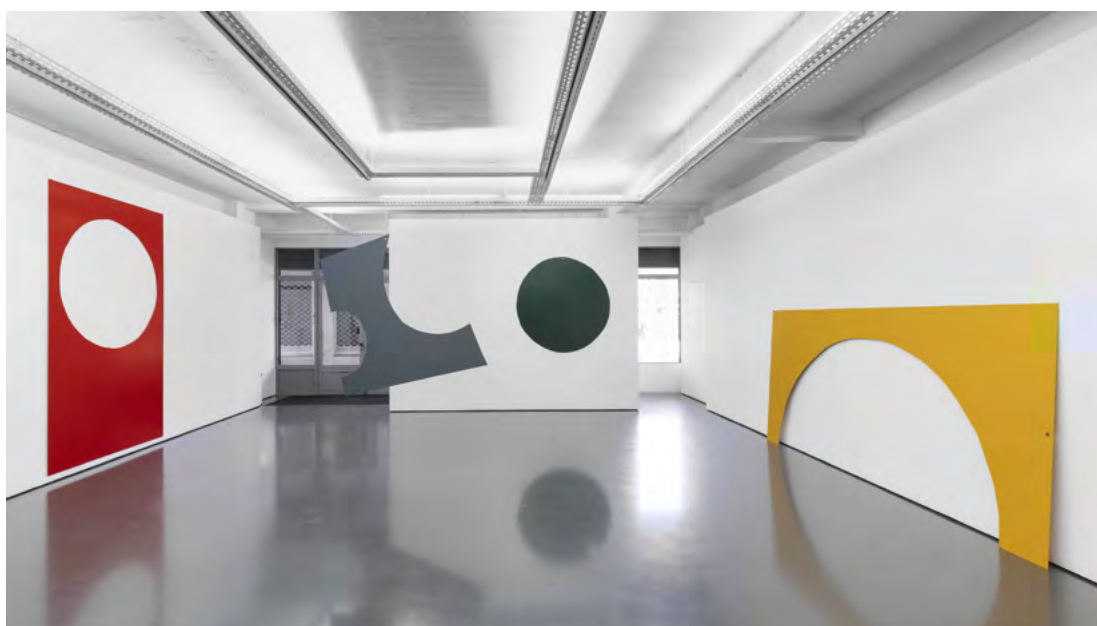


Cutouts

27 mai — 12 set 2026 na Pedro Cera em Lisboa, Portugal

17 JUNHO 2026



Antonio Ballester Moreno, Cutouts, vista da exposição. Cortesia de Pedro Cera

A mais recente exposição individual de Antonio Ballester Moreno na Pedro Cera, *Cutouts*, dá continuidade à sua exploração de uma linguagem visual definida pela cor e por formas geométricas simplificadas. Ao deslocar-se da pintura para a escultura, Ballester Moreno expande essa linguagem através da escala e da articulação espacial, extraindo a forma da superfície e trazendo-a para o espaço para explorar como essa transformação molda a experiência física do visitante.

Para Ballester Moreno, o ato físico de cortar uma superfície plana começa em pequena escala, no papel, através das suas colagens. Estreitamente ligadas às suas pinturas, elas constituem tanto a base do processo criativo do artista como a essência da sua prática. Na exposição, transforma tanto os recortes quanto os seus “restos” em formas escultóricas ampliadas em alumínio, preservando ao mesmo tempo o gesto tangível do corte da tesoura.

Desta forma, Ballester Moreno não apenas confronta o visitante com uma oposição inerente através da interação entre formas positivas e resíduos negativos, mas, ao expor ambos de maneira equivalente, dissolve e reforça simultaneamente os possíveis limites entre eles. O ato de recortar não cria apenas a obra em si, mas também produz a separação através da qual as formas se libertam da relação

estabelecida entre figura e fundo, permitindo-lhes gerar as suas próprias condições espaciais dentro da galeria. O espaço expositivo deixa de funcionar apenas como um cenário neutro e torna-se um pano de fundo ativo, contra o qual as formas definem e redefinem continuamente umas às outras através da ausência e da presença da superfície e do espaço vazio. Desta forma, Ballester Moreno cria um ambiente que não apresenta a paisagem como imagem, mas antes como uma condição efetivamente semelhante à paisagem. Assim que o visitante entra no espaço, o seu corpo deixa de poder permanecer fora da obra e torna-se imanentemente integrado nela pela simples presença física.

Esta presença não é estática. Os visitantes podem mover-se através do cenário, revelando a importância da mobilidade para compreender a paisagem como algo que se desdobra através da incorporação e da experiência física. A dimensão performativa da exposição emerge da interação entre as obras e os corpos que circulam entre elas. A percepção é moldada não por um ponto de vista fixo, mas pela mudança constante entre proximidade e distância, bem como pela relação com o ritmo de movimento do visitante. Neste sentido, a ativação espacial promovida por Ballester Moreno recorda o trabalho de Alexander Calder, que libertou os objetos escultóricos da sua imobilidade e os transformou em campos dinâmicos que respondem à arquitetura, à atmosfera espacial e à presença do observador. Também aqui o espaço não é simplesmente ocupado, mas ativado e, desse modo, aberto como condição através da qual a percepção emocional e física se torna um ponto de acesso.

À medida que os visitantes percorrem a exposição, tornam-se cada vez mais recetivos (mesmo que apenas de forma subconsciente) ao que Gilles Deleuze descreveu, na sua conceção do percurso por uma paisagem, como “geopoética”: uma experiência que surge da convergência de inúmeras impressões, que se desenrola em tempo real e resiste a qualquer definição fixa ou significado predeterminado. A própria ideia de paisagem nunca foi historicamente neutra, mas profundamente ligada aos modos de representação. O termo não era utilizado para indicar uma vista, mas a imagem de uma vista, uma composição construída, moldada por seleção e organização artística. A nossa noção de paisagem está, portanto, inseparavelmente ligada à criação artística, uma vez que era tarefa do artista ordenar formas, cores e relações espaciais numa imagem coerente através da qual a paisagem se tornava legível. A prática de Ballester Moreno pode ser entendida como uma reabertura silenciosa — ou talvez mesmo uma inversão — desta lógica. Em vez de traduzir o mundo em representação, ele traz as condições da representação de volta ao próprio espaço. O que emerge não é a paisagem como imagem, mas o próprio processo através do qual a paisagem se torna perceptível.

Tal como um pintor de paisagens decide o que incluir e o que excluir, Antonio Ballester Moreno trabalha em *Cutouts* através de atos de seleção. Aqui, tanto a forma como o resíduo permanecem visíveis: o recorte e o seu restante, a figura e o vazio, a superfície e aquilo que foi removido dela. Nada se resolve completamente em imagem. Em vez disso, estas relações permanecem abertas e espacialmente expostas, como se a própria composição tivesse saído da moldura e entrado na sala

Antomnio Ballester Moreno: Un experimento para aprender del paisaje

El Cultural, May 16, 2022

José María Parreño

EL ESPAÑOL

EL CULTURAL



Vista de la exposición de Antonio Ballester Moreno en la Fundación Cerezales Antonino y Cinia

ARTE

Antonio Ballester Moreno: un experimento para aprender del paisaje

El artista y la Fundación Cerezales, junto con los alumnos del Instituto Pablo Díaz, de Boñar, tratan de indagar en la dimensión educativa del género

José María Parreño

En 1970 **Robert Filliou**, ese artista singular que se denominaba a sí mismo “genio sin talento”, publicó un libro raro ya desde el formato: *Enseñar y aprender como artes performativas*. Además de los textos de Filliou, el libro contenía conversaciones sobre este asunto, a cargo de algunos de los nombres más destacados de lo que luego se llamaría **arte de Acción**: **Allan Kaprow**, George Brecht, **John Cage**, **Joseph Beuys**, **Dorothy Iannone** y Dieter Roth.

Creo que podríamos remontarnos a esa fecha y a ese entorno para situar los orígenes de una tendencia que ha adquirido solidez en las últimas décadas: el

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

giro educativo del arte, como lo ha denominado la crítica. Se trata, en definitiva, de utilizar los mecanismos del arte (los espacios y los rituales, pero también los registros y las poéticas) con un objetivo didáctico en un sentido amplio.

Antonio Ballester Moreno. Qué se ve desde aquí

Fundación Cerezales Antonino y Cinia. Cerezales del Condado (León). Hasta el 31 de julio

No entraré en profundos debates epistemológicos, acerca de si puede darse un proceso cognitivo a partir de percepciones estéticas. La realidad es irrefutable: **Joseph Beuys** con sus pizarras, **Luis Camnitzer** con sus instalaciones, **Valcárcel Medina** y **Los Torreznos** con las defensas de sus tesis doctorales (por muy paródicas

que sean), **centran su actividad artística en ese “enseñar y aprender”**.

Es una idea que deriva de entender el arte como una herramienta de transformación social, por un lado. Y, por otro, de atribuir carácter artístico a acciones y comportamientos.



Vista de la exposición en Cerezales del Condado

He metido en este jardín al atento lector y la curiosa lectora para poder sacarles luego por la puerta de esta exposición. Que es un proyecto educativo experimental más que cualquier otra cosa, por más que podamos ver “obras de arte” de primera categoría. Y, sin embargo, más importante que lo que vemos, es lo que no vemos.

Esta exposición es un proyecto educativo experimental, por más que podamos ver “obras de arte” de primera categoría

Lo que quiero decir es que el arte contemporáneo, como escribió hace ya varias décadas el reconocido crítico **Edward Lucie-Smith**, se inclina “a definir las obras de arte más como patrones de pensamiento que como actos visuales”. Esto significa, ni más ni menos, que los objetos presentes serán un mero apoyo o un residuo del discurso (o la actividad, el proceso, la empresa), que es la verdadera creación artística.

Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977) ha centrado su trabajo en el ámbito artístico del “enseñar y aprender”. Por su parte, la Fundación Cerezales lleva trece años recogiendo conocimientos populares, saberes no reglados y prácticas experimentales entre alumnos de centros escolares y vecinos de los pueblos del entorno.



Antonio Ballester Moreno en la exposición

En esta ocasión, artista e institución se embarcaron en una indagación acerca de la dimensión educativa del paisaje, con la colaboración de alumnos y profesores del Instituto Pablo Díaz, de Boñar. Y es que, en España, el paisaje fue el pasaje privilegiado a la modernidad.

Desde Carlos de Haes y Aureliano de Beruete, que renovaron el género, a la **Escuela de Vallecas**, pasando por la Generación del 98 que, ya sabemos, buscó en el paisaje el alma del pueblo español. Las sociedades excursionistas en Cataluña, el guadarramismo en el centro peninsular y, destacadamente, la Institución Libre de Enseñanza, entendieron el paisaje como instrumento insuperable de formación.

*Artista e institución se embarcaron en
una indagación acerca de la dimensión
educativa del paisaje*

Pues bien, de todo ello hay testimonio material en esta exposición: cuadros de los pintores citados y también de **Maruja Mallo**, Benjamín Palencia y Delhy Tejero. De Palencia hay también una insólita colección de hojas pintadas como rostros. Y el manuscrito de Delibes de *Mis amigas las truchas* (cuya peripecia se desarrolla no muy lejos de aquí).

En un proceso de desjerarquización entre “obra” y ejercicio, material didáctico y creación artística, veremos también trabajos artesanales de hace un siglo de alumnos de la Fundación Sierra Pambley y, de ayer mismo, de los estudiantes de Boñar, los bellos modelos geométricos que regaló un indiano a la escuela de su pueblo o los grandes lienzos en que Ballester Moreno dibuja el diario minimalista de “Qué se ve desde aquí”. Quizá el futuro.

EL PAÍS

ARTE >

Al humo de las candelas

Es frecuente encontrar en el trabajo de Antonio Ballester Moreno, expuesto en el Artium de Vitoria, dinámicas colaborativas e intereses pedagógicos. Se trata de uno de los ejes centrales de su trabajo: el intento de 'secularizar' el objeto artístico



'Antonio Ballester Moreno. Autoconstrucción. Piezas sueltas. Juego y experiencia'. Vista de la exposición.
GERT VOORINT HOLT

JOAQUÍN JESÚS SÁNCHEZ

27 SEPT 2021 - 05:30 CEST

[Antonio Ballester Moreno](#) (Madrid, 1977) ha preparado una exposición a la que el espectador llega tarde. En una sala amplísima, alta y larga, se reparten asientos, mesas y tarimas. Un mural reiterativo, compuesto por elementos blancos, negros, amarillos, verdes, azules y rojos ocupa la enorme pared izquierda. El mobiliario ha sido armado por los alumnos de Barrutia Ikastola, un colegio público de Vitoria. Las serigrafías que forman el mural fueron impresas durante un taller impartido por el artista en colaboración con Dinamoa Sormen Gunea, en Azpeitia.

Es frecuente encontrar en el trabajo de Ballester Moreno dinámicas colaborativas e intereses pedagógicos. Se trata, de hecho, de uno de los ejes centrales de su trabajo: el intento de *secularizar* el *objeto artístico*, sacándolo de su supuesta excepcionalidad y huyendo de las tentaciones del virtuosismo. Podemos señalar tres líneas de trabajo en torno a esta preocupación. La primera, el acercamiento al trabajo de artistas o autores que se han ocupado de esta cuestión, como Benjamín Palencia, Ángel Ferrant, Alberto Sánchez o, en esta ocasión, Enzo Mari o Simon Nicholson entre otros. Segundo, la producción de la obra en cooperación con otros (ya sean niños, adultos, aficionados o entendidos), diluyendo así su autoría y la *solemnidad* asociada a ella. Finalmente, el empleo de una estética amable y hospitalaria, que no intimida ni al neófito ni al curioso

Los enseres distribuidos por la sala están contruidos con la unión simple (con clavos y martillazos no muy precisos o con ataduras) de maderas sin pulir. La nube de fotografías que abre la exposición nos enseña a la chavalería metida en faena. Fabricar una mesa puede ser divertido, pero, en rigor, no es un juego: los objetivos de este son *internos*, y desaparecen (o se vuelven absurdos) cuando este termina. Meter una pelota en un redondel o mover una figurita por un damero tiene sentido *solo* en una partida de baloncesto o de ajedrez. Después es una pamplina. Sin embargo, al hacer una mesa uno no se rige por reglas arbitrarias y autosuficientes, sino por unos principios elementales: conviene poner una pata en cada extremo y fijarla bien si se quiere que aquello no se desbarate tan pronto se coloque algo encima. *Hacer para que perdure* no es lo propio del juego, sino de una acción que lo sobrepasa: cuando los niños hacen su propio mobiliario (que volverá a su escuela una vez transcurrida la exposición) están interviniendo en el mundo. Haciéndose cargo de él.

[*Autoconstrucción. Piezas sueltas. Juego y experiencia*](#), en el Artium de Vitoria, apunta hacia un horizonte entusiasmante, donde los lugares no son estáticos, sino incansablemente modificables por unos usuarios que practican, felizmente, juegos de libre combinatoria. Los referentes históricos de estas prácticas quedan convenientemente detallados en el texto curatorial de Ángel Calvo Ulloa y el proyecto está acompañado por trabajos de Carme Nogueira, Raphael Escobar y Abraham Cruzvillegas, que han sido colocados en salas aledañas y no terminan de integrarse en el recorrido de la exposición. Al final está la plaza del museo, hacia donde la exposición *quisiera* abrirse.

Empleo el subjuntivo a conciencia, porque más que un entorno abierto y jovial, las mesas desnudas y las sillas vacías generan un panorama angustiante, ya que hacen evidente (de un modo insistente) que allí falta gente. Las imágenes desoladoras que nos ha dejado la pandemia, de plazas vacías y calles desiertas, pueden condicionar esta lectura, pero una exposición no es indiferente a sus circunstancias. Así, la gran sala de Artium donde los niños no pueden jugar por miedo (de la institución) a las caídas, las astillas o los contagios, nos ofrece el vestigio de algo que nos hemos perdido. Los taburetes y las rampas claveteadas no son un fin en sí mismo, sino un instrumento para esas otras cosas (la cooperación, la alegría, la curiosidad, el orgullo, la diversión) de las que nosotros siquiera somos testigos.

[*Autoconstrucción. Piezas sueltas. Juego y experiencia*](#). Artium de Vitoria. Hasta el 1 de noviembre.

Antonio Ballester Moreno and Ángel Ferrant

Artforum, May / June, 2020

Joaquín Jesús Sánchez

ARTFORUM

artguide

NEWS

SHOWS

PRINT

COLUMNS

VIDEO

BOOKFORUM

A&E

艺术论坛

VALLADOLID



PRINT MAY/JUNE 2020

All Cities
Amsterdam
Athens
Austin
Berlin
Brussels
Chicago
Dhaka
Dubai
Glasgow
Istanbul
London
Los Angeles
Mexico City
Milan
New York
Oslo
Paris
Philadelphia
Ridgefield
Seoul
St. Louis
Stockholm
Sydney
Valladolid
Vienna
Warsaw



Ángel Ferrant, *Maternidad (Maternity)*, 1949, cork, 12 5/8 x 9 1/2 x 11".

Antonio Ballester Moreno and Ángel Ferrant

MUSEO PATIO HERRERIANO DE VALLADOLID

The contemporary art world's interest in education may seem a constant, but it's one that varies in intensity. At times, an accent on pedagogy can dominate, while in other moments it can come across as condescending or, worse, futile. But beyond the flux of fashion, the art of our time is inextricably linked to questions of accessibility and the relationship of creative production to its historical context beyond close-knit clubs of specialists and connoisseurs.

The Museo Patio Herreriano took up such questions by inviting Antonio Ballester Moreno to work with the archives of the avant-garde Spanish sculptor Ángel Ferrant (1890–1961), which are housed in the institution. Along with an aesthetic affinity, both artists share a sincere interest in pedagogical models. In 1931, Ferrant published the essay "*El estado y las artes plásticas: diseño de una configuración escolar*" (The State of the Plastic Arts: Design of a School Configuration), in which he defended an educational approach that prioritized expressive freedom over conventional, more authoritarian teaching methods. As for Ballester Moreno, he has frequently integrated audience participation into his work, for example conducting on-site creative workshops tailored to recent exhibitions at Madrid's La Casa Encendida and the São Paulo Bienal.

The result of this transgenerational pairing, "*Ánfora, Grotesco, Armazón, Maniquí: Una exposición sobre pedagogía*" (*Ánfora, Grotesco, Armazón, Maniquí: An Exhibition on Pedagogy*), developed through the patterns, or *arsintes*—a coinage that elides *arte* (art) and *síntesis* (synthesis)—that Ferrant designed in 1935 to engage children in free combinatorial exercises (the exhibition's title derives from the four most frequently used by the artist). In a truly brilliant decision, Javier Hontoria, the museum's director and the curator of the exhibition, commissioned the local carpenter Jesús Morejón to produce wooden tables and plinths in the shapes of these patterns, to be used instead of traditional pedestals. As display devices, they established a conversation between Ferrant, Ballester Moreno, and a multitude of unknown authors, while freeing the museum space of its traditional rigidity.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Antonio Ballester Moreno and Ángel Ferrant

Artforum, May / June, 2020

Joaquín Jesús Sánchez

Unusual though it may have been, the gathering settled quite organically through the two dedicated galleries. Ballester Moreno's paintings entered easily into dialogue with Ferrant's delicate mobiles, drawings, and small sculptures composed of objects found on the beach. Using basic materials, including cardboard, cork, wood, and burlap, both artists draw their visual vocabularies from almost childish elementary forms, such as imperfect circles, stalks of leaves, birds, or rudimentary representations of the human body. That neither Ballester Moreno nor Ferrant is particularly interested in virtuosity or sophistication (in the snobbish sense of the word) makes their works accessible to a wide audience. During the exhibition, Ballester Moreno conducted public workshops directly in the gallery space. The output from those sessions was then displayed on the *arsintes* plinths. Ducks that Ballester Moreno fashioned from repurposed window frames sidled up alongside anonymously authored Plasticine pieces and Ferrant's *Maternidad* (Maternity)—a 1949 take on the Madonna and child exquisitely cobbled together from cork. Drawings, sculptures, and objects made by children in one of Ballester Moreno's workshops mingled with the artist's own collages or a selection of freehand geometries, plants, and birds painted on burlap.

While contemporary art may often be seen as elitist and pretentious, this exhibition demonstrated how connections between historical, contemporary, and anonymous artists can be established organically, even within the structured confines of an institutional space. Perhaps even museums have something to learn.

Translated from Spanish by Michele Faguet.

— Joaquín Jesús Sánchez

Antonio Ballester Moreno y el hilo que une el arte con la artesanía

El Cultural, January 25, 2019

Fernando Díaz de Quijano



Jueves, 2 de mayo de 2019 | Actualización continua

Arte

Antonio Ballester Moreno y el hilo que une el arte con la artesanía

El artista presenta con la firma Iloema una colección de colchas, manteles y almohadones bordados por artesanas de Toledo

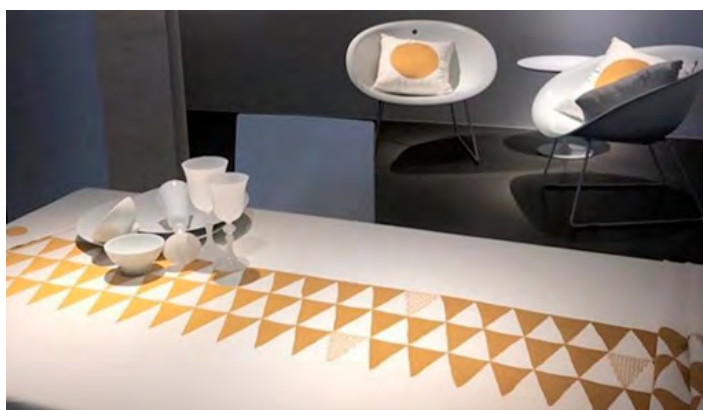
FERNANDO DÍAZ DE QUIJANO | 25/01/2019



Antonio Ballester Moreno (dcha.) junto a las bordadoras que han llevado a la tela sus dibujos. Foto: Iloema

Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977) ha puesto encima de la mesa, nunca mejor dicho, un nuevo ejemplo de lo ambigua que es la frontera entre arte, diseño y artesanía. El artista, premiado en ARCO 2017 y único español de los siete invitados para ejercer de comisarios en la última edición de la Bienal de São Paulo, ha realizado junto con un grupo de **artesanas de la zona rural de Toledo** una colección de **manteles, almohadones y colchas** de lino que llevan bordadas a mano sus icónicas formas básicas (sencillos motivos vegetales, triángulos que representan montañas, círculos que representan soles...) y su reconocible gama de colores planos.

En su **última entrevista en El Cultural**, Ballester Moreno defendió "la unión entre el arte culto y el popular, lo estético y lo práctico" y lo reafirma en la sede de la galería Maisterravalbuena de Madrid, donde ha presentado este nuevo proyecto: "Aunque suene a sacrilegio en el mundo del arte contemporáneo, mis cuadros están hechos para decorar. Mi idea del arte tiene que ver con **romper la barrera entre lo visual y lo utilitario, la artesanía y el arte**".



Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Antonio Ballester Moreno y el hilo que une el arte con la artesanía

El Cultural, January 25, 2019

Fernando Díaz de Quijano

La iniciativa ha partido de la nueva firma **Iloema**, cuyo nombre fusiona los vocablos "hilo" y "poema" y su logotipo representa a Filomela, personaje de la mitología griega que narra su tragedia mediante el bordado. La marca se presenta al público con este proyecto y nace con el objetivo de impulsar la creación mediante la colaboración entre artistas y artesanos textiles. Sus fundadoras, **Silvia Delgado de Torres y Teresa Muñoz-Rojas**, destacan que su intención no es que los artistas encarguen a los artesanos la producción de un diseño impuesto, sino que se produzca un diálogo fértil entre ambas partes. En el caso de Ballester Moreno, las bordadoras -vecinas de los pueblos de Herrerueta de Oropesa, Torrico y Lagartera- propusieron, por ejemplo, que en la repetición de triángulos se intercalaran algunos realizados con la técnica de deshilado, y "presionaron" al artista para que las hojas tuvieran nervio central, elemento que nunca aparece en sus obras, y que ellas consideraban necesario para garantizar la calidad del bordado.

"Yo solo pedí que se respetaran dos cosas: mis colores y mis formas. Mis triángulos, por ejemplo, nunca pueden ser equiláteros. Necesitaba reconocermelos. Si se mantienen mis colores y mis formas, estoy yo ahí". Partiendo de esos pocos requerimientos, asegura que **"el tipo de punto elegido por ellas, y detalles como el deshilado, han enriquecido el trabajo"**.



Las piezas se realizan por el cargo y están limitadas a 30 unidades. Foto: Iloema

"En otros países de Europa se da mucha importancia a la artesanía, a las *arts and crafts*, mientras que aquí se está perdiendo", lamenta Muñoz-Rojas, que destaca la importancia de la artesanía textil en distintas zonas de España que Iloema pretende explorar con próximos proyectos. **"Hablar de artesanía se percibe como algo romántico, pero yo creo que apoyarla es una postura política"**, añade Ballester Moreno.

Además de las piezas que pueden verse estos días en Maisterravalbuena, una de ellas se podrá ver en el Madrid Design Festival, en la muestra *Cuidado Diseño. Artesanía española contemporánea*, en el Centro Colón, del 1 de febrero al 10 de marzo.

Con una horquilla de precios que oscila entre los 550 y los 3.280 euros, las distintas piezas se realizan por encargo en **series numeradas y limitadas a 30 unidades**. Cada una de ellas, realizadas en solitario por una única bordadora o por parejas, lleva cientos de horas de trabajo. Por ejemplo, cada mantel se ha realizado "a lo largo de tres meses, a razón de cinco o seis horas diarias", explica Delgado de Torres, que afirma que el proyecto ha conseguido que algunas chicas jóvenes se interesen por una artesanía en peligro por falta de recambio generacional. Eso sí, aunque han contado con un hombre encargado de pasar los dibujos del artista a la tela, de momento no han logrado que ningún hombre de la comarca se anime a empuñar la aguja para continuar con una tradición siempre ligada a las mujeres.

@FDQuijano

The Bienal de Sao Paulo Makes a Bold Attempt to Change the Way We Look at Art. Can It Work?

Artnet News, September 17, 2018

Ben Davis

The Bienal de Sao Paulo Makes a Bold Attempt to Change the Way We Look at Art. Can It Work?

At a time of crisis in Brazil, curator Gabriel Pérez-Barreiro has eschewed spectacle for a much more contemplative, quiet biennial.

Ben Davis (<https://news.artnet.com/about/ben-davis-93>), September 17, 2018



Claudia Fontes *Nota al pie* (2018). Image courtesy Ben Davis.

