lente n° 45, noviembre de 1975

“Puede haber muchas revistas de fotografía, pero suelen ser pasivas, sin objetivos. Hay una especie de modestia o prevención en quienes las hacen. Lo que hace falta son revistas con intención,[...]”

Si algo caracterizó a la ya desaparecida *Nueva Lente* fue su gran influencia en la transformación de la fotografía española de los años 70. A través de su mirada, la fotografía rebasó el mero papel de instrumento documental para convertirse en una forma más, y distinta, de expresión artística, a la vez que en un potente revulsivo ante las imperantes tendencias ideológicas (políticas, culturales, estéticas) del régimen franquista. La perspectiva artística no sólo alcanzó al planteamiento de la nueva forma de hacer la fotografía, sino también a la propia edición de la revista.

El primer número de la revista *Nueva Lente* se editó en 1971, bajo la dirección de Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano, siendo Jorge Rueda su director artístico entre 1975 y 1979.

La libertad era absoluta, si bien la única “coacción” a esa libertad, de la que cabría hablar, sería el propio intelecto del autor, responsable de las nuevas miradas sobre las cosas narradas y de los nuevos y diferentes modos técnicos de creación. A esta nueva mirada de los artistas españoles, se añade la apertura de *Nueva Lente* a la visión de los artistas de más allá de nuestras fronteras.

* Rafael Doctor (1993): “Conversación entre Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda, y Carlos Serrano G.A.H”, Catálogo de la Exposición *Nueva Lente*, Sala de Exposiciones Canal de Isabel II, septiembre-noviembre 1993, p. 97.

“There may be many photography magazines, but they tend to be passive, aimless. There is a kind of modesty or precaution in those who publish them. What we need are magazines with intention [...]”*

The now obsolete *Nueva Lente* magazine was characterised by its great influence on the transformation of Spanish photography in the 1970s. Thanks to the magazine’s perspective, photographs exceeded their role as a documentary instrument and became another, different, form of artistic expression at the same time as being a powerful wake-up call to the prevailing political, cultural and aesthetic ideological trends of Franco’s regime. Its artistic perspective not only influenced the proposal of the new form of photography, but also the edition of the magazine itself.

The first issue of *Nueva Lente* was published in 1971, under the leadership of Pablo Pérez Mínguez and Carlos Serrano; Jorge Rueda was its artistic director between 1975 and 1979.

There was complete artistic freedom, though the only “coercion” worth mentioning was the author’s own intellect, which was responsible for the new perspectives on the narration and the new and different creation techniques. The Spanish artists’ new perspective was further influenced by the opening of *Nueva Lente* to the vision of artists beyond our borders.

* Rafael Doctor (1993): “Conversation between Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda and Carlos Serrano G.A.H”, *Nueva Lente* Exhibition Catalogue, Canal de Isabel II Exhibition Room, September – November 1993, p.97.

Revista *Separata* (1978 - 1981)

Journal Separata

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

- *Separata* números 1 al 5-6, 1978 - 1981
- Tampón. Sello de caucho de la revista *Separata*
- José Ruibal *La vida es sueño, ballet*. Poema remitido a la revista para su publicación. San Antonio, Texas, 1981.
- Philip Corner "*Flight of the System*" (*El vuelo del sistema*). Partitura para la revista
- Carta de Fernando Ortiz a Jacobo Cortines, director de *Separata*, remitiendo un poema para su publicación, *Como paloma sobre Andalucía*
- Carta de Kevin Power dirigida a Jacobo Cortines y a Gerardo Delgado, remitiendo unos textos para su publicación en la revista.
- Carta de Robert Motherwell a Jacobo Cortines en la que le comunica la recepción del número 5-6 de la revista, en la que aparecen su portada y escritos. Massachussets, Estados Unidos, 25 de julio de 1981
- Carta de Antonio Saura a Jacobo Cortines en que acepta la propuesta de hacer un dibujo para la portada de la revista. Cuenca, 2 de agosto de 1980
- Carta de Roberto Luna a Jacobo Cortines en la que se interesa por la utilidad para la revista de unos trabajos enviados. Universidad de Toronto (Canadá), 18 de febrero de 1982
- Texto de Eva Lootz *SIESTE, una mañana*, remitido para su publicación en el número 7, que no llegó a editarse
- Fotografía de Mauricio Bacarisse, publicada en el número 4 de la revista (p. 13)
- Carta de Luis Gordillo a Jacobo Cortines en que comenta unos textos y dibujos que le envió para su publicación en la revista. Madrid, 14 de septiembre de 1979

En enero de 1979, en plena transición política española, nació en Sevilla *Separata*, una revista de literatura, arte y pensamiento. De carácter multidisciplinar y sin presupuestos ideológicos o estéticos previos, su pretensión era la vuelta a la unión de la cultura y se regía exclusivamente por criterios de calidad. La idea era profundizar en el fenómeno cultural, buscando referencias en la historia, a través de ensayos sobre filosofía, arquitectura, literatura, música y arte, a cargo de profesionales y artistas nacionales e internacionales.

Dirigida por el poeta y profesor de literatura Jacobo Cortines, tuvo en el consejo de redacción a los profesores de historia del arte y de filosofía Vicente Lleó y Diego Romero de Solís respectivamente, a los artistas plásticos y arquitectos Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez y al arquitecto Roberto Luna, quienes aportaron además valiosas colaboraciones en sus respectivos campos del saber.