The day I left New York to see the 33rd Bienal de Sao Paulo (<http://www.bienal.org.br/>), the National Museum in Rio de Janeiro burned (<https://news.artnet.com/art-world/museum-of-brazil-fire-1341812>). The inferno destroyed hundreds of years of national heritage at a stroke. It was a stunning tragedy, and front-page news in Brazil and throughout the world.

It was also a perfectly symbolic event, because Brazil at large is burning, having passed through what some have called (<https://money.cnn.com/2017/03/07/news/economy/brazil-gdp-2016/index.html>) its worst-ever recession and with its government paralyzed by a corruption scandal (<https://www.bbc.com/news/world-latin-america-35810578>) that is historic in scope, even for Brazil.

On my final full day in Sao Paulo, a would-be assassin put a knife into the liver of presidential candidate Jair Bolsonaro, a hard-right populist who, among other things, made political hay demonizing a recent show of queer art in Rio (<https://news.artnet.com/art-world/brazil-art-scene-struggles-to-find-unified-response-1264439>). Now in a hospital bed, Bolsonaro has a wide lead in the polls (<https://www.express.co.uk/news/world/1018025/Brazil-election-Jair-Bolsonaro-stabbing-sao-paulo>). (*ArtReview*'s Oliver Basciano had a great summary (<https://artreview.com/home/september-2018-feature-on-the-eve-of-the-bienal/>) of Brazil's political situation in the run-up to the biennial.)

All this is a stunningly inflamed backdrop against which to open a big art event like the Bienal de Sao Paulo—and particularly striking in that “Affective Affinities,” as this 33rd edition of the oldest biennial in the hemisphere is titled, is very much not interested in entering into direct confrontation with it.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedroceracera.com
www.pedroceracera.com

The Bienal de Sao Paulo Makes a Bold Attempt to Change the Way We Look at Art. Can It Work?

Artnet News, September 17, 2018

Ben Davis



The curators of the 33rd Bienal de Sao Paulo [left to right]: Alejandro Cesarco, Antonio Ballester Moreno, Cláudia Fontes, Mamma Andersson, Gabriel Pérez-Barreiro, Sofia Borges, Waltercio Caldas, and Wura-Natasha Ogunji. Image courtesy Ben Davis.

Its curator, Gabriel Pérez-Barreiro, the director of the Colección Patricia Phelps de Cisneros, is about as thoughtful as a star international curator can be, and "thoughtful" is what the show aspires to be. Here, his idea is to workshop a form that avoids some of the perennial pitfalls of these spectacular art events, including an endemically overcrowded experience and rhetoric so improbably self-important that critics immediately revolt.

Instead, "Affective Affinities" is a biennial of deliberately and provocatively small claims.



Lucia Nogueira, *Refrain* (1991-1998) in "Affective Affinities." Image courtesy Ben Davis.

Pérez-Barreiro has filled the show with a variety of mini-exhibitions focusing on figures he sees as ripe for study or celebration, from the late Brazil-born, London-based Lucia Nogueira (1950-98), with her amusingly confounding, ultra-minimal work, to Argentina's Feliciano Centurión (1962-96), maker of louche textiles, alternatively humorous and heartbroken.



Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

The Bienal de Sao Paulo Makes a Bold Attempt to Change the Way We Look at Art. Can It Work?

Artnet News, September 17, 2018

Ben Davis

A Shape-Shifting Biennial

The result is an exhibition that shape-shifts as you go. It starts with Spanish artist Antonio Ballester Moreno's section, an offbeat mixing of his own nature-inspired paintings and sculptures with an installation featuring live watercolorists illustrating specimens from the park, orchestrated by [Mark Dion](http://www.artnet.com/artists/mark-dion/) (<http://www.artnet.com/artists/mark-dion/>); a mini-retrospective of the "Valencia School" of Spanish figurative sculpture; and a collection of toys, games, and other materials related to Friedrich Fröbel, the inventor of kindergarten.



Installation view of works by Antonio Ballester Moreno, *Vivan los campos libres* (2018) in "Affective Affinities." Image courtesy Ben Davis.

But walk to the other end of the building and the biennial is something else again. Brazilian artist Sofia Borges's zone is installed like a Surrealist club house with heavy velvet curtains. Works by her selected artists—the twisted bodies of British sculptor [Sarah Lucas](http://www.artnet.com/artists/sarah-lucas/) (<http://www.artnet.com/artists/sarah-lucas/>), the intimately glyphic paintings of Ana Prata, the neon-studded assemblages of Jennifer Tee—repeat in different constellations throughout its nooks and crannies.



Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

The Bienal de Sao Paulo Makes a Bold Attempt to Change the Way We Look at Art. Can It Work?

Artnet News, September 17, 2018

Ben Davis

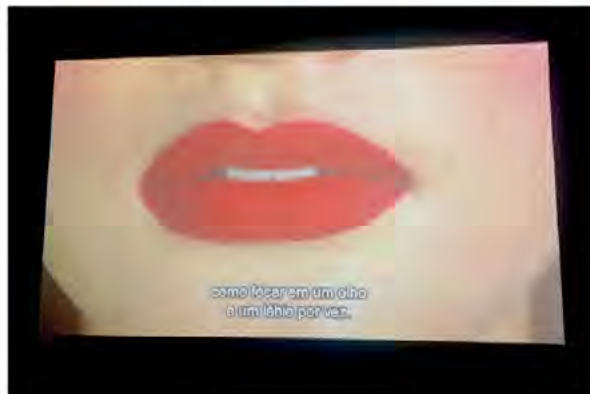
The key thing to note about all this is not actually Pérez-Barreiro's gesture of delegation—biennials disperse authority to teams of curators all the time—but the fact that he has selected specifically *artist-curators*. The emphasis is squarely on dramatizing the element of personal taste or aesthetic sensibility.

(I'd describe these sensibilities, imperfectly, as something like this: Moreno = "sensuous intellectualism"; Borges = "hipster romanticism"; Fontes = "methodical dreaminess"; Ogunji = "lyrical corporeality"; Cesarco = "aloof criticality"; Andersson = "offbeat expressionism"; Caldas = "Eliotic conceptualism.")



Detail of Claudia Fontes, *Footnote* (2018) work in "Affective Affinities." Image courtesy Ben Davis.

There are many individual things I like: Argentinian artist Claudia Fontes's own work featuring a glass display of smashed fragments of ceramic birds, rewrapped in cloth to disguise their original form, and presented alongside poetic labels; Sara Cwynar's elliptical video on the politics of the color red (in Cesarco's section "To Our Parents"); a wonderfully daffy stop-motion animation about adulterous insects, from 1912, by the Polish animator Ladislav Starewitch (in Andersson's show); and so on.



Installation view of Sara Cwynar, *Red Film* in "Affective Affinities." Image courtesy Ben Davis.

But what is the effect of the experience as a whole?

That's an interesting question, because Pérez-Barreiro's gambit is as a kind of plea to take an approach to the show that is less categorical and overarching, more plural and discrete. Emphasizing the subjective dimensions of taste in its different sub-sections, it is as if "Affective Affinities" is pleading against the snap judgement of the jaded biennial viewer.

"If you were curating this, you would have to please all these constituencies—and look how different they are!" it seems to say.

Looking Deeper

"Dereliction of curatorial duty" is a phrase I heard grumbled in reaction to the show.

There may be something to that: I don't know exactly what to make of the intro to Sofia Borges's section, which pairs jumbo-sized black-and-white photos by Austrian priest and ethnographer Martin Gusinde of Tierra del Fuego's indigenous inhabitants, from 1923, with a massive text

The Bienal de Sao Paulo Makes a Bold Attempt to Change the Way We Look at Art. Can It Work?

Artnet News, September 17, 2018

Ben Davis



Installation view of the opening of Sofia Borges's show in "Affective Affinities," with Martin Gusinde, *Arturón and Antonio* (1923) at left. Image courtesy Ben Davis.

On a more nuts-and-bolts level, a lot of the art here feels overmatched and adrift in the grandiose pavilion, swamped by space.

Niemeyer's pavilion is all about voluptuous architectural spectacle and sweeping continuous connection, while "Affective Affinities" is a show that aspires to something experimentally anti-spectacular and atomized. The effect is a bit like a wedding reception where you spent agonizing hours deciding who sits at which table—but you only invited a few close friends, and the venue is three floors of an immense cruise ship.

And yet this "low-density" approach is actually a very deliberate part of Pérez-Barreiro's approach to the show. The pavilion infrastructure stands for the inflexibly big ambitions of culture, frozen in concrete. To an extent, then, the slightly *lost* feeling of the art here points to exactly the difficult recalibration of biennial expectations that the curator is trying to pull off.



Installation view of Nicole Vlado's artworks in "Affective Affinities." Image courtesy Ben Davis.

New York-based artist-architect [Nicole Vlado](http://www.nicolevlado.com/) (<http://www.nicolevlado.com/>)'s gold-accented minimal sculptures in Wura-Natasha Ogunji's section more or less declare as much. At first, they barely register as artistic forms. Then you realize, upon inspection, that each matches an imperfection in Niemeyer's floor, filled in with gold. Each piece is in fact raised on clear stelaes above the corresponding crack or chink.



"here" (*I gaze at stars to heal wounds*) (2018) by Nicole Vlado [left]; and the detail of the floor that it is highlighting. Images courtesy Ben Davis.

—It is very literally about redirecting your perception of the space away from first impressions and towards the idea of making something valuable—

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

The Bienal de Sao Paulo Makes a Bold Attempt to Change the Way We Look at Art. Can It Work?

Artnet News, September 17, 2018

Ben Davis

As I said, one way to think about this show is that it is stressing the partial and relative nature of taste through its plurality of visions. But on *another* level, this is definitely not what is going on, or only half of it: Pérez-Barreiro clearly *has* defined a sensibility for his biennial that carries throughout its different components.

Because his pick of collaborators is governed, clearly, not just by the need for a set of contrasts, but by an overarching sensibility of its own. You can see this, in relief, by what is not present in "Affective Affinities"—by the conspicuous absence not just of documentary work or allusions to current events, and a dialing down of contemporary art's well-honed language of consciousness-raising and critique.



Installation view of Anibal López, *Testimonio (Sicario)* (2012) in "Affective Affinities." Image courtesy Ben Davis.

(The most dramatic exception that proves the rule arrives in one of Pérez-Barreiro's mini-exhibitions, this one dedicated to the extraordinarily disconcerting work of the late Guatemalan political conceptualist Anibal López. He once brought a professional killer to do a Q&A at a German biennial and claims to have mugged a middle-class person at gunpoint as an artwork—all of which shows, at the limit, just how dangerously deep you have to cut to startle the art audience.)

A centerpiece in Pérez-Barreiro's "Affective Affinities" is the French artist Tal Isaac Hadad's *Recital for masseur (recital para um massagista)*. For the performance, a small cluster of performers stood, in an inward-facing circle, singing a sort of aimless sacral drone.



Tal Isaac Hadad, *Recital Para um massagista*. Image courtesy Ben Davis.

One, a massage therapist, would engage a singer (the "soloist"), who was instructed to react with his or her voice as the therapist located points of tension or knots. The rest of the performers, observing, amplified the patient's reactions.

The result filled the pavilion with a unique music, a shared representation of art as a slow, deliberate finding of pressure points, long passages of breathy limbo punctuated by upwellings of emotion and release.

The Bienal de Sao Paulo Makes a Bold Attempt to Change the Way We Look at Art. Can It Work?

Artnet News, September 17, 2018

Ben Davis



Tal Issac Hadad, *Recital Para um massagista*. Image courtesy Ben Davis.

Such is the ultimate intended rhythm of "Affective Affinities," whose underlying sensibility is intimate and anti-spectacular, and unfolds as a series of metaphors for the value of going through a process to find small knots of epiphany.

A Show for Short Attention Spans

In the long run, the key gesture of the 33rd Bienal may not be the whole Team of Rivals/artist-curator thing, but instead another thematic choice that runs through the educational programming around the event and puts a bow on the intended effect: the decision to focus on problems of attention rather than problems of interpretation, to frame "art and its exhibitions as *experiences* and not as *declarations*," as Pérez-Barreiro puts it. (The official show guide even opens with a list of suggested protocols and activities for approaching and concentrating on individual artworks.)

I think this will likely be something of a trend.

The history of contemporary art has been one long process of art slowly bringing into focus different aspects that seemed peripheral, then internalizing them as the point or subject matter of the art itself: in conceptualism, it was the documentation of artworks; in site-specific art, it was spaces of display; in performance art, the body of the maker and its social conditions.

And I think it likely that the conditions of attention are next, becoming a focus of art-making: "attention-specific art" instead of "site-specific art."

I predict that this will be the case not just because the apparatuses of the attention-capture economy are ever-more difficult to escape, but also because the particularly alarming state of the world means that the torrent of news alerts is relentless. That sense of constant emergency makes it very difficult to focus on things that are not directly plugged into the roller-coaster rhythm of the news cycle—something nowhere so true as in Brazil right now.

That surrounding reality may well make it seem as if cultivating the particular decelerated headspace to which "Affective Affinities" aspires is a luxury for people who have the leisure to look away from current events, a charge that Pérez-Barreiro's show will be open to.

ARTE ›

De la resistencia como una de las Bellas Artes

La Bienal de São Paulo arranca poniendo en duda el modelo del comisario estrella y traslada esa labor a los propios artistas y sus afinidades electivas

ESTRELLA DE DIEGO

13 SEP 2018 - 11:28 CEST



La obra 'Generators' (2014), de Wura-Natasha Ogunji.

La mañana de la rueda de la [Bienal de São Paulo](#), el cielo amanecía muy oscuro: el telediario anunciaba lluvia. Luego, en la presentación oficial, las autoridades de la Fundación Bienal verbalizaban ese otro nubarrón que desde el lunes andaba rondando al país entero: [el Museo Nacional de Río había sido arrasado por las llamas](#). Para todos en Brasil era una muerte anunciada. Los responsables habían pedido ayuda al Gobierno para proteger la preciosa colección, pero el presupuesto menguaba cada año —el telediario decía que el dinero había ido al estadio de Maracaná—. Los saberes universales que el Museo Nacional custodiaba habían desaparecido como el último reducto de la curiosidad decimonónica.

Con la voz literalmente quebrada, el representante de la Fundación Bienal hablaba incluso de luto y derrota a causa de unos políticos que no entendían que conservar es tan importante como innovar. Por eso inaugurar [la Bienal](#) era un acto de resistencia, decía. Luchar por mantener la Bienal en pie desde su primera edición en 1951 era un acto de resistencia. No hacía tanto, en 2008, la institución había tenido serias dificultades económicas, y en la 28ª Bienal el comisario, Ivo Mesquita, se enfrentaba con un presupuesto diezmado. Salía victorioso con su “bienal del vacío”, al proponer una reflexión sobre el concepto mismo de bienal y descubrir el legendario archivo al público.

Brasil está de luto a causa de políticos que no entienden que conservar es tan importante como innovar

Quizás en este mundo globalizado donde la noticia se consume rápido como el Museo Nacional, la única forma de acercarse a una bienal —como comisario o hasta visitante— es tomando la resistencia como una de las bellas artes. Debe ser así incluso en la Bienal de São Paulo, con una idiosincrasia muy diferente de la de Venecia. Venecia es un reducto de expertos y turistas. São Paulo, un acontecimiento integrado en la ciudad, visitado por los niños: para muchos, una oportunidad única de disfrutar el arte, como lo fue en los cincuenta, cuando llegó el *Guernica*. Si los visitantes de la Bienal rondan el millón —una cifra nada desdeñable para una ciudad sin turismo masivo—, de ellos 200.000 son niños que usan la Bienal como lugar de aprendizaje. Es la gente corriente que defendía la arquitecta y museógrafa Lina Bo Bardi; [la que busca el comisario de esta edición, Gabriel Pérez-Barreiro](#), quien ha decidido llevar un paso más allá la sorpresa drástica de Mesquita y el desafío a las narrativas canónicas de Pérez-Oramas, quien en la 30ª Bienal devolvía a la obra su capacidad de crear placer.

De la resistencia como una de las Bellas Artes

El País, September 13, 2018

Estrella de Diego



'Observador de estrellas' (2012), de Mamma Andersson.

Pérez-Barreiro ha querido cuestionar el modelo de bienal asociada a un comisario —o equipo de comisarios— todopoderoso. Y como las exposiciones colectivas, le plantean dudas: como piensa —siguiendo a Mário Pedrosa— que, en caso de crisis, mejor ponerse del lado de los artistas; como tiene claro el potencial educativo de la Bienal y quiere devolver al edificio una escala humana, ha apostado por un acto de resistencia que deja vía libre a las afinidades afectivas —así se llama esta edición—. Ha elegido solo a 12 de los participantes para que hagan proyectos individuales —Aníbal López, Lucia Nogueira, Tamar Guimarães o Feliciano Centurión— y ha invitado a siete artistas más para que se conviertan en artistas-comisarios.

No ha habido directrices, ni normas, ni instrucciones. Los artistas no se han visto siquiera hasta la inauguración, ni se han reunidos para ver lo que cada uno tenía en mente, de modo que algunos nombres de los invitados se repiten en varios de los espacios por puro azar o, más bien, por las mencionadas afinidades afectivas. No va a

haber catálogo, sino libros de artista, y cada uno tiene su propio espacio, que gestiona de manera muy distinta. Solo ha habido una condición: además de elegir a los participantes en cada una de sus exposiciones, era imprescindible que expusieran obra suya.



'Movements' (2017), de Antonio Ballester Moreno.

En esta heterogeneidad invocada, el enorme edificio de Niemeyer a ratos aturde — ocurre con el laberinto de la joven artista-comisaria brasileña Sofía Borges, cuyo espacio recuerda a veces a la fabulosa escenografía del Museum of Jurassic Technology de Los Ángeles (que no tiene nada que ver con lo tecnológico, por cierto)—. Luego, de pronto, es pura línea, color —maravilloso control poético del suelo al cielo de Alejandro Corujeira, el artista argentino afincado en Madrid y uno de los proyectos individuales más precisos—. El resultado final es, claro, profundamente ecléctico, heteróclito más que plural, en el fondo como lo son todas las exposiciones colectivas, solo que aquí no se

con siete pequeños museos —más bien siete inesperados manuales de historia del arte— que permiten entrometerse en los afectos de los artistas y obligan a tomar partido desde los afectos también.

En esta edición no ha habido directrices ni normas. No habrá catálogo sino libros de artista

A cada artista-comisario le interesa una cosa. A Alejandro Cesarco, que se acompaña por Lawler o un *warhol* de Sturtevant, la diversidad y las apropiaciones. Claudia Fontes piensa en las traducciones y el poder a través del poeta Haroldo de Campos y ejecuta su obra maravillosa, que remeda fragmentos arqueológicos. Waltercio Caldas dialoga con Oteiza, Reverón, Gego o Tunga, también invitado a la exposición de Sofía Borges con un significado completamente distinto. Wura-Natasha Ogunji parte del espacio del edificio y del cuerpo, acompañada de Ruby Onyinyechi Amanze, entre otros.

Pero quizá los dos espacios más potentes —al menos para mi afinidad afectiva— son los que han creado la sueca Mamma Andersson y el madrileño Antonio Ballester Moreno. La primera ha rendido homenaje a sus artistas fetiche, la compañía de su vida: desde iconos rusos hasta los olvidados, los *outsiders*, los que nunca hubieran llegado a una bienal si no hubiera sido de la mano de una artista o un curador creativo, como fue el caso de Pérez-Oramas y sus fuera de la ley. Henry Darger, pintores suecos del siglo XIX para muchos desconocidos y hasta locos como Ernst Josephson o Carl Fredrik Hill, o mitos como el fotógrafo *voyeur* Miroslav Tický y el cineasta ruso Ladislav Starewitch configuran este universo insospechado.

Dos plantas más abajo, [Antonio Ballester Moreno](#) resume tantas poderosas resistencias al mezclar unas piezas exquisitas de la Escuela de Vallecas —de Palencia y Alberto Sánchez— con la enciclopedia botánica de Mark Dion, que un equipo va dibujando en sus excursiones por el parque que rodea la Bienal. Las esculturas de su abuelo —escultor *amateur*— dialogan en la distancia con una instalación de setas de barro, una de sus propias obras, que, siguiendo el juego de lo *amateur* y de la participación, es un trabajo colectivo con los niños de una escuela. Las líneas narrativas no acaban aquí. La educación de los más pequeños aparece representada por una colección extraordinaria de los objetos usados en la escuela primaria por Friedrich Fröbel, amigo de Goethe, y las

De la resistencia como una de las Bellas Artes

El País, September 13, 2018

Estrella de Diego

líneas de los manuales corren a través del espacio y el tiempo y, en otro juego de afinidades afectivas, nos llevan de pronto en la memoria hacia una de las más ilustres visitantes de la Bienal: Sophie Taeuber-Arp, invitada a mitad de los años cincuenta. Taeuber-Arp, olvidada, educadora, en la resistencia, se aparece en la tensión entre fondo y figura de los paneles de Antonio Ballester Moreno y regresa ausente hasta el edificio legendario.

Habrà polémica, siempre la hay en las bienales, se haga lo que se haga. Pero volver a hablar de los afectos en la era del documento mal entendido me parece una forma de resistencia y hasta un bello y azaroso homenaje a ese museo devorado por las llamas que todos lloramos un día nublado en que se presentó a la prensa la 33ª Bienal de São Paulo.

33ª Bienal de São Paulo. Afinidades electivas. Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque de Ibirapuera. Hasta el 9 de diciembre.

Antonio Ballester Moreno: "Defiendo la unión entre el arte culto y el popular, lo estético y lo práctico"

Es uno de los siete artistas-comisarios, el único español, invitado por la 33.ª Bienal de São Paulo que arranca hoy, y uno de los protagonistas de Apertura Madrid. En esta cita de las galerías, su obra dialoga con la de Benjamín Palencia por partida doble en Maisterravalbuena y Leandro Navarro desde el 13 de septiembre. Paisajes de tomillo, cielos de soles, lunas y lluvia, pintura y cerámica para una nueva temporada que Ballester Moreno empieza fuerte.

LUISA ESPINO | 07/09/2018 | Edición impresa



Antonio Ballester Moreno

Decía **Benjamín Palencia** (Barrax, Albacete, 1894 - Madrid, 1980) que el arte "es creación constante" y que "si no se crea, se repite". Fue quizá por eso por lo que cambió tanto de estilo. Fascinado por el surrealismo, primero, se acercó también al realismo y pasó por una etapa fauvista. Creó junto a Alberto Sánchez la Escuela de Vallecas a principios de los años treinta, cuando organizaban sus excursiones al sur y al este de Madrid, esas para las que escogían las horas más calurosas del día por si el golpe de calor les ayudaba a entrar en un estado de trance, o en las que metían la cabeza entre las piernas en busca de una manera diferente de contemplar el paisaje. **Antonio Ballester Moreno** (Madrid, 1977), por su parte, trabajó en sus inicios con audiovisuales pero pronto cambió la cámara por los pinceles. **"Me puse a pintar por ser consecuente con mis ideas - recuerda ahora- porque yo quería ser autónomo y no depender nada más que de mis manos.** Y cuando lo conseguí me propuse simplificar más los motivos hasta acabar pintando básicamente el día y la noche". Así llegaron la geometría, los colores primarios y las formas sencillas a su pintura, que desplazaron a las composiciones más folk, llenas de detalles y colores.

Ballester Moreno defiende lo artesanal, lo auténtico, lo que vivimos en nuestro entorno. Pinta sobre tela de arpillera de yute, un material natural que usa sin imprimación ("para que se vea bien -apunta- al contrario que en la pintura tradicional que siempre empieza por dar gesso para ocultar la tela") y trabaja también con cerámica. **Le gusta el arte popular, "el que está hecho por la gente para la gente, el que surge de abajo" y apuesta por una estética cercana a la experiencia y a la utilidad,** "la unión entre el arte culto y el popular, lo estético y lo práctico, del artista con la gente normal. Todos somos creativos. El fin de toda creación es mejorar la existencia"

Inicia la temporada pisando fuerte. Participa -como artista y como comisario- en Affective Affinities, la 33° **Bienal de São Paulo** que abre hoy sus puertas al público en la capital brasileña, e inaugura el 13 de septiembre exposición en Madrid repartida entre dos espacios, a escasos minutos de distancia, las galerías Maisterravalbuena y Leandro Navarro.

Pregunta- En las dos propuestas hay mucho de diálogo. ¿Cómo surge la idea de este cara a cara con Benjamín Palencia en la exposición de Madrid?

Respuesta- Fue una propuesta de Pedro Maisterra e Iñigo Navarro después de ver mi exposición de La Casa Encendida que titulé con una frase emblemática de la Escuela de Vallecas: *Vivan los campos libres de España* (2017). **Conocían mi interés por este grupo y me propusieron este diálogo.** Después de haber hecho esta exposición e ilustrado un libro junto a Rafael Sánchez-Mateos sobre la Escuela de Vallecas [un nido para protegerse de la rapiña y las alimañas, *La Madriguera*, 2017], me decidí a centrarme en la obra y la filosofía de los años treinta, que es la que mejor conocía.

P.- El título de la muestra, El tomillo y la hierba en el techo de mi habitación, nos coloca boca abajo.

R.- Viene de un texto de Benjamín Palencia que publicó la Editorial Plutarco en 1932. Era parte de una serie sobre los nuevos artistas españoles, pero tengo la sensación de que fue el único que salió.

No hay nada más revolucionario que percibir el mundo de una manera distinta. La clave pasa por la manera de mirar"

P.- Nos hace también pensar en un paisaje diferente.

R.- Para mí el paisaje es una forma de mostrar lo que veo, me sirve de excusa para hablar de la relación con el entorno natural. Hay muchos paisajes, pero lo que trato de enseñar es uno que combine una visión sintética, de unión con el contexto, con otra más analítica y científica.

P.- Para lo que usa composiciones y formas sencillas.

R.- Sí, aunque todas ellas representan algo: la lluvia, el agua, la tierra, una planta, los planetas... Son elementos y fenómenos naturales que marcan unos ritmos y que nos unen en nuestras costumbres más básicas.

P.- Hay muchos benjamines palencia, pero se ha quedado con el de los años treinta, ¿por qué?

R.- Ese periodo de vanguardia fue un momento muy creativo alimentado por su amistad con Alberto Sánchez, con el que hacía sus excursiones surrealistas por los suburbios de Madrid. **Proclamaban una modernidad basada en las tradiciones, algo que en principio puede sonar contradictorio, pero que supieron hacer de una forma muy inteligente.** Para esta exposición he tomado como referencia estos juegos surrealistas y he tratado de entrar en ellos dándoles la vuelta a todos los cuadros, tanto a los míos como a los de Palencia.



Detalles de *Sin título*, de Benjamín Palencia y de *Horizonte y luna*, 2018, de Antonio Ballester Moreno

P.- ¿Es ese el reto que lanza al espectador contemplarlos boca abajo? que nunca habíamos pensado que podíamos hacer.

La naturaleza, la espiritualidad y el diálogo con otros artistas -Benjamín Palencia entre ellos- son también piezas centrales de la exposición *sentido / común* que Ballester Moreno presenta en São Paulo. Se trata esta de una bienal muy coral, pues su comisario, Gabriel Pérez-Barreiro, ha seleccionado a doce artistas latinoamericanos para que desarrollen proyectos individuales y ha dado carta blanca a otros siete, Ballester entre ellos, para que seleccionen la obra de otros.

P.- Ha continuado su investigación en torno a lo próximo y lo cotidiano, ¿cómo?

R.- He tratado de hacer un recorrido sobre algunos aspectos de la modernidad, empezando por las teorías del biólogo Humberto Maturana, pasando por Fröbel, el educador y filósofo del siglo XIX que diseñó el primer programa educativo en las escuelas infantiles, hasta Bob Marley.

P.- ¿Qué hay de cada uno de ellos?

R.- Humberto Maturana ha escrito un texto junto a Ximena Dávila sobre el origen de la vida que se va a editar acompañado por algunos collages míos. De Frederick Fröbel se muestra el material educativo que usaba en sus clases, en el que se combina a la perfección el pensamiento sintético basado en el desarrollo natural del niño con una metodología analítica. **Fue un referente importante para las vanguardias artísticas del siglo XX.** Por último, se puede escuchar en la audioguía el primer recopilatorio póstumo de Bob Marley Legend, mostrando así un fenómeno popular de masas que trata temas cercanos a la historia brasileña.

P.- Y hace doblete con Benjamín Palencia...

R.- La Escuela de Vallecas está representada con obras de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, la mayoría de los años anteriores a la guerra. También participa José Moreno Cascales, mi abuelo, que fue floricultor y escultor amateur, y que me sirve para hablar de mi contexto social. **Mark Dion va a hacer unos talleres en los que se ilustrará la flora del parque de Ibirapuera, con los que se cuestiona la objetividad de la ciencia.** Andrea Büttner, que reflexiona con su obra sobre las ideas de vergüenza, pobreza y vulnerabilidad, ha trabajado con una comunidad religiosa de Brasil. Y Rafael Sánchez-Mateos ha coordinado el trabajo de Atenta, un grupo dedicado a la atención profunda y la aisthesis radical en el arte.

Astrofísica y artesanía

Además de como comisario, Ballester Moreno participa con un proyecto que ha hecho con niños de varios colegios de São Paulo y con trabajadores de la propia bienal. “Miles de setas de barro acompañadas de cuadros que representan los diferentes elementos que necesitan para su crecimiento: lluvia, soles, lunas y árboles”.

P.- La exposición sentido / común deja claros sus inquietudes y referentes, ¿hay algo que se haya quedado fuera?

R.- Me gusta mucho el físico y escritor Fritjof Capra. He leído todo lo que ha escrito en este último año y medio y ha sido toda una revelación. Lo invité a la bienal pero me dijo que no. También he descubierto últimamente a Juan Arnau, astrofísico y filósofo. **Los dos tienen un perfil muy parecido y comparten una filosofía inclusiva e integral en la que religión, ciencia, economía y feminismo, son todos patas de una misma mesa.** Estos nombres me han ayudado a poner las ideas en orden, pero como referente principal tengo el día a día, la gente y mi familia. Me gusta mucho el campo y disfruto cuidando los frutales, el huerto y las gallinas.

ARTE

Madrid, «subsede» de la Bienal de Sao Paulo

La temporada muestra una de sus grandes bazas con la apertura de una nueva edición de la Bienal de Sao Paulo. Uno de sus comisarios, el español Antonio Ballester Moreno, usa dos galerías madrileñas como caja de resonancia de la cita



Acrílico sobre yute de Ballester Moreno (2018)



Francisco Carpio

@ABC_Cultural

Actualizado: 04/09/2018 01:42h

0

Una de las propuestas más atractivas con las que arranca la nueva temporada es la exposición que presentan en Madrid las **galerías Leandro Navarro y MaisterraValbuena**, inaugurando conjuntamente una única muestra, con **obras de Benjamín Palencia y de Antonio Ballester Moreno**. Una iniciativa novedosa que sucede dentro del poco solidario y colaborativo mundo de nuestras galerías de arte. Al tratarse de dos espacios centrados en momentos diferentes del arte, las vanguardias y el arte moderno (en el caso de Leandro Navarro), y la creación más actual (en MaisterraValbuena), este proyecto común supone también el establecimiento de un atractivo diálogo entre el arte del pasado (Benjamín Palencia) y el del presente, representado por Antonio Ballester Moreno. Esperemos que esta interesante propuesta sea un punto de partida y no simplemente una acción aislada y sin continuidad.

El curioso título de la exposición, *El tomillo y la hierba en el techo de mi habitación*, se debe al propio Benjamín Palencia y hace referencia a su personal manera de mirar a la Naturaleza, percibiendo sus diversos objetos y elementos al revés, literalmente mirando cabeza abajo. «Metíamos la cabeza entre las piernas y veíamos cómo se transformaba toda la visión del paisaje; la postura modificaba la mirada y así descubríamos por este procedimiento la rutina de los ojos».

Con estas palabras él mismo explicaba esa estrategia empleada junto a otros miembros de la **Escuela de Vallecas**, principalmente el escultor **Alberto Sánchez**, y que les servía para contemplar la realidad natural de los campos próximos a lo que entonces -en los años treinta- era el pueblo de Vallecas y sus alrededores, con ojos nuevos y vírgenes de percepciones culturalmente aprendidas.

Patatas arriba

Este aspecto juega asimismo un papel clave en el montaje expositivo, ya que la casi totalidad de los cuadros y dibujos de Benjamín Palencia y de Ballester Moreno están **colocados del revés**, para potenciar ese efecto. Son obras que, en general, consiguen lograr una armonía en sus temas y en sus intenciones. Las formas orgánicas de Palencia, sus **trazos nerviosos y surreales**, conversan con las **siluetas delimitadas y geométricas** -hojas, tallos, rocas, lluvia, nubes-, y los colores planos de Ballester. El interés por las vanguardias y la tradición, la fusión entre lo culto y lo popular, y la poesía de las pequeñas cosas son también otros intereses que unen a ambos artistas.

Otro hecho significativo es que, con esta muestra, podrá verse un número destacado de piezas de Benjamín Palencia, pertenecientes a su legado, que no habían sido expuestas previamente en Madrid, lo que da cuenta de su importancia y de la oportunidad de disfrutar, en diálogo, a una de las figuras más destacadas de nuestra **vanguardia pictórica**, y a uno de nuestros pintores actuales más personales.

La casi totalidad de los cuadros y dibujos están colocados del revés, fieles a su filosofía

Directamente relacionada con esta muestra, aunque a varios miles de kilómetros, se presenta en la **33 Bienal de Sao Paulo** otro proyecto expositivo de Antonio Ballester, en este caso como comisario y artista. El madrileño ha sido invitado a participar por el comisario general, el también español Gabriel Pérez-Barreiro, dentro de un doble ámbito. Su proyecto, **sentido / comum**, trata de fusionar dos formas de acercarse al hecho artístico, una más teórica y científica, vinculada a nuestra sociedad occidental, y otra, más próxima a una actitud experiencial de la vida en todas sus variantes, con especial atención a las cosas cotidianas, y también con la mirada puesta en la Naturaleza. De esta manera, busca integrar conceptos como **Naturaleza y Cultura, lo estético y lo práctico**, el ámbito de los artistas y el de la gente «común», lo objetivo y lo subjetivo, la esfera de las ideas y la de las sensaciones, y, en definitiva, el limes -siempre difuso- que separa nuestra percepción del mundo de la propia realidad de éste.

Un cóctel potente

Para lograrlo ha urdido un peculiar cóctel artístico combinando ingredientes muy heterogéneos. La socióloga **Ximena Dávila** y el biólogo **Humberto Maturana** colaboran con un texto *El origen de la Vida o el origen del Vivir*, que se publicará con algunos collages del propio Antonio Ballester Moreno, vinculado a la llamada biología cultural. Por su parte, del pedagogo alemán del siglo XIX **Friedrich Fröbel** se expondrán unas figuras geométricas tridimensionales, llamadas *dones*, que ideó como material educativo para establecer nuevos paradigmas de la educación artística. El artista americano **Mark Dion** presenta *Field Station: Ibirapuera Park*, proyecto basado en la creación de un estudio-laboratorio-taller que estudiará y reinterpretará materiales naturales y culturales recogidos en el **parque de Ibirapuera**, próximo a la sede de la Bienal, intentando establecer conexiones entre el arte, la ciencia y la Naturaleza.

Con la doble muestra podrá verse un número destacado de piezas inéditas del legado de Palencia

También estarán representados en la selección del madrileño Benjamín Palencia y Alberto Sánchez, principales miembros de la Escuela de Vallecas, que -como acabamos de ver-, en la década de los veinte a los treinta del pasado siglo, intentó aportar una nueva mirada al paisaje, a la Naturaleza y a la cultura popular de España, sintetizando modernidad con tradición. **El interés por lo cotidiano, lo más próximo a nosotros, está reflejado en la figura de José Moreno Cascales**, abuelo de Ballester, un escultor aficionado. Por su parte, la alemana Andrea Büttner presenta obras que encajan dentro de ese interés ya señalado por establecer vínculos entre las experiencias estéticas y éticas.

La participación de una agencia imaginaria, Atenta, que apuesta por planteamientos estéticos desprovistos de finalidad práctica -algo inusual en nuestra pragmática sociedad de producción- aporta un plus de originalidad, aunque corre el riesgo de resultar en cierto modo confusa y demasiado idealista. Por fin, **Vivan los campos libres**, es el proyecto que el propio Ballester Moreno plantea como aportación artística personal. Su título es una frase emblemática de la **Escuela de Vallecas**, ahora una instalación formada por cuadros de gran formato con imágenes de la Naturaleza, muy características de este autor, y varios miles de setas de barro hechas por niños de colegios de Sao Paulo y trabajadores de la Bienal. Trata de simbolizar un flujo de interrelación entre elementos que se retroalimentan entre sí, y, en definitiva, una alegoría de la vida y de la creación.

AD

HOME

DECORACIÓN

ESPACIOS

DISEÑO

ARQUITECTURA

LUGARES

ARTE

DE SÃO PAULO A VALLECAS: EL MES DE ANTONIO BALLESTER MORENO

Será la principal presencia española de la Bienal de São Paulo que está a punto de inaugurarse, y después aterrizará en dos galerías de Madrid. Hablamos con el pintor Antonio Ballester Moreno.

POR IANKO LÓPEZ



Antonio Ballester Moreno

Participar en una bienal internacional supone un gran impulso para la carrera de cualquier artista, pero también conlleva mucha responsabilidad y las tribulaciones más inesperadas. Para **Antonio Ballester Moreno** (Madrid, 1977), uno de los artistas-comisarios seleccionados en la 33 edición de la Bienal de arte de **São Paulo** que comienza el día 7 de septiembre, el principal quebradero de cabeza ha provenido de confección de las 4.000 setas de barro con las que se abre su participación: "Ha sido una locura porque las han realizado niños de cinco colegios de favelas, cada uno en una punta de la ciudad, con lo que me he pasado el día en atascos", me asegura a primera hora de la mañana desde la ciudad brasileña. Por lo demás todo va según lo previsto a pocos días de la inauguración. Inmediatamente después de ésta volverá a España para los últimos preparativos de *El tomillo y la hierba en el techo de mi habitación* -muestra en la que su obra compartirá espacio con la del pintor Benjamin Palencia (1894-1980), fundador de la Escuela de Vallecas— que acogerán dos galerías distintas. No es esa su única peculiaridad, ya que en ella las piezas estarán colgadas



'Sin Título' de Benjamin Palencia (1930)



Sede de la bienal de São Paulo.

¿Cómo te llegó la propuesta de participar en la Bienal de São Paulo, que se ha titulado *Afinidades afetivas*? ¿Qué premisas recibiste de su comisario jefe, Gabriel Pérez-Barreiro?

Fue directamente él quien me hizo la propuesta hace año y medio, cuando iba a inaugurar su exposición sobre Mário Pedrosa en el *Reina Sofía*. Pérez-Barreiro ha sido bastante escueto al transmitir su idea de la bienal, porque no quería que se convirtiera en una exposición temática. A los siete artistas curadores primero nos dejó confeccionar una selección, y lo que le interesaba era cómo evolucionaba todo a partir de ahí. La condición es que fuéramos artistas y comisarios al mismo tiempo y que nuestro trabajo se incluyera dentro del comisariado. Lo que puede parecer algo raro, pero ahora entiendo que nos ha llevado a contextualizarnos a través de otros artistas, filósofos y científicos. Además mi obra está al inicio. Donde confluyen las tres puertas de entrada hay un círculo con las setas de barro, y ahí empieza tanto mi exposición como la propia bienal.

La exposición parte de Friedrich Fröbel, un importante pedagogo alemán del siglo XIX. ¿Qué es lo que te interesó de su figura?

El llevó a la práctica la idea ilustrada de democratizar el arte desde la educación, y rompió el paradigma de la educación artística a partir del cuerpo humano y sus proporciones. Se centraba en idea sintética de unión con la naturaleza, de que el niño debía educarse y evolucionar dentro de sus etapas de crecimiento de una manera natural, sin ser forzado. Pero a la vez todo el material que usó era muy analítico y geométrico. Algunas tesis que hablan de la influencia que esto tuvo en las vanguardias, ya que Frank Lloyd Wright, Le Corbusier o muchos miembros de la Bauhaus estudiaron en escuelas *Fröbel*. Así que me pareció interesante como punto de partida y como idea que mantiene su vigencia.

Pero también has incluido algunos artistas contemporáneos en tu selección, como Mark Dion y Andrea Büttner.

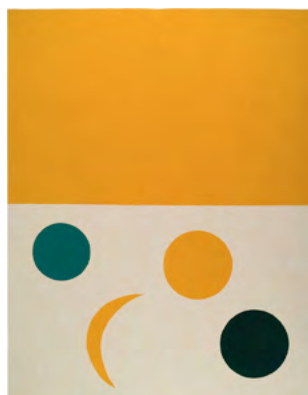
Mark Dion ha hecho un taller con acuarelistas. El pabellón está en medio de un parque y Dion, que trabaja sobre la idea de la proximidad, hace salidas y recoge material tanto natural como cultural, desde un tapón de botella hasta unos peces vivos. Los acuarelistas los dibujan para después devolverlos a su lugar. Con ello se ponen en entredicho estas expediciones científicas de irse a lugares remotos a explorar sitios vírgenes: para qué irse lejos, si cerca hay mucho que atender. Büttner ha introducido siempre en su trabajo ideas relacionadas con la religión. Y aquí ha hecho una especie de interpretación de la basílica de San Francisco de Asís, usando materiales baratos y reproducibles que rompen con la idea del arte como obra única e irrepetible. San Francisco fue un santo que predicaba la atención a todo. La Iglesia siempre situaba al hombre en el centro, y él ponía en el mismo plano una piedra y un hombre, por ser todo una creación divina. Es el patrón de los ecologistas, y viene bastante al caso dentro de esta selección.

Y también hay artistas de estrictamente contemporáneos, ¿verdad?

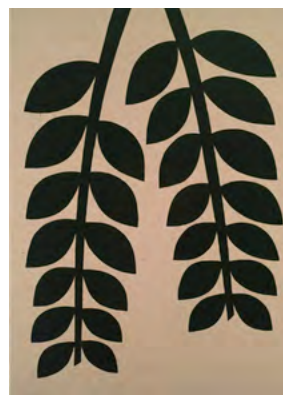
Está la *Escuela de Vallecas*. Y también el trabajo de mi abuelo, José Moreno Cascales, que profesionalmente era floricultor pero también hacía escultura, y hemos traído una selección de treinta esculturas suyas, todo niñas o mujeres, modeladas sobre sus cuatro hijas. Lo que vuelve a hacer referencia a la representación, a representar lo que se tiene cerca.

Eso es interesante porque vuelve a conceptos bastante antiguos. Ya desde las primeras vanguardias, parece que en el arte la representación ha caído en desgracia.

Exacto. Ahora sobre todo se produce o se presenta. La representación se tiene por algo ingenuo, digamos. Y eso es lo que reclamamos, fijarnos en lo que hay a nuestro alrededor para entendernos y entrar en comunión con ello. También he incluido a Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, que coordinó un grupo sobre atención basado en una manera de mirar a través de los sentidos. Y al biólogo Humberto Maturana y la socióloga Ximena Dávila, que han escrito un texto sobre el origen de la vida en el que tratan ideas relacionadas con todo esto, y que explican que entorno y sujeto somos una unidad indivisible, que nos hace diferentes y a la vez iguales. Y por último, he puesto en la audioguía *Legend* de Bob Marley, un disco de grandes éxitos editado después de su muerte. Que por una parte es un guiño a la cultura brasileña por la relación entre África y América, y por otra hace referencia a la cultura *pop*. Este gesto me servía para romper con la idea de que porque algo sea del gusto de mucha gente es malo.



'Horizontes y luna'.



'Planta-verde-postivo'.

Por otro lado, en la exposición en las galerías madrileñas *Maisterravalbuena y Leandro Navarro* que se inaugura próximamente tu obra convive con la del pintor español Benjamín Palencia. Da la impresión de que surge como consecuencia de *¡Vivan los campos libres de España!*, otra exposición tuya de 2017 en *La Casa Encendida*, que tomaba el título de una frase del escultor Alberto Sánchez, creador de la *Escuela de Vallecas* junto a Palencia.

Todo surgió de una manera circunstancial. No había voluntad de continuación, aunque sí, yo estaba bastante interesado en la *Escuela de Vallecas*. Tanto a Ramón Palencia, el sobrino de Benjamín que lleva su legado, como el galerista Íñigo Navarro, que dirige la galería *Leandro Navarro* que lo representa, les había llamado la atención el título de la exposición de *La Casa Encendida* y les hice una visita guiada. Pedro Maisterra, mi galerista, me preguntó entonces que qué me parecería hacer otra exposición con cuadros de Palencia, cosa que a Navarro, a Ramón Palencia y a mí nos pareció estupendo.

Por otro lado, en la exposición en las galerías madrileñas *Maisterravalbuena y Leandro Navarro* que se inaugura próximamente tu obra convive con la del pintor español Benjamín Palencia. Da la impresión de que surge como consecuencia de *¡Vivan los campos libres de España!*, otra exposición tuya de 2017 en *La Casa Encendida*, que tomaba el título de una frase del escultor Alberto Sánchez, creador de la *Escuela de Vallecas* junto a Palencia.

Todo surgió de una manera circunstancial. No había voluntad de continuación, aunque sí, yo estaba bastante interesado en la *Escuela de Vallecas*. Tanto a Ramón Palencia, el sobrino de Benjamín que lleva su legado, como el galerista Íñigo Navarro, que dirige la galería *Leandro Navarro* que lo representa, les había llamado la atención el título de la exposición de *La Casa Encendida* y les hice una visita guiada. Pedro Maisterra, mi galerista, me preguntó entonces que qué me parecería hacer otra exposición con cuadros de Palencia, cosa que a Navarro, a Ramón Palencia y a mí nos pareció estupendo.

Se aprecia en la exposición una voluntad surrealista ya desde la elección del título.

Si. Palencia o Sánchez se fijaban entonces en las vanguardias de París, sobre todo en el surrealismo. Querían ser modernos, aunque también estuvieran anclados en las tradiciones. El título es de un texto que debió ser de los pocos que escribió Palencia, del año 32, y resume bastante bien lo que se va a ver allí. Decidí jugar a lo mismo que ellos jugaban en aquellos tiempos, cuando en sus excursiones subían al cerro de Almodóvar –que rebautizaron como “cerro Testigo”– y contemplaban el paisaje con la cabeza por debajo de las piernas, al revés, porque decían que esa forma de mirar el mundo nadie la había puesto en práctica, ni Picasso, ni Velázquez, ni Zurbarán. Así que yo también entré en ese juego.

Y lo haces de una manera literal, al colgar los cuadros en posición invertida.

He dado la vuelta a todos los cuadros, tanto a los míos como a los de Palencia, para situarnos en esa manera de mirar el mundo. Con ese simple gesto ya no es una mera exposición de unos cuadros suyos junto a otros míos, sino que por detrás hay una idea que nos arropa a los dos.

Muchas de las piezas de Palencia están firmadas en ambos sentidos, con lo que posiblemente ya fueron concebidas para eso.

Todo este material lo encontró Ramón buscando obras de la época. Es sobre todo obra en papel que nos confirma que Palencia no solo pretendía hacer una metáfora sobre el mirar, sino que también quiso llevarlo a la práctica artística. No soy historiador, pero desde ese punto de vista es importante haber encontrado evidencias que apoyan esta idea. Que no es una excentricidad mía haber puesto las piezas del revés.

Palencia es un autor conocido, pero no goza de un aprecio crítico universal, y de él se recuerda sobre todo su obra tardía, de un neofauvismo algo complaciente.

¿Existe en la exposición una voluntad de reivindicar su importancia como artista, de legitimarlo?

La verdad es que sí. Alberto Sánchez tiene ahora mucho más reconocimiento que Palencia. Cuando llegó al Guerra Civil tuvo que emigrar a Rusia, y allí siguió trabajando, pero a un ritmo ya muy lento. Mientras, Palencia produjo mucho y ganó mucho dinero, fue muy comercial y un poco más complaciente con el régimen de Franco. Por eso tiene unas connotaciones que no lo hacen muy bien visto en el mundo del arte. Lógicamente no es que yo quiera reconocer esa parte, pero sí creía que podía ser oportuno hablar de Palencia desde un momento concreto que es el que se acerca más a mis intereses y mi práctica laboral.

Ya que hablamos de eso, da la impresión de que tu trabajo se define como un microcosmos, que no excluye una referencia estilizada a la realidad pero que también posee una ambición de universo cerrado.

Como lo que he hecho en São Paulo, toda mi práctica va en torno a nuestra relación con lo cercano, no solo con el entorno natural o la gente sino con los propios objetos. Tenemos una dualidad muy marcada en la que se han roto unos vínculos que me parecen importantes de mantener, los del objeto y el sujeto, que son maneras de mirar que se han perdido. Tomarte tu tiempo por la mañana antes de salir a trabajar, hacer la cama bien, tener la casa ordenada y tal, ya implica una actitud ante la vida y ante tu entorno. Por eso reclamo esa atención hacia lo cercano. Pretendo romper con la idea del arte culto frente al arte popular, lo estético frente a lo útil, o del artista como alguien superior separado de la vida y la gente ordinaria. Es una visión romántica, aunque también rompo con la visión romántica del artista como dios creador, para entender el arte como algo que está al alcance de todos. Todos somos creativos, solo hay que potenciar esa capacidad.

De hecho, más que del romanticismo lo que cuentas parece situarse más cerca de lo que propugnaron algunos autores ilustrados franceses.

¡Totalmente! Tiene mucho de la Ilustración. Esto puede verse en el trabajo de São Paulo, donde hay un recorrido que va desde esas ideas que Fröbel retomó precisamente de Rousseau.



'Automatic Movements 3'

Tu carrera se ubica en un punto en el que seguramente a muchos artistas de tu generación les gustaría estar. Exposiciones tan ambiciosas como la de *La Casa Encendida* o la que inauguras ahora en Madrid, la selección en São Paulo, una presencia muy abundante en ferias... ¿Crees que este aparente éxito también entraña riesgos?

El mundo del arte es caprichoso, así que no sé qué pasará mañana. Como dice el tópico, esto es una carrera de fondo y no es cuestión de quemarse en el primer *sprint*. Yo de momento lo llevo con dignidad y como mejor puedo. Estas cosas surgen así, no es algo que yo haya ido buscando. Y también forma parte del trabajo. Así que mientras pueda abarcarlo todo y hacerlo bien, yo estaré feliz porque supone tener trabajo, que es la preocupación de cualquiera, no solo de los artistas.

Hubo un tiempo en que eran bastante habituales los premios a artistas españoles en manifestaciones como la *Bienal de São Paulo*. Ahora parece que la presencia internacional de nuestros artistas es más reducida, lo que te convierte en una excepción. ¿A quién crees que le corresponde la responsabilidad de cambiar esto?

Siempre digo que hay que empezar la casa por abajo. Es fácil echar la culpa a los políticos, que en efecto la tienen porque se dedica poco dinero a la promoción internacional. Pero sobre todo hay que trabajar en la educación. En tener buenas escuelas de arte, que no las hay. Yo estudié cuatro años en Madrid y dos en Berlín, y ese cambio fue pasar de estar todo el día fumando en la cafetería a un sitio en el que había una gran competencia y tuve profesores de mucho prestigio que te corregían y te hacían ver la práctica artística como un trabajo en el que hay que hincar los codos y dejarse la piel si quieres lograr algo. Por eso la educación es de lo que cojeamos.

Antonio Ballester Moreno: Arte y Pensamiento Holísticos

Artishock, April 30, 2017

Alejandra Villasmil



ANTONIO BALLESTER MORENO: ARTE Y PENSAMIENTO HOLÍSTICOS

por Alejandra Villasmil | Abr 30, 2017 | ARTISHOCK PLUS, STUDIO VISIT



En marzo pasado tuve la oportunidad de visitar el taller de Antonio Ballester Moreno, en Madrid. Yo hacía un viaje por invitación de Tabacalera Estancias, un programa de residencias para gestores culturales iberoamericanos en el que durante un mes se explora y se investiga la escena del arte contemporáneo madrileño. Una de las visitas más enriquecedoras durante este viaje fue a la exposición del artista en La Casa Encendida, un centro cultural que conjuga de manera armónica y complementaria las artes, la formación, la conciencia ecológica, la labor comunitaria y el esparcimiento. Allí, en dos salas, se desparramaba *¡Vivan los campos libres de España!*, un hermoso paisaje natural creado por Ballester Moreno (Madrid, 1977), bajo la curaduría de Tania Pardo.