Con una austera presentación (José Ramón Sierra diseñaba la maqueta y las sobrecubiertas y Roberto Luna y Juan Suárez llevaban a cabo el diseño gráfico), la revista integraba textos teóricos, poesía y dibujos inéditos de artistas contemporáneos.

A lo largo de los seis números aparecidos antes de su disolución en 1981, *Separata* puso de relieve lo más destacado de la escena cultural española, abriendo paso a la década de los 80 con autores como los arriba citados, junto con otros artistas como Ignacio Tovar, Soledad Sevilla, Eva Lootz, Chema Cobo o José María Bermejo.

En el 2012 el archivo de la revista fue donado al CAAC con la intención de asegurar su preservación y hacerlo accesible a los investigadores.

In January 1979, during Spain's transition to democracy, a new journal devoted to literature, art and theory was born in Seville: *Separata*. This multidisciplinary endeavour had no pre-existing ideological or aesthetic premises other than a desire to revive the spirit of unity in the arts, and the only requirement was a high standard of quality. The idea was to delve into the cultural phenomenon and search for historical references through articles on philosophy, architecture, literature, music and art by prestigious professionals and artists from Spain and abroad.

The journal was directed by the poet and literature teacher Jacobo Cortines, and its staff writers included Vicente Lleó and Diego Romero de Solís, art history and philosophy teachers respectively, as well as the visual artists and architects Gerardo Delgado, José Ramón Sierra and Juan Suárez and architect Roberto Luna, who also made valuable contributions in their respective fields.

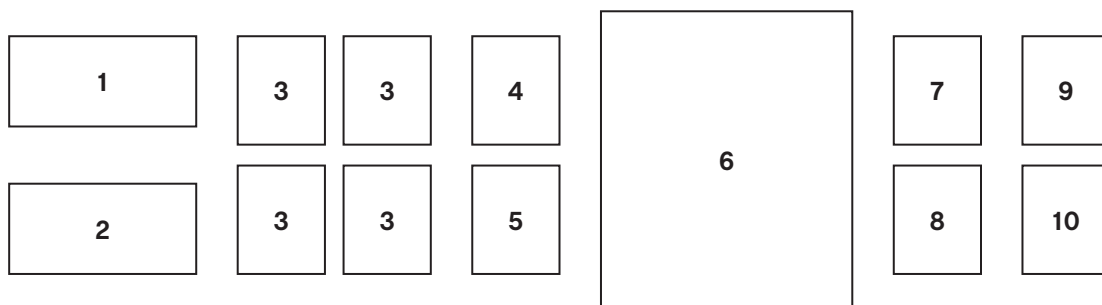
Though simple in appearance—José Ramón Sierra handled the layout and covers, while Roberto Luna and Juan Suárez did the graphic design—the journal featured impressive essays, poetry and unpublished drawings by contemporary artists.

In the six issues released until the journal closed, in 1981, *Separata* zoomed in on the highlights of the Spanish art and culture scene and paved the way for the 1980s with authors as mentioned above, together with others artists such as Ignacio Tovar, Soledad Sevilla, Eva Lootz, Chema Cobo and José María Bermejo.

In 2012, the *Separata* archives were donated to the CAAC to ensure their conservation and make them available to researchers.

Dibujos realizados para la revista *Separata*

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA



JUAN SUÁREZ

(El Puerto de Santa María, Cádiz, 1946)

1. *Separata*, 1979 - 1981

Dibujo a lápiz de cera sobre papel cebolla para la portada del nº 7 de *Separata*, que no llegó a publicarse
29 x 66 cm

JOSÉ RAMÓN SIERRA

(Olivares, Sevilla, 1945)

2. *Sin título (A. Murillo)*, 1979 - 1981 *Untitled (A. Murillo)*

Dibujo a lápiz de cera sobre papel cebolla para la portada del nº 1 de *Separata*, 27 x 63 cm

GERARDO DELGADO

(Olivares, Sevilla, 1942)

3. *Sin título*, 1981 *Untitled*

Lápiz sobre papel, 29,7 x 21 cm c/u

IGNACIO TOVAR

(Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1947)

4. *Sin título*, 1979 - 1981 *Untitled*

Aguatinta sobre papel, 32,8 x 25 cm

5. *Sin título*, 1979

Untitled

Grafito sobre papel, 34 x 23,5 cm

JUAN SUÁREZ

(El Puerto de Santa María, Cádiz, 1946)

6. *Sin título*, 1978

Untitled

Papel collage, 80 x 60 cm

SOLEDAD SEVILLA

(Valencia, 1944)

7. *Sin título*, 1979 - 1981

Untitled

Tinta sobre papel, 24,2 cm x 22,2 cm

8. *Sin título*, 1979 - 1981

Untitled

Tinta sobre papel, 23,9 cm x 21,5 cm

EVA LOOTZ

(Viena, 1940)

9. *Sin título*, 1979 ca.- 1981 ca.

Untitled

Tinta sobre papel, 30,5 cm x 21,3 cm

10. *Sin título*, 1979 ca. - 1981 ca.

Untitled

Tinta sobre papel, 31,6 cm x 21,5 cm