Compuesta por instalaciones y pinturas de paleta primaria y formas reducidas, la muestra me reveló la aguda sensibilidad de Antonio Ballester Moreno por la naturaleza y sus representaciones plásticas, desde elementos como la luna y la lluvia hasta las sensaciones y evocaciones que nos despiertan las estaciones. Su lenguaje formal, que se ha ido depurando y simplificando con los años, se apoya en la geometría y la gráfica para remitirnos no sólo a una poética imaginería de lo natural basada en las formas puras, sino a un pensamiento holístico que atiende tanto a ciertas ideas de las primeras vanguardias artísticas como a sus inquietudes relacionadas con el subyacente desequilibrio ecológico, la psicología cognitiva, lo vernáculo y la educación integral.

En el taller, conversé con Ballester Moreno sobre la muestra y sobre lo que está detrás de su universo creativo: generar un mundo simbólico donde todo está en conexión.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com



Alejandra Villasmil: Cuéntanos un poco de dónde viene esta última muestra que presentaste en La Casa Encendida, una muestra que tiene una narrativa que parte de su mismo título...

Antonio Ballester Moreno: *¡Vivan los campos libres de España!* es una frase que surgió de la Escuela de Vallecas, una escuela que, si hubo alguna vanguardia en España, fue aquella. Benjamín Palencia y Alberto Sánchez compartían con los poetas de la generación del 27, como García Lorca, y tenían ideas afines sobre la llamada nueva educación o pedagogía. Además estaban muy centrados en la naturaleza, las costumbres populares y una forma de cultura bastante interesante. A veces ni siquiera los españoles conocen la Escuela de Vallecas, y fue nuestra vanguardia.

AV: Más vernácula...

ABM: Sí, sí. Hay mucho allí de lo que es nuestra cultura y nuestra forma de entender el arte. Por supuesto que hemos estado muy influenciados por las vanguardias europeas, pero ésta es la nuestra. La frase *¡Vivan los campos libres de España!* surge en una de estas excursiones que hacían Alberto Sánchez y Benjamín Palencia por los alrededores de Madrid –que casualmente viene a ser esta zona donde está mi taller– en las que iban coleccionando ramitas y piedras, y motivos para luego pintar. Ellos no pintaban al natural. Estaban bastante influenciados por el surrealismo, y les gustaba ir a estos paseos en plano verano, a las tres de la tarde, con 50° al sol, porque eso, decían, les producía cierto grado de alucinaciones. Al final, eran excursiones iniciáticas, se podría decir. Y la frase surge de un relato de Alberto, en el que cuenta que con Benjamín se subieron a un cerro y tenían esta vista panorámica de Madrid, y miraban el paisaje – que era campo, no había fábricas ni nada – al revés, metiendo la cabeza debajo de las piernas, y jugaban con esos estados alterados, de mareo (no hay constancia de que tomaban drogas). Entonces se encuentran con un zapato de mujer viejo y sucio y es cuando surge la frase *¡Vivan los campos libres de España!*, que es un momento en el que comparan esa naturaleza con la modernidad.

AV: Como diciendo, ¡pues aquí ya no se salva nada, no hay tal paisaje completamente virgen!

ABM: Eso es. Y además hay que tomar en cuenta ese sitio en particular, que son los suburbios, esa línea que separa el campo y la ciudad. Estudiando este tipo de cosas, he concluido que los suburbios son una suerte de frontera bien moderna, en la que se acumulaba la basura, se asentaba la gente pobre... lo malo ocurría en los suburbios.

AV: ¿Cómo llegaste a esa historia exactamente?

ABM: Interesándome por las vanguardias, sobretodo, ya través de lecturas y conversaciones con amigos y colegas que me hablaron de esta historia de Vallecas en particular. De hecho, junto a un amigo, hemos editado (y yo ilustrado) un libro de cuentos infantil con esta historia.

AV: ¿Y este interés tuyo de rescatar este período histórico de España es algo que ya venías investigando de antes o que surge concretamente con estas lecturas?

ABM: Las vanguardias, y más concretamente el Cubismo, me han interesado mucho y siempre han tenido mucha relación con mi trabajo. En la modernidad he encontrado muchos puntos que me interesan para mi trabajo y claves de entendimiento para la vida de hoy. Creo que en el arte no ha habido un cambio más radical que el de las primeras vanguardias. Por ejemplo, en esta exposición en La Casa Encendida, las ideas de análisis y síntesis del Cubismo están muy presentes; las visiones simultáneas y prismáticas del cubismo, es decir, otras visiones del mundo, y no una sola.



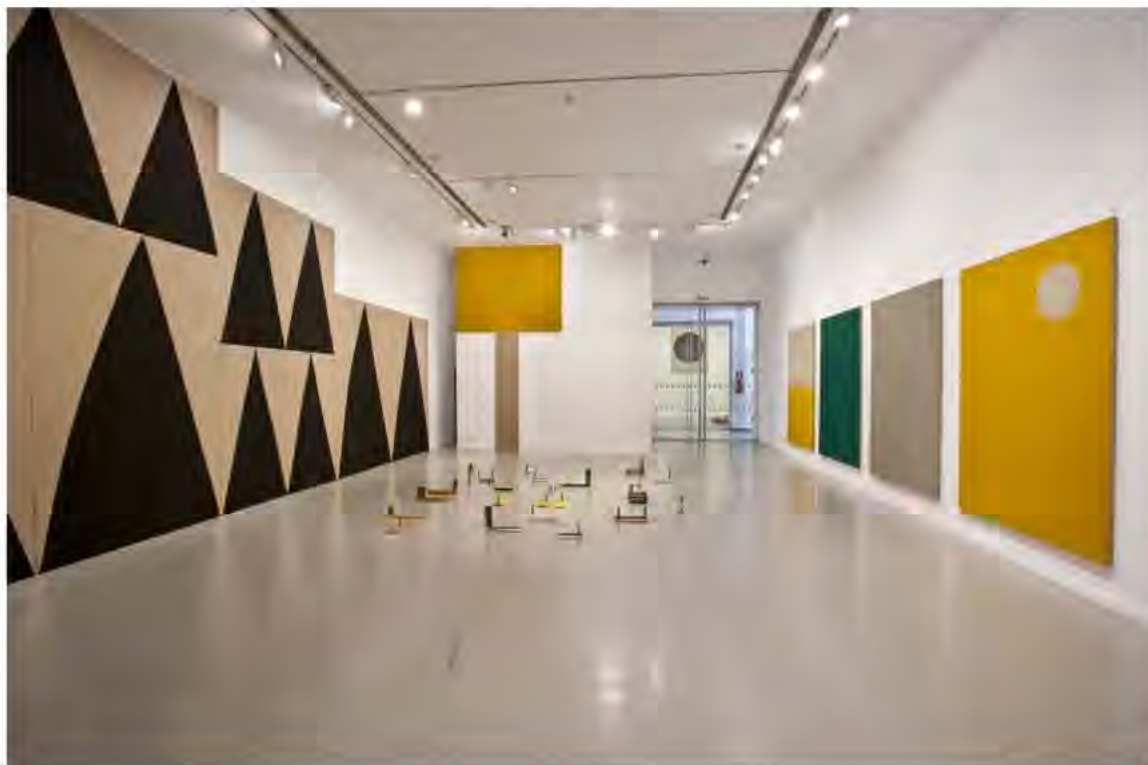
“Me interesa el tema de los ciclos, de los cambios en nuestra vida, cómo nos relacionamos con eso y cómo eso repercute en la gráfica y en nuestra psicología del gusto.”

AV: Una vez que das con esta historia y la tomas como punto de partida para la muestra, ¿cómo llegas a las formas? ¿Cómo se sintetiza?

ABM: El discurso principal de esta exposición es un discurso holístico en el que todo tiene que ver todo. Por ejemplo, a las setas que están en una de las salas, que es sobre lo que pivota todo, había que darles un contexto y unos elementos propicios para que se crearan. Mi trabajo surge de la idea de creación, y esto parece una obviedad viniendo de una persona que se dedica al arte.

AV: ¿La creación como concepto en sí mismo, te refieres?

ABM: Sí, la creación como concepto y como fin. Por ejemplo, en esta exposición no hay nada más claro que la idea de la creación dentro de la naturaleza, donde varios factores son capaces de crear otros. El (biólogo) chileno (Humberto) Maturana, que me gusta mucho, habla de esto, de la autopoiesis, de cómo la naturaleza es capaz de hacer. También habla del concepto de la naturaleza creativa, capaz de crear cosas nuevas y no sólo de autopropagarse, sino de ser creativa, es decir, de la naturaleza creadora. No hay nada dentro de la mimesis y dentro de esto de la copia de la naturaleza que lo refleje mejor que la propia naturaleza. En la muestra, las setas están hechas por niños. Trabajé durante más de un año con ellos, en diferentes talleres. Se les pedía que hicieran setas como ellos quisieran para un proyecto que iba a ser expuesto en La Casa Encendida. Igual se les impulsaba para que hicieran setas que no siguiesen las formas naturales, porque en realidad son formas muy sencillas, y podían quedar muy perfectas. Entonces les dije que soltasen su inventiva. Pero a lo que iba, es que las setas necesitan un contexto: necesitan lluvia, humedad, sombra, cierta temperatura... Entonces las lunas, la lluvia y todos los elementos pictóricos que rodean a estas setas hacen referencia a eso, a un contexto, a una estación en específico. Ya en la otra sala, sobre lo que pivotaba todo eran esas aves que volaban en una esquina y también en el suelo, y que se relacionan con aquél zapato que encontraron Alberto Sánchez y Benjamín Palencia por los alrededores de Madrid. Todo ambientado en una época del año, que es el otoño, que es la época acá cuando brotan las setas y los pájaros emigran. Me interesa el tema de los ciclos, de los cambios en nuestra vida, cómo nos relacionamos con eso y cómo eso repercute en la gráfica y en nuestra psicología del gusto. En definitiva, la exposición tiene que ver con este discurso holístico o sistémico, en el que todo tiene que ver con todo. Hay un orden y una narración que son los mismos que utiliza la naturaleza para su operación. Y el tratamiento de la forma es analítico, como en las vanguardias. Es reducir todos esos soles, lunas, lluvias y árboles a su mínima expresión, con un tratamiento de la geometría y los colores primarios. Simplemente estoy haciendo un paisaje sintético y analítico de nuestra sociedad. Luego hay relaciones bastante simbólicas que me interesaban mucho, como el círculo (lo masculino) y el cuadrado (lo femenino), que son parejas creadoras dentro de una simbología formal, que es lo que yo estoy trabajando.





AV: ¿Cómo llegas a este lenguaje sintético y simple, luego de haber trabajado por muchos años con una estética de corte más bien infantil o naïve?

ABM: Siempre digo que la idea era la misma. Pero claro, uno va aprendiendo ciertas cosas o se va cansando de las mismas. Pero ese tratamiento anterior, naïve o infantil, era intencionado. Siempre lo ha sido. La naturaleza es inocente en su forma de operar también, ¿no?. La naturaleza no tiene conciencia; todo evoluciona de una manera inocente. Mi trabajo siempre ha buscado ese punto de origen, y eso es algo que también tiene que ver con las vanguardias, cuando se buscaba ese hombre creativo, o creador, pero por naturaleza. Es sentirnos emancipados, pero de verdad. No esta idea Renacentista del artista genio, que pasa a ser el creador, rompiendo con esa idea de la Edad Media del artesano. Ahora se habla de que todos tenemos la capacidad de ser artistas en muchas facetas de nuestra vida. Alguien puede ser tan creativo vendiendo como reparando tuberías.

AV: El artista puede formar su propio destino... o mejor, el ser humano puede formar su propio destino artístico. Pero el mundo del arte es muy blanco y negro... ¿o menos romántico? El artista de hoy, al menos en los grandes circuitos internacionales, está subyugado al mercado y al deseo de éxito inmediato. ¿Cómo ves esto? ¿Cómo tu vida se ha filtrado en tu práctica o, a la inversa, cómo tu práctica se ha filtrado en tu vida personal?

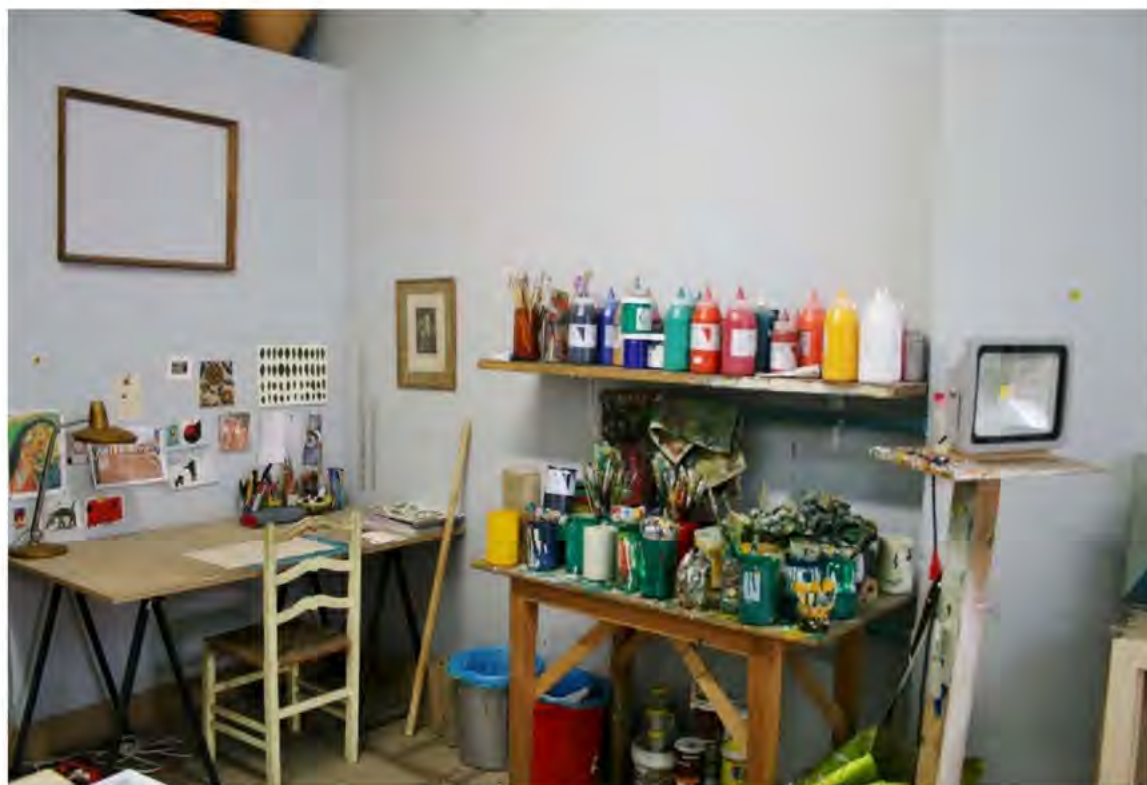
ABM: La verdad que de una manera bastante natural, como no ha podido ser de otra forma. Yo siempre lo digo: he acabado en el mercado del arte de una manera accidental. Yo hacía vídeo y fotografía y de repente me dio por ponerme a pintar, porque realmente sentía esa necesidad de que si quería ser coherente con esta manera de entender la vida, tenía que usar mis propias manos. Para mí eso era importante. Todo mi discurso anterior tenía que ver con eso: con cuestionar toda esta sociedad mercantilizada. Y llegó un momento en el que pensé que usar las manos era lo más punk. O sea, hacerte tu propia ropa, tu comida, pintar, dibujar... esas son cosas que se escapan del mercado: con dos duros, con dos pesos o con dos dólares puedes hacer cosas y sentirte realizado. Me pasaba que para hacer los vídeos necesitaba un Mac que te vale 3.000 dólares, o un gran equipo técnico. Pero con mis manos soy completamente autónomo, y esa idea me cautivaba. También he tenido muy presente a los niños, y lo niño, ese tiempo de jugar que tiene el niño, en el que se detiene el mundo. Eso es emancipación pura y dura. Es plenitud, es salud, es creatividad y creación. Es donde me he movido siempre. Y con estos cuadros del principio a los que te refieres, pues siempre usaba la pintura directa del bote, usaba materiales escolares que se pueden comprar aquí en la papelería del barrio. Pero si, he ido depurando. Y en ese proceso encontré patrones, ornamentos, que hasta yo me dije, bueno, seamos honestos, ¿qué estás haciendo? Y me encontré haciendo patrones para telas.

AV: Tienes hijos, y hablas de tu sensibilidad por los niños. ¿Ha influido la paternidad en tu trabajo, en las distintas formas que éste ha ido tomando?

ABM: Sí. He encontrado muchas cosas interesándome por la educación de mis hijos. Con todo esto de las inteligencias múltiples, ahora en los colegios más punteros de España se habla de este tipo de cosas. Así que claro, mis hijos han ayudado. Mi pareja es arquitecta, y en el momento en que nos conocimos teníamos unos pocos ahorros, y decidimos hacernos una cabaña en la montaña. Compramos un terreno pequeño, y ahí tenemos frutales, he aprendido a podar, trato las plagas, me hago vino, y ahora leo sobre ecología y permacultura. La permacultura y la educación hoy día tienen muchas similitudes: el no hacer, el dejar al niño hacer más que querer instruirlo... Y bueno, hay muchas cosas que sí, que vienen delimitadas por mi contexto, por mis hijos, por mi mujer, por mis padres, por el colegio en el que estudié.

AV: ¿Cómo es la educación artística en España? ¿Muy rígida y convencional?

ABM: Es muy deficiente, sí. La educación en arte aquí no está bien. Es una educación muy anticuada. Creo que eso tiene que ver con la política, con el Estado, con el funcionariado, y con cómo funcionan las universidades en general.



“Un cuadro encima de un sofá es el mejor sitio donde puede estar. No me importa considerarme un decorador, porque creo que el ser partícipe de una experiencia útil es lo mejor que podemos hacer como artistas, y lo más honrado que puedo ser yo. Es igual al que hace un jersey o una cuchara, que lo hace para que alguien lo use. Yo soy igual que cualquier otro.”

AV: Cómo es tu dinámica acá, en tu espacio de trabajo, tomando en cuenta si hay o no preparativos para alguna muestra, y la dedicación familiar...

ABM: Vivo muy cerca, pero soy muy disciplinado. Llego a las 10 de la mañana y me voy a la 1:30 o 2:00 de la tarde para hacer la comida, y vuelvo luego, y estoy aquí hasta las 8:00. Y tenga exposición pendiente o no, al final siempre vengo porque hay cosas que leer, cosas que hacer, o simplemente limpiar el local. Los proyectos sí que me gusta hacerlos específicos. Lo primero que pido cuando voy a hacer una exposición es el plano, y según eso voy viendo qué pide ese sitio.

AV: La muestra en La Casa Encendida funciona así, pero ¿siempre piensas tus muestras en términos espaciales? ¿Las visualizas y ordenas antes de llegar a lugar?

ABM: Creo que en esta muestra, es la primera vez. Es más específico y hay una narración más clara. Pero siempre pido el plano y veo el lugar como algo en lo que tiene que ocurrir algo. Te habrás dado cuenta que mi cabeza es un poco abstracta, me voy de un tema a otro, por lo que siempre necesito tener una narración clara dentro de una exposición, que puede ser evidente o no, pero que en las últimas muestras sí, tienen que estar estos elementos: el agua, el sol, la lluvia... narrativas que las tengo que entender en principio yo.

AV: Crearte tu propio hábitat, tu propio micro-clima... un Feng Shui...

ABM: Sí. Y es un mundo literal, en el que tiene que estar todo esto. El Feng Shui no lo conozco, pero sí el I Ching, que son conocimientos ancestrales sobre cómo opera la naturaleza: el agua sobre el fuego o el fuego sobre el agua, no es lo mismo.

AV: Cuando hablabas de que habías decidido pintar por esta necesidad de conectar con la pintura por lo material del medio, por su accesibilidad y pureza, ¿cómo ves el estado de la pintura? La pintura ha sido un medio cuestionado, declarado muerto y vuelto a nacer, desde la postmodernidad en adelante, varias veces...

ABM: No tengo ningún problema. Yo llegué a la pintura, como te acabo de contar, de una manera rebelde. Por salirme del mercado y del capitalismo. Luego, claro, ahí había una cosa que se me volvió en contra, porque lo que era una actitud punk, de ser artesano, autónomo y hacer cosas con mis manos, terminó siendo "pintura", y la pintura es considerada por algunos como burguesa, como algo de acomodado, que es puro ornamento.

AV: Para poner arriba del sofá...

ABM: Sí. Para decorar la casa de quienes lo pueden pagar, que es elitista y tal. Y que no te digo que no, pero dentro de todo eso, un cuadro encima de un sofá es el mejor sitio donde puede estar. No me importa considerarme un decorador, porque creo que el ser partícipe de una experiencia útil es lo mejor que podemos hacer como artistas, y lo más honrado que puedo ser yo. Es igual al que hace un jersey o una cuchara, que lo hace para que alguien lo use. Yo soy igual que cualquier otro.

AV: Para mí, uno tiene que ser consecuente con lo que quiere ser. Puede que hayas empezado a pintar como un gesto de rebeldía, pero finalmente te diste cuenta que pintar era lo tuyo, y te has mantenido fiel a ese deseo, a ese propósito...

ABM: Eso es. Al comenzar a pintar empezó todo a funcionar. Me sentía a gusto y podía vivir de ello. Con el ordenador, la verdad, me sentía un poco alienado. Y poder crear unos colores y trabajar simplemente con una tela y unos pinceles, pues me parecía un acto de eso que hablaba al principio, de volver a los orígenes. Un gesto vanguardista.

Ballester Moreno, proyectar hacia dentro

El Cultural, February 10, 2017

Ángel Calvo Ulloa



Ballester Moreno, proyectar hacia dentro

¡Vivan los campos libres de España!

La Casa Encendida. Ronda de Valencia, 2. Madrid. Hasta el 23 de abril

ÁNGEL CALVO ULLOA | 10/02/2017 | Edición impresa



Vista de la exposición en La Casa Encendida

Me consta que en alguna ocasión Antonio Ballester Moreno y Fernando García caminaron juntos desde Puerta de Atocha hacia el Cerro Almodóvar. Aquel lugar, otrora punto de encuentro entre las últimas viviendas del sureste de Madrid y "los magníficos campos plásticos y nutritivos de Vallecas", fuera rebautizado como Cerro Testigo por Alberto Sánchez y Benjamín Palencia en acto fundacional de la Escuela de Vallecas. Era cuestión de tiempo entonces que el lema "¡Vivan los campos libres de España!", lanzado por Alberto en uno de sus innumerables paseos a aquel lugar, volviese a escribirse en mayúsculas. Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977) acaba de inaugurar en La Casa Encendida un proyecto bajo este título, para el que ha partido de algunos de los textos y entrevistas de Alberto en torno a la reivindicación de un arte propio.

Lejos de entender la pintura como una técnica, Ballester Moreno reivindica en esta exposición su labor como decorador o hacedor de espacios y otorga al arte, como a todo lo demás, una función educativa que tiene como fin una paulatina vuelta a los orígenes. ¡Vivan los campos libres de España! ocupa las salas B y C en forma de dos grandes instalaciones en las que la idea de una naturaleza que se autorregula configura un esquema compositivo cíclico. El día y la noche como unidades mínimas y las estaciones del año como escenarios en los que constatar el paso del tiempo. Es en hechos como la lluvia, la caída de las hojas o la migración de las aves, convertidos ahora en formas esquemáticas, donde se certifica ese pasar y se mezclan el ejercicio pretendidamente ingenuo de sus primeras pinturas con la rotunda reducción de las figuras, el color y las ideas que ha mostrado en los últimos años.

El tiempo actúa sobre el medio natural de manera progresiva y circular, repitiendo día tras día y año tras año, los mismos procesos que nos seducen de un modo casi mágico. Frente a ello se hace inevitable recordar a Uxio Novoneyra frente a las enhiestas cumbres del Caurel: "Aquí se siente bien lo poco que es un hombre...". El campo es en ese sentido un espacio más instructivo a la hora de entender esa multiplicidad de tareas de la que esta exposición habla. Ballester Moreno reivindica un arte más cercano a las manos curtidas del campesino que a las hidratadas del oficinista. Las primeras extraen directamente a la tierra el sustento y como alegoría de esa procedencia, las setas de arcilla que ocupan el espacio central de una de las instalaciones, han sido realizadas durante diferentes talleres con niños y usando distintas tierras que aluden a la diversidad de sustratos propios de esos campos que reclama el título. Los campos libres son también una máxima libertaria, la reivindicación de una oportunidad perdida y la evidencia de que estamos ante un arte que es político no por su mensaje explícito, sino porque rinde tributo a quienes mejor conocen el medio: fauna, flora y campesinado.



Vista de la exposición en La Casa Encendida

Ballester Moreno, proyectar hacia dentro

El Cultural, February 10, 2017

Ángel Calvo Ulloa

Puede descubrirse en esta doble instalación un interés por negar el carácter autónomo del cuadro, entendiéndose éstos sólo en conjunto, como estandartes que configuran una escena que repite formas circulares o triangulares y reduce a planos de color los campos, las copas de los árboles o el vuelo de las bandadas de pájaros. Todo remite al sucederse de las estaciones, a la lluvia, la luna, las estrellas y el sol. Cada uno de los árboles, en un ejercicio casi infantil de reducción formal, supone un gran cartel que se eleva encajado contra el techo, reforzando ese carácter escenográfico, pero cartel al fin y al cabo y como tal objeto de una inquietud.

No hay que olvidar la profunda importancia que el propio Alberto Sánchez descubrió en el teatro como herramienta alfabetizadora, al cual contribuyó con sus diseños para escenografías que van desde La Barraca hasta su exilio y muerte en Rusia. El arte como instrumento que va más allá, que colabora con otras disciplinas, que se realiza con las manos y observa atentamente el saber hacer del artesano, que es lo que propone Ballester Moreno. El resultado es un amplio conjunto de pinturas de gran formato realizadas sobre tela de arpillera en crudo, que cubren casi al completo los muros de las salas y reducen la escala del espectador al máximo, para evidenciar lo poco que somos, pero evitando quizás el poso romántico. Como complemento, un amable coqueteo con la escultura, con una carga simbólica que va del interés por la infancia a la aceptación del residuo como elemento con el que nos ha tocado convivir.

A lo que vamos... Antonio Ballester Moreno es ya un pintor con mayúsculas, de los que han demostrado a lo largo de los años una evolución sorprendente e impecable. Inmerso en un período que se caracteriza por buscar fuera los referentes que él ha decidido explorar dentro, su labor se convierte en un acto de resistencia que sin embargo seduce aquí y allá, sin prejuicios a la hora de reivindicar figuras que nosotros mismos hemos obviado. Por eso, recorriendo las dos salas que lo albergan, es inevitable sentir hasta qué punto es el momento de asumir que existe un grupo de artistas que, asociados o no, han decidido proyectar hacia dentro, encontrando aquí todo lo necesario para contarlos en donde sea preciso.

ARTE



Ese camino que conduce a una estrella

Ballester Moreno y Brihuega, artista y profesor, charlan sobre la vanguardia de la Escuela de Vallecas con motivo de una muestra del primero

POR BEA ESPEJO

Triángulos, círculos y diagonales. Yute, pigmento y barro. Cordilleras, soles y lluvia. Astros y estrellas sobre un campo de color. Lo básico y lo vernáculo en un pulso entre geometría, cultura popular y naturaleza. Es el mundo de Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977), uno de los nombres propios de la nueva pintura, que reivindica en cada una de sus obras el disfrute y el arte en minúsculas. El paisaje elemental y descarnado como objetivo único. Por él pasea Jaime Brihuega (Madrid, 1947), profesor de historia del arte y ojo experto en las vanguardias históricas. No tarda en ver en las nuevas obras del artista, reunidas ahora en La Casa Encendida, un diálogo abierto con el cubismo y un guiño especial a la Escuela de Vallecas, un tema ampliamente estudiado por Brihuega, y al que Ballester Moreno rinde homenaje aquí con su repertorio de formas puras y su mirada al mundo rural. Quedan sin conocerse aunque hablan sin apenas distancias. Mientras sus pies recorren las salas, las ideas circulan en lo alto del Cerro Testigo, que se convirtió en cé-

nit de la poética de aquel manifiesto artístico castellano surgido en los años treinta bajo las excusiones de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, y que venía a resumir la consigna *¡Vivan los campos libres de España!* Así titula Antonio Ballester Moreno su exposición. Jaime Brihuega. Según el relato del propio Alberto, él y Palencia se citaban en un bar de Atocha a mediodía, y hacían recorridos a la búsqueda de motivos pictóricos. Uno de ellos era siguiendo la vía del tren, hasta las cercanías de Villaverde Bajo; y sin cruzar el Manzanares, subían hacia Cerro Negro y se dirigían al pueblo de Vallecas, terminando en el cerro Almódovar, que rebautizaron Cerro Testigo. No tardaron en unirse a los pascos muchos otros, entre ellos Pancho Lasso, Maruja Mallo, Ángel Ferrant, Oteiza, así como escritores como García Lorca, Alberti, Gil Bel y Neruda. Acabó siendo uno de los componentes más sólidos de la vanguardia en tiempos de la Segunda República. La Escuela de Vallecas reivindicaba el campo, la naturaleza, el suburbio, los márgenes, la busura y lo agrario. La idea era abandonar el optimismo vanguardista y volver a lo férreo. Unos planteamientos que fueron tan hondos y sinceros que no es

gratuito decir que su propuesta poética continúa vigente hoy en día.

Antonio Ballester Moreno. De hecho, esta exposición trata de prolongar el significado de ese relato, de esos personajes y de esa corriente, con la que me siento muy identificado. Alberto hacía agujeros en sus esculturas para que anidaran los pájaros. Qué idea más bonita, ¿no? Un claro antecedente del *land art*. Y esto enlaza con las teorías de sistemas, con Gaia, la autopoiesis y la contracultura de los sesenta, con los hippies, hasta con el laboratorio de las formas y el resurgir de Sargadelos, o proyectos más contemporáneos como Campo abierto. Fueron precursores de una forma de mirar revolucionaria.

J.B. Sin duda. Y además Alberto dijo mucho antes que Beuys que cualquier hombre puede ser artista. Y es cierto. Me acuerdo de que mi abuelo, que era un campesino prácticamente analfabeto, me lo recordaba cada vez que cogía un trozo de hierba en la Casa de Campo o me enseñaba un sonido. Eso de que "cualquiera puede ser un artista" se convirtió en una posibilidad real. Los niños lo entienden y lo saben.

A.B.M. Es un tema dentro del mundo del arte, parece un cliché, "el artista que busca la esencia", pero en mi caso es así. Cuando expuse los dibujos de cuando era niño, que mi madre guardaba, lo que hacía era sacar a la luz algo que me pesa haber perdido. La infancia es el momento en el que uno está plenamente en la vida, cuando se vive en el presente y se juega. Me viene a la cabeza la película *El desencanto*, cuando la madre le pregunta a Leopoldo María Pánuero qué era la infancia y él le responde que en la infancia vivimos y después sobrevivimos.

J.B. La infancia es para la vanguardia sinónimo de una ingenuidad pura y libre de la castración poética a que, en ciertos aspectos, nos somete el orden civilizado. Supone una esperanza absoluta: Gauguin, Picasso, Miró, los salvajes, los artistas de El Puente... To-

dos los que vuelven al origen regresan para empezar. Recuperar la conciencia del mundo con que se comporta la infancia supone un acto de redención y la obtención de un escenario donde puede florecer la autenticidad perdida.

A.B.M. Mi interés por el origen tiene mucho que ver con eso, con ir reduciendo en todos los aspectos: en las formas, en los colores y en las ideas. Trabajar con la infancia, con los ciclos de la naturaleza y con los elementos más básicos que configuran la vida. Hay un momento en las vanguardias en que se dan cuenta de que con eso que llaman primitivismo empiezan a cuestionar la visión tan racionalista que había habido hasta entonces, en la que el hombre se aleja tanto de su condición natural.

J.B. La naturaleza, entonces, fue un punto de retorno hacia la posibilidad de reiniciar rutas para la condición humana. Rutas que pudiesen conjurar los estragos sociales y los artificios intelectuales, éticos y estéticos de la sociedad burguesa engendrada por la Revolución Industrial. La poética de Vallecas retomó con potencia y fuerza expansiva la esencia de esta recuperación honesta de la naturaleza.

A.B.M. Siempre me ha interesado mucho esa idea de primera línea de combate, de resistencia. De ir a contracorriente. Creo que eso es lo que hay que pedirle al arte.

J.B. Y algo más. El arte debería abandonar su última y pomposa condición de institucionalizado parque temático de una modernidad-espectáculo gobernada por el mercado, y tendría que recuperar la de instrumento para una transividad de la poesía, que nos permita seguir atraídos por un horizonte de disfrute. Decía el afortunado Ángel González, que en tumulto descansa (porque es ahí donde le gustaría estar), que el arte es libertad y gozo, o no es.

¡Vivan los campos libres de España!. Antonio Ballester Moreno. La Casa Encendida, Madrid. Hasta el 23 de abril.

“Me interesa la idea de resistencia. Es lo que hay que pedirle al arte”, dice el creador ante su vigente exposición en La Casa Encendida

Antonio Ballester Moreno

2015

Tania Pardo

La obra de Antonio Moreno (Madrid, 1977) -desde sus primeras obras en vídeo hasta sus enormes lienzos de pintura acrílica o dibujos realizados a bolígrafo sobre papel- está basada en la reproducción de sus propios referentes: su realidad circundante y la plasmación de objetos cotidianos entendidos como alusiones culturales del ámbito musical, el cine o la literatura. Interesado por todo tipo de folclore, así como por la cultura y la artesanía popular y sus costumbres, los motivos de sus pinturas, sacados del patchwork, bordados, jarrones, azulejos o dibujos de trazo infantil, permiten al artista desarrollar una amplia investigación de carácter antropológico. Además, su obra plantea una clara alusión a la libertad y al desprejuicio entendido desde un posicionamiento ideológico que sobrepasa los límites del propio arte.

ANTONIO BALLESTER MORENO

243

ENTREVISTADO POR
INTERVIEWED BY **TANIA PARDO**

The work of Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977)—from his earliest videos to his huge canvases of acrylic paint or drawings in biro on paper—is based on the reproduction of his own frame of reference: his surroundings, and everyday objects that serve as cultural allusions to music, cinema, and literature. He is interested in all kinds of folklore, handicrafts, and popular customs, and the motifs of his paintings—taken from patchwork, embroidery, pitchers, tiles, or children's drawings—enable the artist to conduct a far-reaching anthropological exploration. In addition, his work poses a clear-cut allusion to freedom and lack of prejudice, understood from an ideological position that extends beyond the boundaries of art.

PÁJAROS, 2008

Acrílico, lienzo / Acrylic, canvas
250 x 200 cm

Todas las fotos son cortesía de / All photos are courtesy of:
Peres Projects, Berlin/Los Angeles, and MUSAC, Leon

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Tania Pardo: Podíamos decir que en su trabajo es fundamental la mezcla de influencias. ¿A qué se debe todo esto?

Antonio Ballester Moreno: Es lo normal; uno cuando empieza en este mundo del arte piensa que tiene que hacer un trabajo único y exclusivo y que las influencias son perjudiciales. Poco a poco se va dando uno cuenta que no es ningún genio y que las referencias son muy importantes. Nadie es igual que el de al lado y a través de esos gustos se conforma una manera de hacer y de mirar única. Nadie empieza de cero, excepto los niños. Me gusta leer sobre artistas, sus vidas, sus inquietudes, esto me da fuerza.

Sus primeros trabajos en vídeo no tienen nada que ver con su trabajo posterior. ¿Cómo ha sido esta evolución?

Algo tiene que ver, pero es cierto que en la pintura y en los trabajos manuales he encontrado una forma de hacer muy directa, no dependo de nadie. Para grabar un vídeo necesitas un equipo, para pintar estás solo. La pintura me ha servido para simplificar en todos los aspectos. Creo que he llegado a la pintura por necesidad, y por rebeldía. Es una posición ideológica. En este mundo hiper-industrializado, lo revolucionario es no comprar, hacerte tu ropa y cultivar tu comida, es decir, volver a lo básico, la autogestión. En lo sencillo está lo importante, y esto lo tenemos muy abandonado.

Pero es consciente de que está totalmente integrado en el mainstream del mundo del arte contemporáneo; ha expuesto en instituciones, galerías internacionales, ferias, etc. ¿Cómo vive todo esto desde esa rebeldía intelectual a la que alude?

Lo vivo con naturalidad. En la respuesta anterior me refiero al arte. El mercado es otra cosa, que va pareja, pero que yo no puedo controlar. Para un artista es muy importante exponer y que se muestre el trabajo, pero, como he señalado anteriormente, es una posición ideológica la que tomo con respecto al arte, y creo que como artista me lo puedo permitir. Es más, pienso en esto como una responsabilidad que debo asumir.

Ha sido un agente muy activo en un espacio bastante independiente de Madrid, Liquidación Total, ¿de qué ha servido esta experiencia en su trayectoria vital y profesional?

Me ha servido de mucho. En el momento que empezamos, en 2002, yo estaba recién llegado de Berlín. Había terminado la carrera allí, después de dos años sin estar en contacto con la escena madrileña de arte. Fue una manera de ubicarme, de conocer a gente, y trabajar con artistas interesantes.

Pertenece a una generación de artistas que, a diferencia de la anterior, tiene más apoyos institucionales; existen más becas, ayudas, resulta más fácil viajar, etc. ¿Cuáles son las características generacionales, si es que cree que existen, de la suya?

Creo que no hay tanta diferencia; al final el arte ha cambiado muy poco desde Atapuerca. Las ayudas económicas son buenas, pero también engañosas. Es sano que el gobierno o los ayuntamientos presten atención al arte y que la gente sea culta es muy importante, pero como artista no puedes depender de ellos. En mi caso me ayudaron a empezar, pero de becas no se vive.

Tania Pardo: It might be said that the mixture of influences is a fundamental aspect of your work. Why is that?

Antonio Ballester Moreno: It's quite normal. When you start out in this world of art, you think that you have to do work that is unique and exclusive, and that influences are harmful, but, gradually, you realise that you're not a genius, and that outside references are very important.

No one is the same as the next person, and, through your tastes, you come up with a unique way of doing and seeing. Nobody starts from scratch, except children.

I like to read about artists, their lives, their concerns—it gives me strength.

Your earliest videos are completely unrelated to your later work. Can you describe your development?

They're not entirely unrelated, but it's true that, in painting and handicrafts, I have found a very direct way of doing things, and depend on no one else. To make a video, you need a team, but you paint alone. Painting has helped me to simplify in every way.

I think it was necessity and rebellion that drew me to painting. It's an ideological position. In this hyper-industrialised world, it is revolutionary to abstain from shopping, to make your own clothes, and grow your own food, which means to return to basics, to self-sufficiency. The important things reside in the simple, and we have seriously neglected this.

But you know that you are totally a part of the mainstream of contemporary art. You have shown in institutions, international galleries, fairs, etc. How do you deal

with this from the viewpoint of the intellectual rebellion you mention?

I'm perfectly comfortable with it. We were talking about art before. The market is something else altogether. It is related, but it is not something I can control. It is very important for an artist to show his work, but, as I said earlier, it is an ideological position that I take with respect to art, and I think that, as an artist, I can afford to do this. Indeed, I think of it as a responsibility that I must assume.

You were very active in the highly independent Madrid project Liquidación Total ["Total Liquidation"]. What did that experience mean for you personally and professionally?

It served me very well. When we started, in 2002, I had just returned from Berlin, where I completed my studies, and, after being out of touch with the Madrid art scene for two years, it was a way of finding my place, of meeting people, and working with interesting artists.

You belong to a generation of artists that, unlike the preceding one, enjoyed more institutional support, grants, travel opportunities, etc. What would you say are the characteristics of your generation, if any?

I don't think there's such a difference. At the end of the day, art hasn't changed that much since Atapuerca. Financial aid is good, but deceptive. It's healthy for governments and city councils to pay attention to art, and it's very important for the people to be educated, but, as an artist you can't rely on them. In my case, they helped me get started, but you can't live on grants.

No sólo me refería a los artistas, sino también a comisarios y todo tipo de agentes culturales. ¿Cree que existen vínculos generacionales a la hora de trabajar de un modo u otro?

Sí, claro, uno se entiende mejor con las personas más cercanas en edad, pero no creo que sea imprescindible. Hay un problema en España, que es el relevo generacional, y que no existe excepto en el País Vasco. En éste se ve muy claramente como desde Oteiza ha habido una continuidad y un arte vasco con unas características propias que se han ido manteniendo gracias a personas como Txomin Badiola o Ángel Bados. Esto no existe en el resto de España y es muy triste cómo un artista joven empieza a trabajar sin guías ni maestros. Para artistas como Beuys esto fue una obsesión durante su vida. Y creo que si no hay un relevo eficaz, lo anterior pierde crédito y termina por olvidarse. Es lo que se llama crear escuela. Y es lo que no hace la universidad en España. Hoy por hoy la sensación que da es la contraria: no cuentas a nadie cómo lo hago porque te copian. Esta es una idea muy provinciana y muy poco constructiva.

Muchas veces se ha relacionado su trabajo con el street art o el skate art, o con algunos de los artistas "Beautiful Losers", que parecen haber influido en su trabajo posterior. ¿Que opina usted?

He pasado mucho tiempo en la calle montando en monopatín, y algo se queda de esto. Cuando uno se entera que Ed Templeton está haciendo exposiciones y Tommy Guerrero hace música es muy gratificante. Por supuesto que influye;

248

I wasn't speaking only of artists, but also of curators and all sorts of cultural agents. Do you think generational links exist when it comes to working in one way or another?

Yes, of course. People close in age understand each other better. But I don't think that this is indispensable.

There's a problem in Spain, which is the changing of the generational guard, which does not occur except in the Basque Country, where there has been a very evident continuity since Oteiza, and a Basque art with its own unique features that have persisted thanks to people like Txomin Badiola or Ángel Bados. But in the rest of Spain, this doesn't happen, and it's very sad how a young artist starts out without guides or teachers. For artists like Beuys, this was a lifelong obsession, and I think that, when there is not an effective passing of the torch, the earlier work is discredited and ultimately forgotten—no "school" is created. In this respect, Spanish universities are not helpful.

Today, the situation is almost the opposite of what it should be. People won't tell each other how they do things, for fear that they will be copied. This is a very provincial and not a very constructive idea.

Your work has often been associated with street art, with skate art, or with some of the "Beautiful Losers" artists. Has your later work been influenced by these?

I spent a lot of time in the streets on a skateboard, and something remains of this. When I hear that Ed Templeton is having shows and Tommy Guerrero is making music, it

uno se reafirma en su trayectoria y se da cuenta de que no va tan desencaminado. Es verdad que de una manera han influido estos personajes pero nunca han sido referentes muy directos, cosa que sí puedo decir de Paul Klee o de la actual escuela de Berlín.

Como ha comentado anteriormente, su obra tiene claras referencias a la pintura de vanguardia, de Matisse o Picasso y, por su puesto, al infantilismo de Dubuffet, ¿Porías explicarlo?



is very gratifying, and, of course it has an influence. It is reassuring, and it tells you that you're not so far off the track.

It's true that these characters have had an influence, but they have never been direct models, as Paul Klee has been for me, and the current Berlin School.

As I mentioned before, your work makes clear references to the avant-garde painting of Matisse or Picasso, and certainly to the childlike paintings of Dubuffet. How do you explain this?

El arte bruto y Dubuffet son una referencia en mi trabajo; tienen que ver mucho con lo que explicaba anteriormente. Los dementes no piensan demasiado lo que hacen, simplemente lo hacen, igual que los niños, que están mucho más conectados con los sentimientos que con el pensamiento. Esta es una capacidad animal que el hombre, conforme va creciendo, va



perdiendo y yo quiero recuperar para mí. Hago porque siento y no porque pienso. **Su pintura emana claras referencias al Folk estadounidense, como hicieran artistas como Clare E. Rojas o Margaret Kilgallen. ¿Qué relación existe entre su pintura y lo popular?**

Me interesa el folclore en general. El folk americano me gusta mucho, pero también la artesanía mejicana, polaca o africana. El arte popular es importante en mi trabajo porque en ella veo mis intereses finales, es decir la forma de hacer es muy parecida. Cuando un artesano tiene que pintar veinte platos en un día no puede pensar mucho en los motivos. Es un trabajo mecánico, y como consecuencia de esto el artesano no piensa; hace. Éste es un punto de partida muy interesante porque aprendes a perder el miedo y tirarte continuamente al precipicio sin matarte. Es un método.

Art Brut and Dubuffet are a reference in my work, and this has a lot to do with what I was explaining before. The mad don't think about what they're doing—they just do it, like children, who are moved much more by feelings than by thought. This is an animal capacity that people lose as they grow, and that I want to recover for myself, to do what I feel, not what I think.

Your painting shows obvious references to American folk art, like that of such artists as Clare E. Rojas or Margaret Kilgallen. What is the connection between your work and folk art?

Folklore interests me in general—American particularly, but also Mexican, Polish, and African handicrafts. Folk art is important in my work because, in it, I see my ultimate concerns. I mean that the way I work is quite similar. When a craftsman has to paint 20 plates in a day, he can't think that much about the designs. It is a mechanical task, so the craftsman doesn't think; he does. This is a very interesting starting point, because you learn to lose your fear and to jump into the abyss continually without killing yourself. It's a method.

Algunas veces ha referenciado su trabajo como de "estética anarquista" relacionada con la libertad, el desprejuicio, etc. A veces considero que es más una cuestión de actitud. ¿Cómo lo plasma en su trabajo?

He llegado a la pintura a través de este tipo de lecturas. Es verdad que he llegado desde lo intelectual, pero hago todos los días un esfuerzo grande para vaciarme de pensamientos y pintar con libertad. Esta libertad la busco en la creatividad sin prejuicios formales ni conceptuales, y precisamente esto es lo que autores como Dubuffet, Ted Kaczynski (Unabomber), John Cage o Thoreau me han enseñado. Sí, es una cuestión de actitud vital. Los temas que pinto son muy sencillos; casi siempre hay animales y plantas. Me fijo mucho en la naturaleza porque en la naturaleza está la anarquía.

El hecho de que en muchos de sus cuadros aparezca su nombre escrito con enormes letras mayúsculas, ¿está más relacionado con el infantilismo y la necesidad de reafirmación o con el tag callejero?

Los niños cuando firman lo hacen en letras grandes porque todavía no controlan muy bien el espacio. A mí me ocurre lo mismo. He comenzado a pintar hace poco tiempo; tres años. En la universidad pinté muy poco y cuando era niño sí dibujaba mucho. Así que cuando tengo que pintar no me queda más remedio que hacer un ejercicio de "flashback" que me remite a los siete años. No me gustaría verlo como una reafirmación de ego, eso no me interesa, aunque soy consciente de que también ésa es una lectura con la que juego.

You have said that your work pertains to the "anarchist aesthetic", in terms of freedom, lack of prejudice, etc. Sometimes, I think it's more a matter of attitude. How does this shape your work?

I came to painting via this kind of reading—it's true that my path was an intellectual one. But every day, I make an effort to empty my head of thoughts, and to paint with freedom, the freedom I seek in creation without formal or conceptual prejudices, and this is precisely what such authors as Dubuffet, Ted Kaczynski (the Unabomber), John Cage, and Thoreau taught me. Yes, it is a matter of attitude. The themes of my painting are very simple. There are almost always animals and plants. I study nature a lot, because nature is where anarchy resides.

In many of your paintings, your name is written in huge upper-case letters. Does this have more to do with childlike painting and the need for self-assertion, or is it a graffiti tag?

Children use big letters to sign their names because they haven't mastered space. I'm the same way. I started to paint only a short time ago, three years ago. At university, I painted very little, and, as a kid, I drew a lot. So, when I paint, it's inevitable that I have a flashback to when I was seven years old. I don't see it as an assertion of the ego, since that doesn't interest me, although I am aware that that is another reading that I'm toying with.

Does the street have a lot to do with your work, as it does with that of Chris Johanson?

Porque la calle, como en la obra de Chris Johanson, tiene mucho que ver con su trabajo...

Antes me fijaba mucho en la calle, en lo que ésta genera, tanto formal como conceptualmente. Pero últimamente no es de mis lugares favoritos, le estoy tomando un poco de manía a las ciudades.

Henry Darger, fue un gran desconocido y su trabajo fue descubierta tras su muerte, su mundo infantil y su carácter outsider, en cierto sentido, me recuerdan a su trabajo. ¿Qué cree al respecto?

Henry Darger me gusta mucho y sí que creo que ver ese mundo infantil de sus dibujos tiene que ver con mis pretensiones, pero él dibujaba mucho mejor que yo.

Parece que también la música es otra de sus referencias fundamentales a la hora de abarcar su trabajo. De hecho, sus pinturas, están plagados de homenajes musicales a Iron Maiden, Peggy Honeywell, Joanna Newson o Girls Against Boys...

Sí, la música me gusta mucho, y sobre todo la música en vivo. Es un arte muy irracional con el que siento mucha empatía.

Sus exposiciones *Bärkostüm* (Bear Suit) y Hunter House and Bear Suit Number Two, que presentó en Berlín y Los Ángeles en Peres Projects, hacían referencia al mundo de los cazadores y los disfraces de osos, relacionado con lo que está fuera de la norma, lo no convencional e, incluso, con el documental de Werner Herzog, *Grizzly Man*. ¿De dónde procede ese interés por lo que está fuera de la norma y lo establecido?

Vivimos como borregos y salirse de la norma es muy poético. El cazador es una metáfora. Me gusta la forma que tienen de actuar los cazadores; miran, estudian a la presa y disparan.

En cualquier caso, lo de Disfraz de Oso (Bear Suit), ¿tiene que ver, de algún modo, con las apariencias?

Sí, un disfraz es siempre un engaño pero también un juego, uno puede ser hombre pero, cuando se pone un disfraz, puede ser también un cabrón, un oso o Iron Maiden. En la actualidad, parece que el que no es coherente con lo que hace o lo que dice es un loco. Tenemos mucho miedo a los cambios, pero en éstos está todo. De los cambios se aprende mucho y ¿qué es la vida sino un cambio detrás de otro?

La exposición titulada *Gallo rojo, gallo negro* volvía a incidir sobre esa mirada despreciada respecto al arte. El título además era una referencia a la canción antifranquista de Sánchez Ferlosio ¿Qué quería transmitir?

Sánchez Ferlosio era un anarquista convencido, hijo de Sánchez Mazas, fundador de la Falange, simplemente por esta razón es un personaje que me interesa y me crea ternura. Era un rebelde. El título de la canción Gallo rojo, gallo negro me sirvió como homenaje. También es una metáfora referida a los colores. La canción es una pelea del color rojo contra el negro. Para mí fue muy recurrente como título porque, aplicado a la pintura, ésta no es otra cosa que una guerra de colores.

En realidad parece que siempre habla de libertad...

¿De qué puedo hablar si no? La libertad es a lo que hay que aspirar. Seas lo que seas, y te dediques a lo que te dediques, es la única esperanza que nos queda. También pienso que a la libertad, como decía Beuys, se llega desde la creatividad y si un pueblo es creativo será un pueblo sano. Va todo en cadena y es lo que quiero transmitir con mi trabajo.

254

I used to focus a lot on the street and what it spawns, both formally and conceptually, but, lately, it has stopped being one of my favourite places. I've taken rather a dislike to it, and to cities in general.

Henry Darger was a great unknown whose work was discovered after his death. His childlike world and his nature as an outsider remind me somewhat of your work. Any comment?

I like Henry Darger a lot, and yes, I do think that the childhood world of his drawings has much to do with my own aspirations. But he was a much better draughtsman than I am.

Music would appear to be another of your basic reference points when you work. Your paintings are studded with tributes to Iron Maiden, Peggy Honeywell, Joanna Newson, and Girls Against Boys.

Yes, I like music very much, and especially live music—it is a very irrational art with which I identify strongly.

Your *Bärkostüm* ["Bear Suit"] and "Hunter House and Bear Suit Number Two" shows that you presented in Berlin and in Los Angeles at the Peres Projects gallery addressed the world of hunters and bear disguises as something outside the normal, something unconventional, and even linked with Werner Herzog's documentary *Grizzly Man*. Wherefore this interest in the abnormal and the unconventional?

We live like sheep, and to step outside the bounds is very poetic. The hunter is a metaphor. I like the ways hunters act. They look, study their prey, and shoot.

But doesn't "Bear Suit" have something to do with appearances?

Yes, wearing a disguise is always a deception, but it is also a game. You can be a man, but when you wear a disguise, you can also be an old goat, a bear, or Iron Maiden.

These days, it seem that anyone who isn't consistent in what he does is regarded as mad—we are very frightened of change, but that's where everything is. One learns a lot from change, and what is life but one change after another?

Your most recent show, *Gallo rojo, gallo negro* [Red cockerel, black cockerel], at Laboratorio 987 in the MUSAC, again featured the notion of viewing art without prejudice. It was also an allusion to the anti-Franco song by Sánchez Ferlosio. What did you want to convey?

Sánchez Ferlosio was a committed anarchist, and the son of Sánchez Mazas, founder of the [fascist] Falange. For this reason alone he interests me, and I feel great fondness for him as a character. He was a rebel. The name of the song *Gallo rojo, gallo negro* worked as a tribute to him. It is also a metaphor referring to the colours. The song is a fight of red against black. This was very interesting to me, because, when you apply it to the painting, you see that the painting is nothing more than a war between colours.

The fact is that you seem always to be talking about freedom. Is that so?

What else can I talk about? Freedom is what one must aspire to, whatever you are, and whatever you do. It is our last remaining hope. I also think that, as Beuys said, freedom is reached through creativity, and that a creative people is a healthy people. One thing follows the other, and this is what I want to convey in my work.

UMAS IDEIAS SOBRE A COR

CONVERSA COM ANTONIO BALLESTER MORENO,
PERE LLOBERA E TEO SORIANO

X ÁNGEL CALVO ULLOA



«EU TAMBÉM PINTO
COMO ÁNGEL
GONZÁLEZ, SEM
FAZER A MÍNIMA
IDEIA, SEM A MENOR
PRETENSÃO, SEM
LEVAR DEMASIADO
A SÉRIO NEM O MEU
TRABALHO NEM O
DOS OUTROS»

**ANTONIO BALLESTER
MORENO**

ÁNGEL CALVO ULLOA / A decisão de dedicar um número da *DARDO* magazine a uma ideia tão inabrangível como a da cor proporcionou-me a possibilidade de falar com três pintores cujo ponto de partida julgo que se encontra em lugares diferentes. Contudo, tenho a certeza de que há muitas coisas em comum. Por exemplo, apesar de terem idades diferentes, poderia garantir que, na verdade, pertencem à mesma geração. Digo isto porque considero que estão num momento crucial para a vossa pintura.

Existe um documentário de Joaquín Jordá intitulado *Más allá del espejo*, no qual através de uma menina, Esther Chumillas, Jordá nos introduz no campo das agnosias, disfunções que desencadeiam o desconhecimento de estímulos previamente aprendidos.

Mais concretamente, citarei um diálogo que Esther mantém durante o percurso que decorou há anos atrás para conseguir chegar à escola todos os dias, que levanta sérias dúvidas a propósito do que implica a percepção da realidade.

D41

— Este é um muro pelo qual me guio.
— E como é que sabes que é um muro?
— Não sei... talvez pelo seu tacto e porque sei a que altura está. Ao início é mais baixo e depois mais alto.
— Quando dizes «o verde», percebes que são folhas mas não vês que são folhas, pois não?
— Se não lhes tocar, não.

Julgo que este é um bom ponto de partida. O verde pode ser em Antonio Ballester Moreno, em Teo Soriano ou em Pere Llobera algo diferente, mas é sem dúvida um modo muito efectivo de equipará-lo. Desta forma, não coloco uma pergunta, mas promovo um debate aberto. Para mim, o verde é a grossura do material empilhado nas estantes, que por vezes sentimos piscar desde alguma das prateleiras, e percebemos que é ali que está a chave para entender alguma coisa.

ANTONIO BALLESTER MORENO /

O que acaba de contar faz-me lembrar o relato de Oscar Wilde, *O Declínio da Mentira*, onde a ideia principal que se desenvolve se centra na forma como a arte, através da mentira, modifica a vida e não o contrário. Fala de como até Turner ninguém tinha reparado na neblina nem lhe tinha dado a importância que esse pintor lhe atribuiu. Claro que a neblina existia, mas não como um recurso estético ou como alguma coisa digna de admiração. O mesmo acontece com a natureza. Há uma citação de um pastor no *site* do projecto Campo Adentro que diz: «Natureza? Aqui antes não havia isso». Isso é o verde.

PERE LLOBERA /

Como quase não sei por onde começar, fá-lo-ei de forma selvagem. Há quatro meses debrucei-me sobre a obra de José Ángel Valente e por causa dele comecei a ler alguns autores relacionados com as viagens extáticas. Valente cita San Juan de la Cruz e os receios que o próprio San Juan tinha face aos milagreiros (se quiserem procuro a citação exacta do livro de Valente). San Juan vem dizer



que a fê é como um raio de luz e que quanto mais puro é o ar menos visível é. Pelo contrário, quando o ar está cheio de partículas e de impurezas mais visível se torna para os outros. Fascinado com esta ideia propus-me pintar um raio de luz. Nesse momento nem sequer pensei que me estava a enganar desde o início ao tentar capturar um raio... sujo... Enfim, não interessa! A questão é que fiz uma montagem muito violenta para tornar visível um raio de luz a entrar pela janela do meu *atelier* e pinte-o. Às vezes posso ser tão tonto quanto isso mas, por algum motivo que não sei explicar muito bem, parece-me que este «quadro-erro» está de acordo com esta sondagem da realidade de Esther Chumillas e com o que o Antonio Ballester conta.

TEO SORIANO /

Tenho de reconhecer que o ponto de partida do Ángel em relação à agnosia me deixou desconcertado, não conhecia o documentário mas sim o livro do neurologista Oliver Sacks *O homem que confundiu a mulher com um chapéu*, onde num dos seus capítulos aborda uma derivação das muitas que tem esta complicada doença para a qual não existe cura e, já que em geral falaríamos de problemas de percepção, a maior parte visuais, deixo-vos uma curiosidade: conheci há anos uma pessoa que, quando era muito pequena, viajou com os pais por Castela nos meses de Verão e a sua primeira observação sobre a visão dos extensos campos secos foi dizer-lhes que ali não existia erva, que a erva é de cor verde, não amarela.

Antonio Ballester Moreno. *Thirty Thousand Years*, 2015. Acrílico sobre juta. 200 x 158 cm. Cortesia do artista



ÁNGEL CALVO ULLOA / Seguindo a anterior referência a Joaquín Jordá, e mais concretamente a *Más allá del espejo*, descobri que podemos ser capazes de abordar temas muito díspares, o que considero interessante. Estava a reler textos sobre os vossos respectivos trabalhos e parei numa conversa que tive com o Teo e Kepa Garraza há uns anos, incluída no catálogo do projecto *Diálogos Improbables*. Nela recupero uma citação de Michael Fried na qual diz que «Frank Stella quer pintar como Velázquez e por isso pinta faixas». Não sei a que é que devo atribuí-lo, se ao desejo de Fried de assinar uma filigrana poética, se à impotência de Stella face ao apoio ou ao seu domínio e interpretação de Velázquez. Todos queremos escrever ou pintar como alguém, em determinadas ocasiões estabelecemos um falso ideal que se esfuma com a passagem do tempo, mas outros permanecem. Eu, sem ir mais longe, esmiúço os textos de Ángel González com grande admiração, a narrativa de Thomas Bernhard



ou a poesia de Valente. Detesto ter de fazer a pergunta, mas como é que vocês querem pintar?

ANTONIO BALLESTER MORENO /

Eu também pinto como Ángel González, sem fazer a mínima ideia, sem a menor pretensão, sem levar demasiado a sério nem o meu trabalho nem o dos outros. De outra forma, cairia na ideologia, e isso não é muito bom para a arte.

Agora tenho reparado muito em Picasso, Miró e Klee. Tento entender como surgiram e como se desenvolveram as vanguardas e o que é que resta hoje em dia dessa espírito. John Cage dizia que a revolução foi então o ataque às formas estabelecidas e que hoje a transformação vem do interior...

PERE LLOBERA / Pessoalmente, utilizo como modelos pessoas de diferentes

disciplinas. Aqui está uma lista de pessoas que me impressionaram muito:

Imre Kertész, Bob Fosse, Neil Young, Casasses, Vinyoli e, sem dúvida, Goya. Este último já não só pelo que é óbvio, mas também pela sua vida artística *in crescendo*. Não gosto nada das vidas criativas que acabam por se tornar mediócras.

Um artista que, para mim, é um modelo nesta última questão, mas ao qual no entanto não vejo como um ídolo, seria Philip Guston.

Manter a verdade em algum sítio e que esta tenha oportunidade de se expressar nem que seja como em Guston e Goya (mais para o tarde) seria fantástico.

Deixa-me voltar ao efeito Chumillas outra vez. No que se refere aos meus desejos como pintor, estes são tão difíceis de interpretar por mim como os objectos que Esther não compreendia. Acho que o que serei como

Pere Llobera. *El coche de mi padre*, 2011.
Óleo sobre tela. 40 x 50 cm. Cortesia
do artista

artista se definirá de uma forma que agora não consigo prever. Terei de aprendê-lo à força, às apalpadelas...

TEO SORIANO / A verdade é que não entendo bem Michael Fried na sua apreciação em relação às pinturas de Frank Stella relativamente a Velázquez, julgo que se trata de uma filigrana poética. Stella disse que um quadro não é mais do que uma superfície com tinta, isto aproxima-o de Velázquez embora com quatro séculos de distância. Eu vejo-o dessa forma.

Voltando à agnosia. A minha mulher, que é psicóloga e trata pessoas com problemas cerebrais muito graves, disse-me que no fundo todos sofremos, em maior ou menor medida, esta doença.

Como quero pintar? Com honestidade, se é que o que faço se pode chamar pintura.

ÁNGEL CALVO ULLOA / Neste sentido, devíamos continuar com a cor. Há meses, em conversa com o pintor Nacho Martín Silva a propósito do erro, ele falou-me de um quadro que tinha pintado. Começou uma versão d'A Primavera de Jean-François Millet em 2013. A ideia de representar o arco-íris seduziu-o e, face ao fracasso, decidiu mostrar a sua tentativa ao espectador. O resultado é um quadrado negro que esconde essa pintura e um quadrado cinzento que implica a representação baseando-se numa fotocópia do pormenor do arco-íris da obra de Millet. Essa forma de assumir o fracasso, mostrando-o ao espectador, pareceu-me curiosa. Recordava então uma citação de Richter, apontada há anos num caderno, e que afirmava que o «cinzento garante a indiferença e evita afirmações definitivas». Uma das consequências de certas agnosias é a perda das cores na percepção visual. Evito de novo terminar com perguntas.

«PARA MIM NÃO
EXISTEM CORES
FETICHE OU CORES
SÍMBOLO, MAS SIM
CIRCUNSTÂNCIAS
NAS QUAIS AS CORES
ESTÃO ENVOLVIDAS.
COMO UM BAILE
OU COMO UM JOGO
ALQUÍMICO»

PERE LLOBERA

PERE LLOBERA / Interessa-me o erro como sistema. E interessa-me esse quadro de Millet, já que eu também tenho interesse por esse arco-íris e pela paisagem que o acompanha. No meu caso, e tendo em conta que fui um aplicado paisagista em *pleine air*, o meu principal interesse nesse quadrado foi a exuberante captação do momento, quase falsa (de facto, mesmo falsa) na qual a chuva exalta tudo, proporcionando nitidez. Ou seja, para mim não existem cores fetiche ou cores símbolo, mas sim circunstâncias nas quais as cores estão envolvidas. Como um baile ou como um jogo alquímico.

Richter é um pintor muito interessante que criou uma escola, mas a defesa do cinzento serve basicamente para os seus fins. Não sei, é estranho. Tenho uma relação curiosa com o branco. Para mim, tal como para Melville, o branco é a cor do maligno, ou do nada, ou da morte... enfim. A questão é que diferencio



muito o peso simbólico de alguma cor com o trabalho próprio da pintura. Não utilizo o branco na pintura, só identifico o branco com o nada absoluto; mas não pretendo fazer disso um axioma porque as cores têm significados de diversas formas para cada uma delas. O cinzento não garante a indiferença. Hoje em dia, o cinzento imita as fotografias e essas devolvem-nos um eco nostálgico. O mais indiferente seria pintar o que temos verdadeiramente na cabeça, já que só nos diz respeito a nós e dificilmente encontra eco nos outros. Mas só eu é que acredito nestas coisas, não posso defendê-las nem criar um axioma com elas.

Em suma, tenho a sensação de que a cor serve para os fins e que, para além disso, estes mudam com o decorrer dos anos.

ANTONIO BALLESTER MORENO /
O cinzento é uma cor abstracta, à primeira vista são poucas as coisas que poderíamos qualificar de cinzentas, excepto o cimento, mas tudo pode ser cinzento, o céu, o mar, as árvores, umas maçãs... Se se pinta uma banana de cinzento já nos estamos a distanciar da própria concepção e essência. Isso converte-se em interpretação, e acho que é interessante.

Claro que se pode entender a fotografia como imitação, no caso de Richter é evidente, até o cubismo reparou nos cinzentos da fotografia, mas como desculpa. Julgo que a pintura tem a autonomia suficiente para

se distanciar desta interpretação. Jon Mikel Euba tem um texto que se intitula *Quien le há quitado el color a la televisión*, no qual aborda precisamente estas questões sobre a cor e o preto e branco no vídeo e critica como maneirismo o facto de hoje em dia se fazer vídeo a preto e branco... tudo bem, mas na pintura acho que é diferente, nenhuma cor força o material, pelo contrário, enriquece-o.

TEO SORIANO / O cimento... Uma superfície cinzenta manchada com pequenas gotas de vermelho intenso de sangue ou pétalas de rosas brancas caídas sobre a superfície áspera. Tal como o Pere, eu também tenho cores fetiche.

Pinto uma banana de amarelo, sempre que não esteja verde ou podre, se a desenhasse com grafita seria cinzenta. Vemos a banana? Quando era pequeno estava a pintar uma paisagem a óleo e faltava-me azul para o céu, pinteí-o de cor-de-rosa escuro e é reconhecido como o céu de uma paisagem.

ÁNGEL CALVO ULLOA / Paul Gauguin dirá: «Gosto da Bretanha. Lá encontro o selvagem, o primitivo. Quando os meus tamancos ressoam contra o chão de granito, oiço o som surdo, mate e poderoso que procuro na pintura». Há sensações que trazem irremediavelmente uma cor à mente. Pessoalmente, utilizei esta citação de Gauguin há alguns anos num texto sobre a pintura de Antón Lamazares, já que a procedência geográfica me prende até tal ponto que julgo entender nos seus quadros umas sensações que poderiam ser minhas. De qualquer forma, sempre podemos optar por arrefecer tudo até ao limite, tal como soube fazer Gerhard Richter, elaborando mostruários nos quais chegou a incluir mais de quatro mil cores. Richter elaborou esses mostruários entre os anos 60 e 70. Numa entrevista com Benjamin Buchloh declarou: «Para os mostruários de cores, sobretudo no fim, eu teria preferido uma influência do âmbito conceptual, da sua



Pere Llobera. *Error.corrección.error*, 2014. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm. Cortesia do artista

dimensão teórica e didáctica. Mas, no fundo, era simplesmente o desespero de não saber como organizar inteligentemente as cores».

E eu pergunto-me como se organizam as cores, como se organiza um *atelier* ou a que sensações correspondem algumas cores.

PERE LLOBERA / Começemos pelo fim. A que sensações correspondem algumas cores?

Não esqueçamos que, sendo esta uma entrevista «triangular», o que direi de seguida é uma opinião particularíssima com a qual os meus colegas podem não concordar.

Bem, para mim esta é a pergunta essencial da entrevista e poderia ser como perguntar a um filósofo sobre o sentido da vida. Tenho o firme objectivo de descobrir, no que me resta

de vida, algumas destas correspondências entre sensações e cores. O que acontece — e isso já foi adiantado em alguma das minhas propostas anteriores — é que para mim uma cor precisa de um reactivo. Portanto, as sensações desta quase infinita tabela periódica do que é visual envolvem tanto a cor como as formas.

Cor e forma em todas as suas variedades seriam o campo de batalha para as sensações. Um exemplo: eu poderia categorizar o cor-de-laranja como uma cor que me transporta à minha infância, mas na verdade trata-se de um clarão nostálgico que me faz pensar em alguns móveis da minha casa ou noutra coisa qualquer... na cor de alguns carros de que gostei enquanto viajava no banco atrás do meu pai...? Já agora, o interior do carro do meu

pai era cor-de-laranja. Os meus motivos para me relacionar com o cor-de-laranja não são nada universais, por isso também tenho muito cuidado na maneira como os outros vivem o cromatismo e as formas associadas ao mesmo. Não se trata tanto de pensar nos outros quando pinto, mas sim de não me deixar levar em excesso pela minha própria metalinguagem. Ou, por outras palavras, de que a minha metalinguagem se possa relacionar com a de outras pessoas.

Gosto da música e gosto de Antonio Vega. Bom, então apetece-me fazer uma parábola da cor e da forma utilizando as canções de Antonio Vega.

Quando ouço «*Lucha de gigantes*» ou «*Se dejaba llevar*» — só para citar duas — uma pessoa pode sentir como a música e a letra estão besuntadas de heroína. A heroína gera estranhos códigos criativos que talvez depois não possam ser decifrados nem sequer pelos seus próprios autores. As letras da narcose só



D48 / PANORAMA

falam ao autor — «*ella no habla com nadie más*» —, mas os fãs de Antonio Vega e de outros autores parecidos a ele querem desfazer o imbróglio semântico dessas letras. Isto envolve a idolatria; algo assim como amar a narcose de um Deus, considerá-la uma escrita e tentar interpretá-la.

Assim, o sucesso expressivo dos seus temas baseia-se na não explicação excessiva, coisa que acontece a tantos outros como Bob Dylan, Leonard Cohen, Nick Cave, etc.

Voltando à cor, a cor e a forma mantêm uma dança contínua com os seus possíveis significados e a verdade é que gostaria de me libertar, dentro do possível, de todos os espaltilhos nos quais me movo neste sentido. Resumindo, tenho intenção de exercitar e de melhorar a minha associação livre de ideias e de que o meu manuseamento da cor e da forma sejam algo como uma intuição que segue esse objectivo. Contudo, conceder-se a liberdade de agir não é fácil.

E, para acabar com este discurso chato que vos impingí, termino com esta comparação: imaginem o grupo musical Fito y los Fitipaldis a tentar aprender com os The Doors. Trata-se disso, de abandonar a hipernarratividade na qual me movi até agora e de começar a avançar num terreno novo onde as associações sejam mais complicadas, menos explicadas. Que fale a cor e a forma e não tanto eu.

ANTONIO BALLESTER MORENO

/ Devo dizer que comecei a pintar com trinta anos, há relativamente pouco tempo, mais ou menos oito anos... Digo isto porque me aproximei da pintura de uma forma muito violenta, sem limites, utilizava todas as cores que podia em cada quadro, mas agora isso mudou e, embora pareça um estereótipo, comecei a fazer um exercício de contenção, de limpeza. Tenho-me imposto bastantes restrições, tentado usar apenas formas básicas e cores primárias. Esta é uma ideia muito enraizada na modernidade e que me aproximou



◀ Teo Soriano. *Descendemento*, 2015. Acrílico e esmalte sobre linho. 24 x 17 x 6 cm. Foto: Ovidio Aldegunde. Cortesia: Casa da Parra, Santiago de Compostela

▲ Teo Soriano. Sin título, 2015. Pintura acrílica sobre táboa. 24 x 17 x 6 cm. Foto: Ovidio Aldegunde. Cortesia: Casa da Parra, Santiago de Compostela

de uma forma mais coerente àquilo que quero realmente transmitir, ao básico, às origens, à infância... O que estou a fazer agora poderia lembrar um estampado ou até o desenho formado pelo painel de azulejos, neste ponto para o qual converge também o artesanato, até a decoração me agrada, pois faz com que a Arte desça do seu pedestal.

TEO SORIANO / As minhas cores dizem normalmente respeito a percepções da infância, ao branco dos lençóis da cama e dos azulejos brilhantes da casa de banho, a uma parede caiada, ao cinzento do fato do meu avô aos domingos e aos vagões de mercadorias, ao negro do alcatrão das estradas ou de um grilo, ao ocre dos caminhos enlameados, ao verde dos campos plantados de alfafa, ao vermelho brilhante de um balão acabado de encher...

E a outros quase indescritíveis e sórdidos como a pele de um doente de icterícia ou um cadáver recente, as frutas podres, a ferrugem, as águas turvas do rio e o lodo...

Respondo com uma frase de Richter citada por Buchloh: «A pintura é uma completa imbecilidade». Pode parecer um disparate, porém, para quem conheça a obra de Richter, é uma frase esclarecedora.

Não tenho método quanto à utilização da cor, tal como não faço esboços preparatórios das minhas obras, talvez uma vez ou outra um pequeno esquema.

Gauguin utiliza cores saturadas, Giacometti pura grisalha. Prefiro este último.

Estudei atentamente várias abordagens sobre a cor, umas rigorosamente científicas, outras um pouco poéticas, desde a de Newton até à de Brusatin, passando pela de Goethe, Runge, Maxwell, Ostwald, Albers, Pawlik...

Tudo isto foi enriquecedor e permite-me ignorar as normas estabelecidas, entoação, luminosidade, intensidade, saturação, pureza, matizes...

Julgo que no caso de Richter, as suas soberbas pinturas cinzentas representam uma negação da cor mesmo sendo (contraditoriamente) um grande colorista.

Conseguir a cor na pintura é uma impossibilidade. É melhor deixar que esta se manifeste.

ÁNGEL CALVO ULLOA / Poder-nos-á ter parecido breve, mas aposto que, no geral, será intenso para quem o ler. Pessoalmente, evitei colocar questões, tentei participar como um membro mais. Basicamente porque estou cheio de dúvidas. Hoje de manhã, sem querer, lembrei-me de uma citação de Gerhard Hoehme sobre a cor que li há anos, não me lembro onde, mas que me ajudou a contemplar o negro de outra forma. «No negro, tanto se encontra a festa como a tristeza. O negro faz-nos penetrar no desconhecido e no místico. O negro não é uma aparência estética, é o conteúdo em si próprio. O negro é a soma de todas as cores. Tudo é negro». Relaciono o negro com vocês, quase da mesma forma. Vi várias pinturas de cada um — e especialmente as de Antonio Ballester Moreno — nas quais o negro gera isso mesmo a que Hoehme se refere. Queria simplesmente terminar assim, deixando uma porta aberta e evitando orientar as vossas possíveis respostas. Obrigado. Foi um prazer.

PERE LLOBERA / A minha pintura é manifestamente escura e esse factor, para além disso, acontece contra os meus desejos.

Às vezes, ao chegar ao meu *atelier* e ao entrar pela porta fico negativamente assombrado com a escuridão da minha paleta (odeio a palavra «paleta», parece-me sonsa, mas não temos outra). Na minha vida diária pretendo ser alguém jovial, tagarela,

«O NEGRO
TRANSMITE-
ME SOSSEGO,
NÃO SIGNIFICA
DRAMÁTICO,
TENEBROSO, O
ABISMO E COISAS
ASSIM. É COMO
FECHAR OS OLHOS
NA CAMA DEPOIS
DE UM LONGO DIA
DE TRABALHO,
"FUNDIDO EM
NEGRO", E VOLTAR
A OLHAR»

TEO SORIANO

Teo Soriano. Sem título, 2015. Montagem.
151 x 75 x 9 cm. Foto: Ovidio Aldegunde.
Cortesia: Casa da Parra, Santiago de
Compostela

D50 / PANORAMA

impulsivo e cheio de humor, mas a pintura desmascara com demasiada frequência o meu lado escuro. Hoje falei precisamente sobre isso com outras pessoas. Mais concretamente, sobre como os artistas se podem entender sem terem um trabalho que lhes agrade mutuamente. A questão era que alguém que não gosta do meu trabalho tinha entrado em contacto comigo apesar desse problema de base (se é que não gostar do trabalho de alguém seja realmente um problema). O nosso trabalho pode ser uma parte de nós; uma parte certa, mas não a nossa totalidade. Isso facilita que nos entendamos com pessoas com as quais não nos identificamos nada no que se refere ao seu trabalho. Onde é que quero chegar? O meu eu escuro ganhou forma no meu *atelier*. Mas eu não sou tão escuro fora da minha pintura.

O negro, ou o cinzento-escuro ou o castanho-escuro, ou o verde-escuro azeitona, não interessa que tom de escuro, vence a maior parte das batalhas que lhe apresento e os exercícios para me tentar livrar dessa gama não levam a lado nenhum. Acho que a minha relação com o escuro é um eco de alguma coisa conflituosa em mim.

Dito isto, e fugindo à tua pergunta, vou deixar de lado a cor negra e lançarei, em jeito de despedida, uma ideia que, se observarmos bem, tem qualquer coisa de negro: não há arte sem conflito. Desculpem-me a sinceridade com que o escrevo. Trata-se de uma lei íntima que não precisa de ser partilhada nem compreendida por outros, mas que diz muito sobre a qualidade pegajosa da escuridão nas minhas telas. É por isso que a abordo aqui. Para me explicar.

ANTONIO BALLESTER MORENO /

Tive alguma dificuldade em entender o negro, mas agora começo a reconciliar-me com ele, estou inclusivamente a pintar quadros só negros. É uma cor muito profunda em todos os sentidos, coisa que não vejo nas outras cores. É a cor mais *punk* e mais séria ao mesmo tempo.



Na pintura, quando penso na cor negra, é a Capela de Rothko que me vem à cabeça.

TEO SORIANO / Eu também estou cheio de dúvidas constantemente. Pinto com negro quando me sinto cansado e farto de imagens. Para mim, apesar da sua simbologia, o negro transmite-me sossego, não significa dramático, tenebroso, o abismo e coisas assim. É como fechar os olhos na cama depois de um longo dia de trabalho, «Fundido em negro», e voltar a olhar.

ÁNGEL CALVO ULLOA / É uma pena não termos tido mais tempo. Foi um prazer. Obrigado a todos. ¶



Antonio Ballester Moreno

“Me muevo en esa fina línea que hay entre lo abstracto y lo decorativo”

“Sentir antes que pensar”. Lo deja caer Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977) buscando dos sillas en su estudio y tratando de salvar las distancias entre razón y emoción. “Hago porque siento y no porque pienso. Con el lenguaje verbal podemos hablar, pero no de todo. Ahí es donde empieza el arte”, añade. Parece un acertijo. Se mueve rápido por ese espacio invisible, colocando cuadros aquí y allá, y sin darnos cuenta estamos mascando ideas con el estómago. Es uno de los artistas más destacados de su generación, uno de los nombres propios de la actual pintura. Un *punkie*. De ahí su necesidad de destruir para construir, de negar la pintura

Ha conseguido afirmarse con su apuesta por el trabajo manual y un singular estilo que remite a lo básico y lo vernáculo. Es Antonio Ballester Moreno, uno de los nombres propios de la nueva pintura en España y la apuesta de la galería MaisterraValbuena para inaugurar la temporada de exposiciones. Naturaleza, artesanía, folclore, color, rebeldía... Pura celebración.

para reafirmarse en ella.

Dice que su máxima es “desaprender para volver a aprender”, aunque tras esa alusión algo primaria hay un fuerte poso teórico. Lo vemos en su mesa, donde la autobiografía del pintor Joaquín Torres García convive con *El sentido del orden* de Gombrich, y un estudio

sobre la psicología de las artes decorativas. A un lado, los libros que ha leído este verano: *Las leyes universales* de Hermes Trimegisto, la autobiografía de Kim Gordon y *El hombre y los astros* de Rudolf Steiner. De fondo suena María Dolores Pradera, esa musa también confesa de Martin Creed, otro artista rebel-

de y falsamente naïf. Igual de ecléctico: “Me gusta cambiar de registro con facilidad. Trato de no repetirme, no copiarme, mantener esa tensión que se produce cuando empiezas algo nuevo. Cuando llego al estudio y no hay tensión sé que debo cambiar de dirección”, añade.

Uno entiende los muchos saltos que ha dado este artista desde que acabara Bellas Artes en la Complutense de Madrid. Empezó haciendo vídeo y fotografía, con las que se trasladó a Berlín en el 2000 para ampliar estudios junto a profesores como Baselitz, Rebecca Horn o Lothar Baumgarten, que fue su tutor. De estos artistas de renombre aprendió a trabajar sin preten-



—Sí. Hasta entonces, las representaciones gráficas más abstractas que se habían visto eran los patrones decorativos en artesanía, telas y ornamentos arquitectónicos. En realidad, la exposición forma un pequeño universo simbólico donde todo está en correspondencia. La tela es una cuadrícula que es lo que se representa sobre ella. Lo mismo que pasa en la naturaleza.

FORMAS DE LA NATURALEZA

—De hecho, la naturaleza es el gran tema de sus obras. En ellas hemos visto árboles, montañas, flores... Desde hace un tiempo, parece que ha ido depurando el paisaje. ¿Es así?

—Siempre hablo de lo básico, de los orígenes, y en estos últimos años he tratado de simplificarlo en una dirección nueva, desde el color y la forma.

—Los colores que vemos son el amarillo, el azul, el blanco y el negro. Las formas: círculos y cuadrados. Denos más pistas.

En mi trabajo siempre está presente la idea de Modernidad, de primera línea de combate, de resistencia. Es lo que hay que pedirle al arte

—Simbólicamente, el amarillo se asocia con el cuadrado, que a su vez es la tierra, el principio femenino; y el azul oscuro/negro es el círculo, el cielo. Y la unión de estos dos principios es el germen de todo, la creación. Aparte de esto, también son los colores del cubismo analítico.

—¿El hecho de utilizar las telas de arpillera es una referencia a Picasso?

—La arpillera de yute tiene referencias a Picasso, sí. El *Guernica*, de hecho, está pintado so-

bre yute. Pero lo que me interesa es el material como tal. Oscar Wilde dice que una de las diferencias esenciales entre la decoración y la pintura es que la primera ensalza el material y la segunda lo cubre, lo niega. A mí me interesa exactamente eso, por eso las capas de pintura son muy finas y aguadas. Más que pintar, me siento que estoy tiñendo, porque la tela, al no tener tampoco ninguna preparación, absorbe la pintura, no se aplica sobre ella.

—¿Hasta dónde se extiende su conexión con las vanguardias?

—En mi trabajo siempre ha estado muy presente la idea de Modernidad, y me he interesado mucho por las primeras vanguardias, incluso por el significado de la palabra, la idea de primera línea de combate, de resistencia, de guerra. Creo que precisamente eso es lo que hay que pedirle al arte.

—Otra cosa que le pide es que ponga en crisis esa idea del arte con mayúsculas...

—Me interesan especialmente las manifestaciones artísticas con minúsculas, lo *amateur*; y también la artesanía. Si he pintado flores o estampados es para bajar el arte de su pedestal, de ponerlo al nivel de la vida, de la experiencia. Que provoque ese debate para mí es suficiente. Me resisto que el arte sea para cuatro... No me refiero a que tenga que ser vulgar, pero sí pienso que todos somos sensibles y creativos, y eso es lo que hay que potenciar.

—¿Es lo que busca transmitir con su trabajo?

—Mi trabajo funciona cuando el que lo ve disfruta, cuando provoca. Esto es a lo que puedo aspirar, que no es poco. Que el público se suelte, que no trate de entenderlo todo desde lo inte-

lectual. El arte es como un paisaje. Hay que dejarse seducir.

—¿Qué me dice con esa conexión con el trazo infantil?

—El niño es creativo por naturaleza. Hacen y deshacen sin pretensiones, sin equivocarse. Simplemente juegan. Eso es lo que me gusta de la infancia. Considero que mi trabajo tiene un componente conceptual importante, y uso la pintura del modo más elemental y reivindicó la infancia por lo que tiene de libertad. Rilke decía que el arte es la infancia...

—Hace unos años hizo una exposición con sus dibujos de cuando era niño. Se tituló *No Future*. ¿Qué supuso?

—Fue una manera de hablar de mi trabajo, una especie de nota a pie de página, un momento. El título hace referencia a un eslogan punk y la idea era rescatar ese tiempo presente de la infancia, donde el futuro no está, precisamente, presente.

CRÍTICA CONSTRUCTIVA

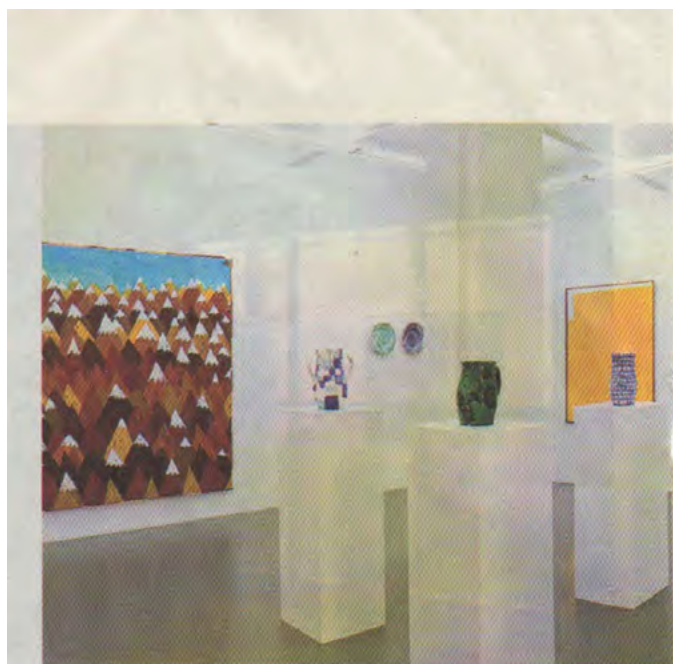
—Podríamos decir que su trabajo es claramente celebrativo. ¿Le resta eso denuncia o crítica?

—El arte no se puede entender de otra manera que no sea desde la crítica. Pero desde la crítica como método, no como juicio de valor.

—Haga una pensando en el sistema del arte en nuestro país.

—El arte en España no está bien, pero como tampoco lo está la clase política. Viendo las políticas culturales y, sobre todo, las educativas, y tan mala formación de los artistas, no podemos esperar nada bueno. La casa hay que empezarla por los cimientos y los del arte español tienen aluminosis... **BEA ESPEJO**

C Vea las obras de Antonio Ballester Moreno en www.elcultural.es



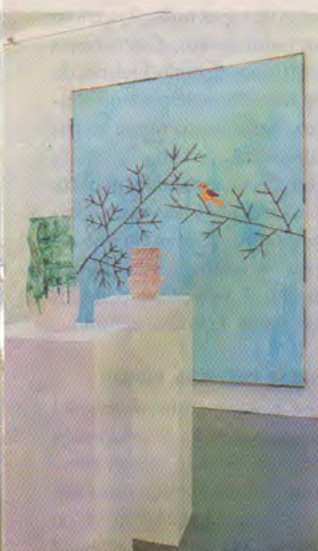
Antonio Ballester Moreno, artes y oficios

COBRE, COBALTO Y PLOMO.
GALERÍA MAJSTERRAVALBUENA.
Fourquet, 6. MADRID. Hasta
el 27 de julio. De 1.200 a 12.000 E.

En su última individual en el antiguo espacio de Maisterravalbuena, Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977) apostó fuerte. Era muy arriesgado. También para sus galeristas que no dudaron en jugar con él. Muchos no lo iban a entender. No era fácil. Decidió mostrar algunos de los dibujos que hacía cuando era un niño. Unos dibujos que su madre había guardado con cuidado durante años. Sin embargo, la exposición no tenía una intención nostálgica, o no sólo. No consistía en mirar hacia un pasado irrecuperable y que siempre

fue mejor, sino en hacerlo presente. Era, de algún modo, acabar un proceso. El comienzo se convertía en el final. Llevaba mucho tiempo intentando desaprender aquello que le habían enseñado y lo había logrado, casi. Casi porque sus obras se inscriben en esa tradición vanguardista que buscaba cómo romper con la academia en el arte de los niños y los locos, de los *amateurs* y lo vernáculo.

Sus árboles y sus ciudades, sus familias y sus casas, sus animales y sus arcofros, sus indios y sus castillos de cuando tenía ocho años, no se distinguían tanto de lo que estaba pintando con treinta. Había podido olvidarse de lo que le habían dicho que había que mirar y de cómo ha-



VISTA DE LA EXPOSICIÓN

cerlo. No recordaba tampoco cómo le señalaron que tenía que representarlo. La educación, al menos una parte de la suya y de la nuestra, se había demostrado una forma de control. Las representaciones también los son: convenciones culturales que colaboran en la imposición de una forma de entender lo que nos rodea. Y Ballester Moreno eligió pintar como un niño para librar-

Ballester Moreno reivindica la artesanía, elige la técnica frente a la tecnología, y recupera la idea del oficio, del hacer, a través de esos jarrones

se, liberarse. Su modo de aplicar el acrílico sobre el lienzo, el bochazo repleto o la pincelada larga, los colores que utiliza, muy vivos, y sus figuras y paisajes, que llevan a otras edades y lugares, quieren hablar de libertad.

Libertad de alejarse del concepto de producción que parece querer dominar hoy; apar-

tarse de ser un artista que produce, como si trabajara en una cadena y lo hiciera en serie; distanciarse del artista que afirma que piensa y no siente, ¿por qué no sentir y pensar? Por eso en la actual individual en su galería, además de sus pinturas, ha incluido cerámicas. *Cobre, cobalto y plomo* se titula. El cobre que da el verde, el cobalto que se transforma en azul, y el plomo que cristaliza y provoca el brillo cuando se cuece una pieza en el horno. Ballester Moreno reivindica la artesanía, elige la técnica frente a la tecnología, y recupera la idea de oficio, del hacer, a través de esos jarrones y jarras que, dignificados sobre peanas—artes menores se las llamó en algún momento—, ocupan el centro de la sala, o del par de platos que cuelgan de las paredes como si fueran cuadros, a su mismo nivel, iguales. Con los mismos motivos que en las pinturas y con las mismas pinceladas—nunca fueron muy distintos, sólo había que fijarse—, logran ser ellas.

El barro, la arcilla, la naturaleza está también en los cuadros. En los campos de color, marrón, naranja y ocre, de uno de ellos. O en el amarillo de otro. Pinturas que junto a una de planos blancos y distintos verdes remiten a una época de la pintura americana, los últimos 50 y primeros 60, que estaba entre el sentir y el pensar y que aquí, rodeada de montañas, una cordillera entera, y de árboles, despojados o en flor, se hace particular. Un pájaro que se ha escapado de una de las jarras se posa sobre uno de los árboles. Puede que sea él el que esté mirando. Sobrevolando toda la exposición. Pintar como un niño, sí. ¿Cuál es la razón para no hacerlo? **SERGIO RUBIRA**

PHAIDON

NEWS

PHAIDON STORE

NEW RELEASES

PHAIDON APPS

Collector's Editions

Search Store



Art / Articles / Inside the mind of Antonio Ballester Moreno

Inside the mind of Antonio Ballester Moreno

Published: Monday, 16 January 2012



The artist Antonio Ballester Moreno (left) and his painting, *Untitled (Expect Anything)* (2011), Acrylic on Canvas, 200 x 25 cm (right)

Who are you?

I'm a yokel living in a crowded city called Madrid.

What's on your mind right now?

My son Pepe, my wife, she is pregnant with our second boy, the pruning of my fruit trees and the weather it's not raining enough.

How do you get this stuff out?

Idyllic landscapes with child reminiscence, clear skies with some clouds, snowy mountains, green fields, animals and few people.



Antonio Ballester Moreno, Tribu (Tribe) (2010), Acrylic on canvas, 200 x 250 cm

How does it fit together?

I copy my son's drawings and I use them as sketches for big paintings. We also have a cabin in the countryside where we spend long spells. There is a lot of work there but it's so rewarding and inspiring to be in close contact with plants, trees, animals and non-intellectual country bumpkins!

What brought you to this point?

Nature, anarchy, self-sufficiency, anti-system feelings, simple life.

Can you control it?

Not at all. We are caught in the wheels of a powerful form of capitalism so it's difficult to completely escape. But every day I try to do my own small resistance.

What's next?

Prune vines and almond trees.



Antonio Ballester Moreno, Pájaro (Bird) (2010), Acrylic on canvas, 162 x 195 cm

ARTFORUM

Antonio Ballester Moreno

LA CASA ENCENDIDA

January 2012

The question of the relationship between children's art and that of adults has long interested Antonio Ballester Moreno. At a previous exhibition here, titled "No Future," he showed drawings he himself had made as a child. The background to "No School," his most recent show, was a workshop that Ballester Moreno gave, in which participants attempted to do away with learned technique and acquired sophistication in order to make something much simpler, something more akin to the art of children.

"No School" featured the pieces made by participants in the workshop along with a single sculpture. Just as in a show of student art at the end of the school year, the drawings were hung on the walls of two hallways. All are on A2 paper (about sixteen by twenty-three inches), and they cover an array of themes: self-portraits, still lifes, Nativity scenes, landscapes, and trees, as well as purely ornamental motifs. Their individual makers were not identified at the entrance to the exhibition the sculpture was: a life-size bronze titled *Girl*, 2011, which Ballester Moreno made in the spirit of the workshop, though it is obviously much more complex in technique, and neither its spirit nor its appearance suggests a lack of sophistication.

In speaking of his wish to recover the purity of expression and technique that he finds in children's drawings, Ballester Moreno refers to Picasso, who said that when he was young he could draw like Raphael but then spent a lifetime learning to draw like a child. Of course, this approach was the basis of much modern art, not only for Picasso but also for artists such as Dubuffet and Basquiat. And what's true of children's art is also true of works by the mentally ill or from non-Western cultures: It has a kind of purity that many artists hope to recover, or to achieve through a process of unlearning that others might call learning. This impulse goes back to the Pre-Raphaelites or even to the German Nazarenes.

In any case, the works in "No School" are very revealing, mainly because a visitor who is not privy to the premise of the project might think that they were actually made by children (though this is offset by the evident influence of Picasso, Matisse, and Hockney in some of the works). The first phase of the project, then, seems to have been a success: It is in fact possible to create like a child and to be as expressive as children are. And although there were some attractive abstractions, this was particularly true of the self-portraits, which are the most powerful of the works. Some of them, especially those that focus on the subject's eyes, are enormously communicative. This, in turn, leads to another question: Is a work better if its creator is personally involved in its theme? The answer suggested here is yes, since the creators of the largely unconvincing Christmas-themed works seem not to have known how to handle their subject. Another question concerns the affinity between direct expression and technique. As said above, the unknowing viewer might think that the works on paper were made by children. But this is not the case with Ballester Moreno's sculpture—yet he seems to want us to be able to make the backward leap from the highly skilled processes involved in the work's realization to the childlike spirit in which it was conceived.

—Pablo Llorca



Vitaminas para el crecimiento de la pintura

La editorial Phaidon revisa las nuevas derivas de la pintura actual en Vitamin P2, un volumen con 115 artistas de 30 países y 50 firmas

Bea ESPEJO | Publicado el 15/12/2011

¿Ha cambiado la pintura en los últimos diez años? ¿Cómo ha evolucionado? ¿Hay nuevas tendencias? ¿Quiénes son hoy los protagonistas? ¿Hay países que destacan por sus pintores? ¿Cómo se relaciona la pintura con otros medios? ¿Se lleva o no se lleva el formato tradicional? ¿Debe la pintura distanciarse de su pasado o recuperarlo? ¿Tiene sentido hablar de un *boom*? ¿Es que acaso había muerto? Para poner orden y respuesta, Phaidon lanza uno de sus productos vitamínicos. *Vitamin P2. New Perspectives in Painting* que repite la misma fórmula de *Vitamin P* (2002) que inauguró un nuevo formato de manual enciclopédico con la que la editorial presenta lo último de lo último del arte de la pintura, la fotografía, el dibujo, la instalación... El libro tiene el objetivo de repasar la nueva pintura contemporánea que protagoniza la escena internacional y de ser una plataforma para la publicación de textos inéditos de más de 40 autores que han escrito específicamente para este volumen. Promoción, pues, por vía doble.

Repitiendo la fórmula de la primera entrega, numerosos críticos de arte son los responsables de la nómina de artistas. Entre ellos, varios españoles: Peio Aguirre, Chus Martínez y Octavio Zaya. **Entre los artistas encontramos 115 nombres. Los hay veteranos y habituales de grandes citas (Hurvin Anderson, Mamma Andersson, Michaël Borremans, Mark Bradford, Zhang Enli, Mark Grotjahn...) y los hay jóvenes, menores de 30, que están justo ahora despegando en su carrera internacional (Ninca Chanel Abney, Tauba Auerbach, Noah David).**

A algunos de los artistas los vimos en la **11ª Bienal de Lyon**, de 2011 (Neal Tait, Lynette Yiadom-Boakye); varios han pasado por la **54 Bienal de Venecia** este año (R.H. Quaytman; Josh Smith; Ida Ekblad). Otros trabajan con galerías españolas (Liang Yanwei con Espacio Mínimo; Richard Aldrich con Marta Cervera; **Philippe Decrauzat en Parra & Romero**, etc). Hay nombres, simplemente, con una proyección imparable como Paulina Olowoska o el venezolano Juanjo Araujo. Muchos han sido pasto de las exposiciones invento de Charles Saatchi (William Daniels, Marike Schoorel, Phoebe Unwin...).

El 50% de los artistas son de tres continentes: Estados Unidos, Inglaterra y Alemania. Y, entre los 115, sólo un español, Antonio Ballester Moreno. ¿Por qué? **"La conexión de la escena artística española con la internacional es más débil de lo que parece"**. Lo dice Barry Schwabsky, quien firma el proyecto *Vitamin P* y *Vitamin P2*. Es el crítico de arte estrella de *The Nation* y una de las firmas habituales en revistas como *Artforum*. También es el autor de los textos que acompañan exposiciones como *Triumph of Painting* (Saatchi Gallery) o *The Painting of Modern Life* de la Hayward Gallery. Hablamos con él para intentar describir esas nuevas perspectivas en la pintura que anuncia en el libro.



ANTONIO BALLESTER MORENO: *SIN TÍTULO (EXPECT ANYTHING)*, 2011

-¿Por qué la pintura sigue siendo interesante?

-Porque, con una tradición tan larga y rica, sigue planteando el problema de la relación con la historia. Y eso es importante cuando nos enfrentamos a esta especie de amnesia histórica, o mejor dicho, a este **provincianismo temporal en el que sólo se piensa en lo inmediato** y no en la larga carrera que tiene la pintura en la historia de la humanidad.

-Es decir, antes que todo, la pintura siempre estuvo ahí...

-La pintura remite de modo especial a la vida cotidiana. No es un espectáculo como puede serlo una película o una instalación. O, en todo caso, en la pintura no es necesario todo eso. Lo que al final pone de manifiesto es una actividad humilde en la que la mano, el ojo y la mente trabajan conjuntamente de manera espontánea e íntima.

-*Vitamin P2* es la segunda entrega de otro volumen editado por Phaidon en 2002. ¿Por qué era necesaria una nueva revisión?

-Hasta que se editó el primer *Vitamin P* en 2002, carecíamos de una visión general de la pintura contemporánea. Hacer un estudio como éste nos ayudó a tener una información mucho más amplia de la evolución de la práctica de la pintura. Nos ayudó a ser menos provincianos, a estar menos atrapados en las fronteras de nuestra propia experiencia inmediata. Y eso nos ayuda a pensar mejor. **Trabajamos en esta nueva versión con la intención de hacer más profunda y articulada nuestra relación con la pintura. Creo que ha mejorado la calidad del pensamiento crítico.** Y, después de casi diez años, estaba claro que la pintura seguía desarrollándose y que había muchos nuevos pintores haciendo cosas interesantes, por lo que parecía ser el momento de echar un segundo vistazo.

-¿Qué grandes diferencias hay entre el primer y el segundo volumen? Entre la pintura hace diez años y la de ahora?

-**Las diferencias son muchas, pero la más evidente es el auge de la pintura en países como China e India, que se han convertido en el centro de la atención mundial.** Tenemos que hacer un esfuerzo por aprender de esos artistas, críticos e historiadores de Asia, del arte contemporáneo y la larga historia que refleja.

-Precisamente, India y China han sido dos de los focos que han centrado los últimos años exposiciones en la Saatchi Gallery de Londres. Y precisamente Saatchi es uno de los que más énfasis han puesto en la idea de *boom* de la pintura. De hecho, ya prepara una nuevo "producto" *Painters' painters* para el próximo año.

¿Existe el triunfo de la pintura?

-Eso del triunfo de la pintura es un invento suyo. Yo nunca habría utilizado esa frase. **Hay una gran cantidad de pintura que se está realizando hoy en día, pero no necesita un triunfo. ¿A quién o qué se supone que debe conquistar?**

-¿Al mercado?

-El mercado del arte está en auge, y eso incluye la pintura, pero no creo que el término *boom* sea algo bueno para aplicar al arte, ya que no refleja el verdadero significado o comprensión. Sólo refleja la redistribución de la riqueza extrema de la clase media y los pobres a los muy ricos.

-Dicen que la pintura sigue siendo un valor seguro...

-No creo que nadie pueda predecir los valores del mañana. A la larga, **lo bueno será lo último, pero ¿qué será lo bueno dentro de 50 años?** Sólo tenemos la confianza de nuestras convicciones.

-En 2004, el crítico de arte Jordan Kantor escribió un artículo en *Artforum* hablando del *efecto Luc Tuymans* que caracterizaba a muchos de los pintores actuales. ¿Sigue ese efecto vigente? ¿Hay nuevas tendencias entre los más jóvenes?

-Afortunadamente, **es difícil encontrar más tendencias que las que ya existen.** En un vistazo a *Vitamin P2* pueden verse tantos tipos diferentes de pintura que no harán pensar en tendencias. Sí, hay algunos pintores que son imitados por un tiempo, como Luc Tuymans, pero creo que **estamos empezando a ver disminuir a los seguidores de la 'ola Tuymans'**, por ejemplo. Más allá de influencias concretas, estos seguidores tienen que encontrar su propio camino.

-Y artistas como Goya, Picasso, Warhol, Manet, Leonardo... ¿son todavía influencias en el arte contemporáneo?

-Siempre se ha dicho que después de 75 años, el arte muere y se convierte en cultura. Algo hay de verdad en eso, aunque el arte es un eterno renacer, y siempre da fruto a una nueva vida. **Cada vez que un buen artista se ve en el arte del pasado, ve algo nuevo en él, algo que habla de sus problemas de hoy en día. Entonces el reloj comienza a correr de nuevo.** Por ejemplo, si miras los cuadros de Lynette Yiadom-Boakye, por citar a una de mis artistas favoritas de *Vitamin P2*, ¿dime si Manet y Goya son o no todavía relevantes!

-Sí, las distancias entre ellos parecen difusas, como muchas de las pinceladas de los artistas de la *ola Tuymans*. Pero, ¿cuál es la diferencia más notable entre la pintura actual y la del siglo XX?

-Tal vez, la de una actitud diferente hacia la historia y el lugar de uno en ella. **La pintura en el siglo XX fue más polémica. Se trataba de encontrar el único y verdadero camino a seguir.** Cuando Philip Guston pasó de la abstracción a pintar imágenes, sus amigos le rechazaron. Sintieron el cambio como una traición. **Esa actitud ahora no existe.** La pintura es un lenguaje con múltiples posibilidades posibles. Se pueden decir cosas diferentes en cada una de ellas, pero eso no significa que tengamos que contradecirnos entre sí. Así es que **el camino hacia el futuro de la pintura está lejos del lenguaje verdadero que rechaza todo lo demás.**

-En *Vitamin P2* más del 50% de los artistas son de tres continentes: **Estados Unidos, Inglaterra y Alemania.** ¿No es ese enfoque muy limitador? ¿Cómo lo justifica?

-Hasta cierto punto eso refleja el hecho de que el libro fue publicado por una empresa con sede en Londres y Nueva York. Así que, incluso con el esfuerzo de mantener una red global de los críticos a los que les hemos pedido la elección de los artistas hay un sesgo inevitable. Pero por la misma razón, **esos son los países donde existe un gran interés en pintura.** A un lector externo le puede parecer evidente que Francia, por ejemplo, esté peor favorecida que Alemania. Pero eso no significa que no haya buenos pintores franceses. Yo estoy contento de que la globalización y el cosmopolitismo no sea total en la publicación. Tenemos culturas distintas, cada cual con sus posibilidades y sus propias limitaciones también.



DESTACADOS, PEOPLE

Ballester Moreno

Antonio Ballester Moreno, uno de los artistas españoles más importantes del momento, expone en Madrid. Nos invitó a su taller y aceptamos encantados

Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977) es uno de los jóvenes artistas españoles más relevantes del momento. Sus pinturas, coloristas y llenas de referencias a **la cultura y la artesanía popular, a la naturaleza, los libros, la música o el cine**, despojan a las imágenes de artificio y reducen el trazo a la mínima expresión. Una buena muestra de un arte más apegado a la naturalidad, a la vida y a lo cotidiano. Más cerca del “anarquismo estético” y de la “artesanía” (entendida como el trabajo manual) que del **arte espectacular** y de precios desorbitados que parece dar, en la actualidad, pesado y tembloroso, sus últimos coletazos. Ahora, **Ballester Moreno** presenta, en la **galería Maisterravalbuena**, su última exposición “**No Future**” en la que el artista rescata obras de su infancia para hablar de su trabajo como adulto. Nos colamos en su **taller**, situado junto a una urbanización privada de casas bajas en el centro de Madrid, y le lanzamos unas cuantas preguntas. Aquí está el resultado.

¿Qué vamos a poder ver en la exposición “No Future” de Maisterravalbuena?

Son 38 dibujos de entre 1982 y 1987, es decir, de cuando tenía entre cuatro y nueve o diez años.

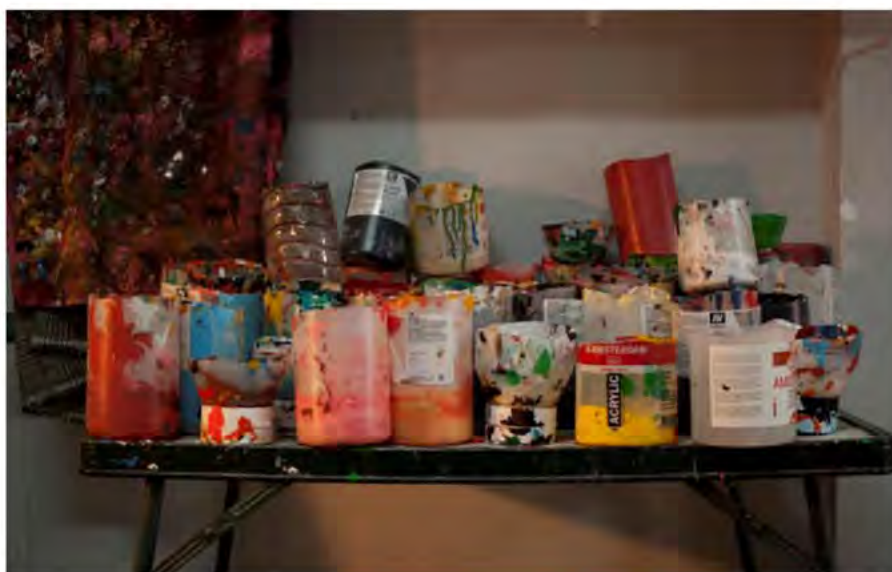
¿Cuál es la razón por la que te has decidido a exponer esos dibujos?

En mi trabajo, a día de hoy, me preocupa mucho e investigo sobre las manifestaciones artísticas con minúsculas, las amateur. Estoy muy interesado en la línea que hay entre el arte con mayúsculas y el arte con minúsculas, aquello que se denomina artesanía. También me interesa cualquiera que haga un trabajo de forma creativa: niños, locos, pintores de domingo... No llevo mucho tiempo pintando y cuando empecé quería hacerlo como en la época en la que más pinté en mi vida: de niño. Gracias a mis padres que guardaron todos esos dibujos en carpetas sin ninguna intención (también se los guardaban a mi hermana y a mis primos) he podido hacer esta exposición. También es una forma de hablar de mi trabajo, una especie de nota a pie de página, un momento. El año pasado pinté muchísimo, tuve dos exposiciones, una en Berlín con cerca de 70 cuadros, y otra exposición colectiva aquí en la que lleve un cuadro muy grande (se refiere a “Antes que todo” en el Centro de Arte 2 de Mayo) y ahora tenía esta exposición y no me veía capaz de pintar. La idea de recuperar dibujos me rondaba en la cabeza desde hace mucho tiempo y pensé que era el momento.



Cuando eres pequeño dibujas de otra manera, desde otro lugar y lo disfrutas más. ¿Echas de menos esa sensación?

Intento volver a eso todos los días que vengo a trabajar. Me planteo mi trabajo artístico disfrutando y pasándolo bien. Y ya no es sólo qué dibujaba cuando era pequeño sino qué sensación tenía. Dibujas porque sí y te importa poco romper un dibujo. El título de la exposición “No future” viene de ahí. Hace referencia al eslogan punk del 77, nací en ese mismo año y me gustaba ese momento. Además mi trabajo tiene muchas referencias al anarquismo y me interesaba mucho el presente de la infancia, donde el futuro no está, precisamente, presente.



Hace un momento hablabas de que llevas poco tiempo dibujando, sin embargo, estudiaste Bellas Artes.

Sí, yo era de los que intentaba escaquearse, por todos los medios, de todo lo que fuera académico. Hice la especialidad de pintura y audiovisuales, pero en la parte de pintura, a muchos profesores les valía con que les entregaras un vídeo. Pinté tres o cuatro cosas.

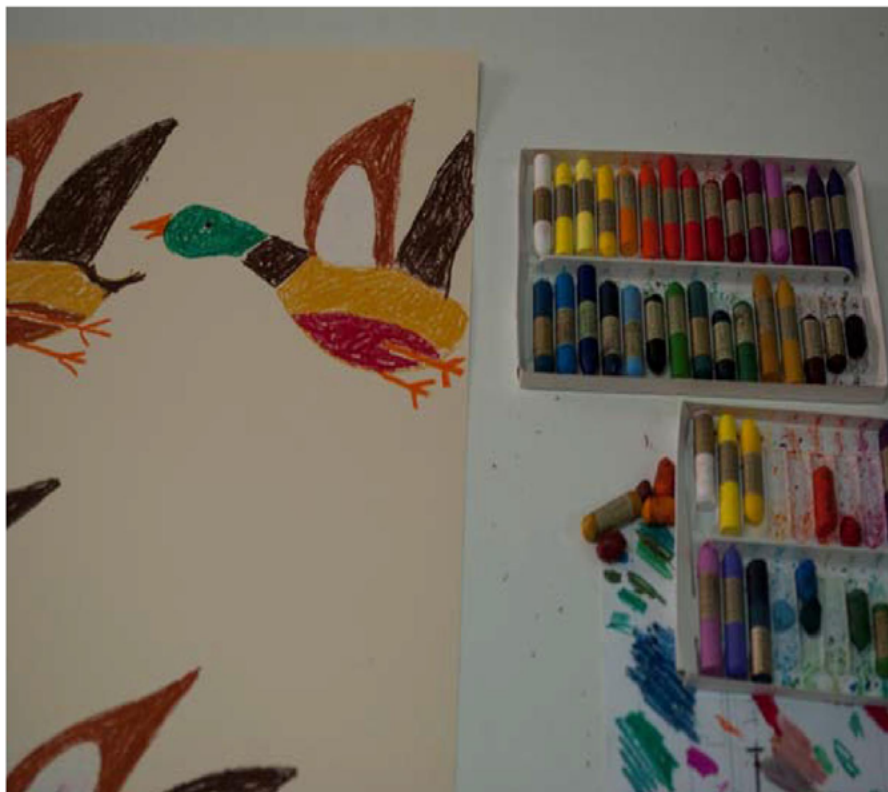
Entonces, ¿tu especialidad eran los vídeos?

Sí, y fotografía.

¿En algún momento dejarás de lado la pintura y te pasarás a otro formato?

Sí, totalmente. Me gustó el texto que se incluye en el nuevo catálogo del **Centro de Arte 2 de Mayo**, porque habla de lo anterior y de lo de ahora y dice que lo anterior es teoría y lo de ahora práctica. No lo había pensado pero me parece muy acertado, son las mismas ideas pero antes me veía hablando de gente que es anti-tecnología, estaba leyendo sobre arte y estética anarquista, punk, el “Hazlo tú

mismo"... y yo estaba todavía con el vídeo, tirando de aparatos electrónicos y creo que no estaba siendo muy fiel a mis ideas. Con la pintura fue una especie de revelación, si quiero ser fiel a determinados ideales, este es el camino que debo seguir. Dubuffet, Rilke, Wagner, Tolstoi, John Cage... son personas que, a través de sus obras, me han ayudado mucho a encontrar la manera.



Siempre se hace alusión a la parte primitiva y un poco amateur de tu trabajo, sin embargo, se ignora el trabajo teórico que hay detrás, sin el cual la otra parte no podría existir ¿No crees que se da una imagen distorsionada de tu obra?

Sí, totalmente, aunque yo también he dado esa lectura. Primitivo siempre lo pongo entre comillas, yo he estudiado Bellas Artes, no soy Basquiat, ni un niño, ni un loco. Sé lo que estoy haciendo. Muchas veces se vende mi obra desde el punto de vista naïf, pero ese aspecto no es muy importante para mí.

En uno de tus cuadros aparece Joanna Newsom, ¿conviven en tus obras otras disciplinas artísticas?

Me nutro de todo y lo que me gusta lo intento poner. Fui a verla la semana pasada en el teatro Lara y vine y lo primero que hice fue un dibujo (y señala hacía una pintura que hay en el suelo en la que aparece Joanna al piano). Me gusta eso. La música toca partes de uno que no tocan las artes visuales y eso me interesa.



¿Con qué libro estás ahora?

Estoy con Rilke, del que me he leído casi todo para preparar esta exposición. Me interesaba mucho todo lo que ha escrito sobre la infancia. Hay una cita que me dejó en el sitio: “El arte es la infancia”. La niñez es el momento, no sé si puro, pero sí el más poético, donde no hay unas reglas fijas, vivimos en un presente absoluto y el futuro es ficticio. Volviendo al tema de los libros, también estoy leyendo “Opiniones y escritos sobre arte de Matisse”. Me gusta leer sobre artistas.

Tienes ceras, rotuladores, tus materiales son relativamente baratos. ¿crees que tu éxito es un signo de que la tendencia hacia el arte espectacular está agotada y que nos dirigimos hacia otro tipo de arte?

Creo que es posible, esa es la idea. La gente en las exposiciones me dice que se va con ganas de hacer cosas y eso para mí es lo máximo, que se entienda mi trabajo desde ese punto de vista, desde el estómago y no desde la cabeza. No soy un filósofo, controlo la imagen y creo que a través de ellas puedo aportar unas pautas que se puedan codificar desde los sentidos.

¿Crees entonces que en el arte actual hay una desconexión entre el público y el artista?

Total. Sobre todo en España y en concretamente en el Sur. Hay una carencia cultural muy importante. En Berlín la gente iba a una sesión de un dj y estaba pendiente, aplaudía... aquí, según mi experiencia, cuanto mejor era el dj, más te drogabas. Aunque parece que ahora hay gente que empieza a tomárselo en serio.

¿Cuál crees que es el problema?

No hay una educación adecuada. Nos interesa pocas cosas. Preferimos un piso nuevo a uno antiguo. Tenemos un espíritu muy lúdico, pero en el mal sentido, en el del fútbol, El Corte Inglés, Cortylandia... y falta espíritu crítico.



¿Cómo te ves en el futuro?

Trabajando. Soy ambicioso y me gustaría que mi trabajo trascendiera. Trabajo aquí todos los días y creo en eso. He estado leyendo sobre Cézanne, Matisse, Picasso y a todos empezó a funcionarles su trabajo cuando trabajaban. Cézanne estuvo de farra hasta los 40 y desde entonces se metió en el estudio y no volvió a salir.

¿Y cuál crees que es futuro de la pintura, una disciplina muy denostada en la actualidad?

Bueno, sobre todo en España. Desde que pinto no pido ni una puta beca. Piensan que tienes otro mercado, las galerías, otras posibilidades de vender... La pintura no va a morir. En Alemania hay una gran escuela de pintura y salen cosas nuevas e interesantísimas de allí. Las posibilidades de la pintura para reinventarse son infinitas.



Ballester Moreno
Vanidad, February 11, 2011



**“NO FUTURE” ANTONIO BALLESTER MORENO.
GALERÍA MAISTERRAVALBUENA (C/ DOCTOR FOURQUET, 1, MADRID).
HASTA EL 26 DE MARZO DEL 2011.**

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

“Me siento más cerca del animal que del robot”

ABC Cultural, March 5, 2011

Javier Díaz-Guardiola

Arte.
30

«Me siento más cerca del animal que del robot»

«No future», de Antonio Ballester Moreno, en la galería Maisterravalbuena, de Madrid, es un regreso al pasado para hablar de presente

N o puedo evitar la pregunta: ¿Cuántas veces ha escuchado en el arte eso de «esto lo hace mi hijo»? Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977), me responde: «Me encanta esa frase. Yo soy de los de ¡pues venga! ¡Que lo haga y llenamos todo esto de dibujos de tu hijo. Es más, es que deberías hacerlo tú también!». ¡Lápices para todo el mundo! ¡Vamos a pasárnoslo bien!». Y no es que el joven artista haya decidido exponer en Majsterravalbuena los garabatos de su hijo —que podría—, sino los que el mismo esbozó hace veinticinco años. He aquí las razones de tal propósito. **Apuesta arriesgada:** los dibujos son suyos, no cabe duda, pero de cuando ni siquiera sabía que quería ser artista. Colgando estos papeles hoy traigo al presente unos dibujos de hace 25 años para situarlos al mismo nivel que mi trabajo actual. Si hay una idea que me obsesiona es la de presente, y dentro de este, el presente para la infancia, cómo un niño se muestra ante el mundo y cómo lo vive. Me interesa hacer un arte sin prejuicios, pero lo que realmente pretendo es que el arte sea visto sin prejuicios. Me parece fundamental sentir antes que pensar. **La exposición se titula «No future».** Sin embargo, el sentido de esta expresión no es del todo negativa o nihilista. He llegado a este trabajo a través de toda una serie de lectu-

ras punk muy anarquistas. Ese título era uno de sus lemas. No sé si es ya una metodología para mí, pero tanto esta muestra como la anterior en Berlín parten de dos negaciones. Mi labor, sin embargo, es muy de afirmaciones, lo que no significa que no me guste crear problemas. Pero me seduce jugar con títulos que a priori parece que impiden algo, cuando en lo que se basan es en la necesidad de destruir para construir. **Esta apuesta por la infancia y la pintura no está tan lejos de lo defendido por usted en entregas anteriores.** ¿En qué territorios nos movemos? Mis intereses vienen dados tanto por la infancia como por las labores artesanales y las manifestaciones artísticas más amateurs. Me gusta poner en crisis el arte con mayúsculas y contraponerlo con la artesanía o el arte de los niños. Esta muestra podría ser como una nota a pie de página de mi trayectoria. Era el momento de materializar una idea que me venía a la cabeza una y otra vez. Y también es el resultado de algo más pragmático. El último ha sido un año fuerte de trabajo y estaba como vacío. No sin ganas de pintar, pero sí con la necesidad de tiempo para pensar. Estos dibujos, de los que conservo muchísimos, los he usado ya como bocetos anteriormente. Por eso esto no es tanto una vuelta a atrás como otra lectura de presente. **Si hay un arte con mayúsculas habrá otro con minúsculas.** Me interesan las manifestaciones que no se consideran

arte: la artesanía, los dibujos infantiles, la pintura de los domingueros, que nace no con vocación artística, sino meramente creativa. Me atraen por su inmediatez y su deseo por disfrutar de un momento. Eso es creatividad, y creo en ella. **Curiosamente, usted viene del video. Lleva en la pintura desde 2006. ¿Por qué el salto?** Mientras hacía video y foto, me interesaba básicamente lo mismo que ahora. Sin embargo, en el catálogo de la colección del CA2M, han escrito que lo que yo hacía antes era teoría y lo que desarrollo ahora es más una labor práctica. No lo podían haber expresado mejor. Siempre he querido hacer un arte reblede, y llegué a la pintura desde esa rebeldía. Estaba leyendo cosas sobre antisistema y antitecnología, y no me sentía consecuente con lo que hacía. Por eso me puse a pintar, para ganar libertad. **«Necesito que mi trabajo se lea desde el estómago y no desde la cabeza».** Somos demasiado «hombres». Hemos dejado de ser animales. El hombre ya no es un animal más. De hecho, se pretende que estemos más cerca del robot que del perro. Yo reivindico ese mono o ese animal que somos. Y a todos los efectos, es decir, tenemos que ir a una exposición y enfrentarnos a sus contenidos desde el sentimiento y los sentidos. Estamos muy acostumbrados a codificar o descodificarlo todo, a entender con la cabeza. **Y su vuelta a lo primigenio se realiza a través de la infancia.**



Arriba, alguno de los dibujos infantiles de Antonio Ballester Moreno (a la derecha, en su galería)

Hay una cita de Rilke que dice: «El arte es la infancia». No queda duda. Es la época más pura, más poética, en la que realmente vives ese presente del que hablo, en la que eres uno y pleno. Con el tiempo llegan las imposiciones, el raciocinio, la política, y es muy difícil emanciparse de eso. Mi trabajo va contra la modernidad mal entendida, contra tanto dirigismo. **¿Y qué diferencia hay entre la libertad y el todo vale?** Hay diferencias. Yo procuro, de hecho, que mi trabajo sea serio. Pero eso no resta mérito al pintor dominguero. Su labor me parece muy digna. Solo trato de cuestionar cualquier frontera. El rigor no se contradice con jugar y ser lúdico.

JAVIER DÍAZ-GUARDIOLA

ANTONIO BALLESTER MORENO
NO FUTURE. Galería Maisterravalbuena, Madrid. C/ Doctor Fourquet, 1. <http://www.maisterravalbuena.com/>. Hasta el 26 de marzo

VICTOR LERENA

Jóvenes, artistas y españoles

CADA VEZ SON MÁS LOS JÓVENES QUE ENCUENTRAN EN EL ARTE ACTUAL LA MÁS MOVEDIZA DE LAS PLATAFORMAS CON LAS QUE DIALOGAR E INTERROGAR AL MUNDO. UNA NUEVA GENERACIÓN DE ARTISTAS MUEVE LAS ESTRUCTURAS DE LOS QUE SOLEMOS LLAMAR "ARTE JOVEN" A BASE DE REFLEXIONES, INFLUENCIAS, PRECISIONES, EXPERIMENTACIONES, HOMENAJES Y ABSOLUTA EMOCIÓN. Texto: MARIANO MAYER

"Le doy gracias a la vida, le doy gracias al amor por haber nacido en el mismo siglo tú y yo" no es un mensaje religioso sino una línea de agradecimiento ¿amoroso? que canta Thalia, destinada según nos señala la letra a alguien muy longevo que habita en un siglo que no sabemos ni cuándo empieza y mucho menos cuándo termina. Esta frase encierra una actitud de convivencia y celebración de las experiencias compartidas que el mundo del arte contemporáneo ha hecho suya desde hace rato. Porque si algo define al arte "joven", en este ya casi fin de la primera década del siglo 21 (¡atención!), no es sólo una cuestión generacional, sino una actitud que no se preocupa por derribar estructuras del pasado, sino más bien en agigantar su campo de influencias, dejando entrar sin ningún prejuicio todo tipo de intereses y dinámicas: las vanguardias estéticas, la historia política, la economía, las artes plásticas, la artesanía o el folklore. Agradeciendo desde la propia inclusión de elementos, al igual que la canción de Thalia, el haber nacido en el mismo siglo. Podríamos decir que así como el mapa del arte se ha vuelto plural a base de revisar tradiciones, experimentar diversos lenguajes de manera simultánea o estudiar otras épocas, las posibilidades de nombrar los diferentes modos de llevar a cabo los trabajos resulta casi imposible. Las definiciones o los listados suelen dejar ciertas cosas fuera y lo que es aún más complicado, tienden a funcionar como un termómetro con el que medir la temperatura creativa de un entorno cultural. A pesar de ello, parecería que la falta de definiciones genera demasiadas dudas, ya que muchas veces se habla del arte joven español como de un arte sin rumbo del todo definido, una característica en realidad nada peyorativa, sino realmente estupenda que permite pasar por un momento de la tiranía de las definiciones, invitando a apostar

por el modelo abierto y movedizo del no estilo (sí, "uncool" en toda regla) cuyos vínculos no arman un línea recta sino curvas de diversas alturas. Así, sin un plan del todo cerrado, nuestro entorno joven se desplaza asimilando diversos contextos. Los artistas extranjeros que producen aquí, al igual que cualquier entorno cultural diverso, lejos de intentar asimilar o desplegar sus referencias de origen hacen de su trabajo un diálogo cultural complejo en el que las mixturas reinan y las emociones tienen visado abierto hacia todo tipo de influencias. De ahí que este repaso sobre algunos de los nombres de los jóvenes artistas que viven y trabajan en España, no sólo incluye a distintos extranjeros sino que funcionan como un fragmento de este recorrido en plena actividad. Artistas que hacen de la narración en primera persona y los entornos más inmediatos una trama de subjetividades históricas, llegando a preguntar por ejemplo ¿qué tipo de relación ha tenido el folklore español con la vanguardia?, como Patricia Esquivias (Caracas, Venezuela, 1979), o que bajo distintos lenguajes y formatos ponen en escena las políticas cotidianas y la memoria para hablar de temas como las comunicaciones en las que no participa el lenguaje oral, los espacios de pertenencia o los desplazamientos culturales, como Kristoffer Ardeña (Filipinas, 1976). Pero también que dejan, como Julia Spínola (Madrid, 1979), que las imágenes entren en contacto con lo imprevisto o con la tensión corporal, acumulando revistas, imágenes de periódicos y distintos papeles hasta que alguna presencia con peso específico se detiene en el lienzo, el dibujo o el collage. Que ponen en escena la anarquía naturalista, introduciendo la artesanía y la pintura de brocha gorda en el arte actual a través de dibujos y pinturas de grandes formatos, como Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977), o que realizan dibujos aleatorios con la rutina temática como telón de fondo, trasladando ciertos procedimientos del arte conceptual y minimal de los años 60 y 70 a una logística cromática de oficinas, como Ignacio Uriarte (Krefeld, Alemania, 1972). En definitiva la pluralidad de estilos como una cuestión generacional, pero también como una actitud de época, con la que los artistas experimentan distintas maneras de narrarnos, otra vez, el mundo.



ANTONIO BALLESTER MORENO

¿La experimentación y el error es algo propio del arte producido por los jóvenes? Sí, si eres joven y no experimentas es un poco triste, la experimentación es rebeldía, uno cuando está empezando no puede conformarse con cualquier cosa, hay que confundirse, y no sólo cuando uno está empezando, sino durante toda la vida. Es importante buscar nuevos caminos, experimentar es la única forma de mantener vivo el trabajo. Lo "joven" en el arte suele pensarse desde una cuestión generacional, pero ¿podría ser una característica propia del trabajo? Hay artistas mayores que hacen un trabajo muy fresco y que podría ser de una persona joven, no suele darse ese calificativo de arte joven pero podría entrar perfectamente. Lo más común es que este tipo de artistas hayan empezado a hacer arte tarde o a una edad avanzada y busquen referentes nuevos; no es el caso, pero para mí Mike Kelley siempre será un artista joven. ¿Cuáles serían los indicios que activan un trabajo para ti? Principalmente la naturaleza. Hay una frase de John Cage que dice "Hablo de anarquía naturalmente", esta cita también me inspira. Hay otras muchas cosas que influyen en mi trabajo, pero sobre todo son mis vivencias, lo que veo y lo que siento. ¿Qué imagen elegirías para hablar de tu trabajo? Una cabeza de ciervo disecada. Es un animal muerto y manufacturado por el hombre, me interesa mucho la acción del hombre sobre la naturaleza y las relaciones que ello produce. ¿Te animas a narrar una obra tuya? Un paseo por el bosque después de haber comido setas. No es exactamente ninguna pintura que haya hecho, pero podría definir muy bien mi trabajo en general, la naturaleza otra vez y la percepción de ésta.

1: Pájaro. 2009. Cortesía de la Galería Maisteravalbuena.
2: Bañista. 2009. Cortesía de la Galería Maisteravalbuena.



CONTRA LA IMPOSTURA INTELECTUAL

ANTONIO BALLESTER MORENO

MADRID, 1977

PERES PROJECTS LOS ÁNGELES, 2008

MUSAC, 2008

CON LA APARENTE SENCILLEZ DE SUS PINTURAS Y DIBUJOS, SIN PREJUICIOS FORMALES NI CONCEPTUALES, BALLESTER DEFIENDE LA LIBERTAD FRENTE A LA FALSA INTELECTUALIDAD DE MUCHAS DE LAS ACCIONES ACTUALES

"Hago porque siento y no porque pienso". Esta declaración presupone el comportamiento de Ballester, para quien la verdadera esencia de las cosas reside en la libertad. En estos tiempos es necesario volver la vista hacia lo primigenio porque allí radican los comportamientos más básicos. Las salas de exposiciones están plagadas de muestras que legitiman actitudes falsamente intelectualizadas. Pero Ballester, por el contrario, se encuentra cómodo en la sencillez de los trabajos manuales y en la pintura. Es su forma de entender el arte, lo que considera su propia independencia. Él mismo explica como llegó a la pintura "por necesidad" e, incluso, por rebeldía, en oposición a este mundo hiperindustrializado donde, ahora más que nunca, lo revolucionario es dar la espalda al sistema, volver a lo básico. De ahí que el artista se fije

en el folclore y lo popular, incluso en la artesanía. Desde sus trabajos en pintura acrílica sobre lienzo a los dibujos a bolígrafo sobre papel, reproduce objetos cotidianos y alusiones culturales del ámbito musical, el cine y la literatura, así como sencillos motivos florales y escenas donde conviven los seres humanos con los animales.

Reivindica, por convicción, el arte infantil, el de los dementes, el de Dubuffet, en un constante guiño a la irracionalidad que, intenta, fluya en todo a lo que se enfrenta desde la práctica artística. Su obra demuestra su fascinación por el color. Los enormes trazos que conforman su nombre y que aparecen en los cuadros denotan la lucha por despojarse, como un niño, de todo tipo de prejuicios; de hecho, relaciona su modo de ejecución con la libertad como concepto. En cualquier caso, lleva a cabo la búsqueda de libertad a través de la creatividad sin prejuicios formales ni conceptuales. Este artista ha ido quedándose con lo más primario del ser humano; de hecho, reitera que todo está en la naturaleza, porque

allí es donde reside la anarquía. Su pintura no sólo encierra significados relacionados con el desprejuicio, sino que, tras su aparente sencillez pictórica, encierra los códigos de alguien muy consciente del mundo en que vive. Sus lienzos ligados con momentos destacados de la historia del arte, con la vanguardia y artistas como Breton, Klee y Matisse. Ballester –que pasó de realizar vídeos y dibujos salpicados de referentes musicales a enormes acrílicos sobre lienzo, mezcla, asimismo, referencias desde el folk estadounidense de Clare E. Rojas y Margaret Kilgallen hasta Ed Templeton, Chris Johanson y Tommy Guerrero, sin olvidar a South Park, Iron Maiden, John Cage y Joanna Newson.

En definitiva, trata de depurar hasta el último resquicio de falsa intelectualidad, a favor de la libertad porque "es la única esperanza que nos queda. A la libertad, como decía Beuys, se llega desde la creatividad, si un pueblo es creativo será un pueblo sano, va todo en cadena y es lo que quiero transmitir con mi trabajo". 

TANIA PARDO



JOANNA NEWSON, de Antonio Ballester Moreno, 2008.