

ANA BARRIGA
PANEL DE CONTROL



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

INICIARTE

ANA BARRIGA

PANEL DE CONTROL PINTURA FRAGMENTADA

Diciembre 2013 - Febrero 2014
Sala Kstelar 22, Sevilla



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Educación, Cultura y Deporte
Luciano Alonso Alonso

Viceconsejero
Sebastián Cano Fernández

Secretaría General de Cultura
Montserrat Reyes Cilleza

Director General de Instituciones Museísticas, Acción
Cultural y Promoción del Arte
Sebastián Rueda Ruiz

Delegado Territorial de Educación, Cultura
y Deporte en Sevilla
Francisco Díaz Morillo

Director de Agencia Andaluza de Instituciones
Culturales
José Francisco Pérez Moreno

EXPOSICIÓN

Sala Kstelar 22
Servicio de Instituciones y Programas Culturales
Delegación Territorial de Educación, Cultura
y Deporte en Sevilla

Producción
Gerencia de Instituciones Patrimoniales. Agencia
Andaluza de Instituciones Culturales

Montaje
BNV Producciones S.L.

CATÁLOGO

Edita
JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Educación, Cultura y Deporte

Texto
Sema D'Acosta

Traducción
Morote Traducciones

Diseño y maquetación
Criteria Diseño y Comunicación

Producción
Gerencia de Instituciones Patrimoniales. Agencia
Andaluza de Instituciones Culturales

Fotografías
Rubén Guerrero

Imprime
Servigraf Artes Gráficas S.L.

© de los textos: sus autores
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería
de Educación, Cultura y Deporte
© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-156-8
Depósito legal: SE 2580-2013

Comisión Valoración Proyectos en Sevilla: Sebastián
Rueda Ruiz, Manuela Pliego Sánchez, Rocío Arregui
Pradas, Alfonso Cintado Trinidad, Mar García Ranedo,
Isabel López Delgado y Edouard Weber.

ÍNDICE

Presentación

Luciano Alonso
Consejero de Educación, Cultura y Deporte

5

Pintar como una presa hidroeléctrica produce electricidad [Proceso y ensamblaje en la obra de Ana Barriga Oliva]

Sema D'Acosta

7 - 11

Obras

13 - 57

Listado de Obras

59 - 61

Biografía

63 - 65

Traducciones

67 - 72

El proyecto expositivo de la gaditana afincada en Utrera, Ana Barriga, da continuidad al nuevo periodo del programa Iniciararte, que arrancó en Málaga con la exposición Tres Estados y en Córdoba con Mapping-me. En esta ocasión se desarrolla en la sala Kstelar 22, de Sevilla, ubicada en la Delegación Territorial de Educación, Cultura y Deporte.

Este proyecto fue el primer seleccionado por la comisión de valoración para la convocatoria de proyectos expositivos de artes visuales para Sevilla dentro del Programa Iniciararte 2013, cuyos objetivos principales son la producción de proyectos y la elaboración de este catálogo bilingüe.

El trabajo que Ana Barriga nos muestra en **Panel de control. Pintura fragmentada** surge a partir de una propuesta de investigación pictórica centrada en la pintura fragmentada y sus resultados. Adapta un proceso no lineal y flexible que amplía el abanico de posibilidades plásticas.

Luciano Alonso Alonso
Consejero de Educación, Cultura y Deporte
Junta de Andalucía

Pintar como una presa hidroeléctrica produce electricidad

[Proceso y ensamblaje en la obra de Ana Barriga Oliva]

Sema D'Acosta

La primera vez que vi una obra de Ana Barriga Oliva (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984) fue en el *XII Certamen de Pintura Grúas Lozano* del año 2010. Además de su desenfado, me sorprendió su talante para descifrar e interpretar algunas cuestiones concernientes a la sintaxis del cuadro. No tanto en su consecución, el resultado era bastante meritorio en general, como en su actitud. Se notaba mucho su preocupación por intentar aprehender las vísceras a través del análisis, como si fuese una atenta aprendiz de médico que escruta el interior humano para comprender los mecanismos ocultos que posibilitan el funcionamiento de la vida, admirando y gozando al mismo tiempo que descubre claves que apuntalan su apetito por conocer. En el modo de enfrentarse a la pintura se percibía que el medio le interesaba con avidez, no de forma complaciente ni mimética, sino de manera estructural, indagando en los principios que constituyen un lenguaje complejo que se sustenta en criterios que es necesario discernir y dominar. La pieza que seleccionaron para este premio era ambigua y no daba muchas pistas; aparecía una pierna con una media roja por algún sitio y había otros toques de color azul salpicados, como en bandas. El mayor valor que le encontré no era tanto el desenlace, bastante conseguido para alguien que apenas tiene experiencia, sino las ganas por querer hacer una buena obra mientras asimila conceptos y educa un estilo, consciente de que en los comienzos es más importante cimentar un camino que querer sacar conclusiones definitivas o réditos rápidos.

Una vez pasado el tiempo y observados más trabajos, en ellos advierto una concomitancia razonable que no por lejana, deja de tener sentido. A bote pronto, en raso y sin entrar en profundidades, hay algo en el quehacer de Ana Barriga que se aproxima a la praxis de Luis Gordillo, una pintura excedida y en per-

manente estado de cuestionamiento que se desentiende casi siempre del relato para prodigarse por otros derroteros más cercanos a lo lingüístico que a la articulación de una historia concreta. Aunque parezca descabellado, su postura de partida en el taller es similar. Ambos generan una obra experimental que fluye con impulsividad. Pocas veces existe previsión; si acaso, un cierto retén para evitar que las ideas se escapen o desparramen en exceso. En este posicionamiento inicial que comparten novel y consagrado el *leit-motiv* es la propia búsqueda, una batida de impulsos que van cristalizando a cociones diferentes según se avanza.

“La obra de Luis Gordillo es eminentemente pragmática y si acaso, de refilón, algo teórica; pero sólo de soslayo. (...) Como su trabajo nace de la sintaxis del arte y se debe a ella exclusivamente, no hay margen en sus intersticios para invenciones a las que puedan agarrarse los especuladores de la prospección literaria. Lo suyo no es algo prefijado ni especulativo; más bien al contrario, su corpus se debe a la práctica del taller, a la alquimia del estudio. En ese proceso interminable de ensayo-error germinan sus piezas, una tras otra o al mismo tiempo. Por eso gran parte de lo que produce es *a posteriori* y está condicionado por el entorno, que marca según el momento un desarrollo en aspersión o en progresión. En estos procedimientos extremadamente abiertos y con mucho margen para el hallazgo, el azar participa de una manera impostada. Se le espera, se le compromete con guiños o se tantean las contingencias que lo envuelven. Por supuesto, también en todo este vaivén de posibilidades hay una parte importante de disfrute, un cierto tono divertido que motiva la investigación artística y rebaja la tensión de los vacíos que sobrevuelan lo infructuoso.”¹

¹ D'Acosta, Sema. *Luis Gordillo: Centrípeto / Centrifugo*. Pg. 20. Catálogo 'Horizontalia'. Edita CAC Málaga. Málaga, 2012



Frases hechas

El proyecto *Panel de Control* de Barriga Oliva sigue estos mismos preceptos investigativos de Gordillo, tanteando continuamente y convirtiendo el proceso en parte activa de un laboratorio de ideas donde la ejecución es tan importante como el tiempo de especulación. No existe un planteamiento programado de antemano ni prerrogativas que condicionen la representación. Los resortes se estimulan durante la circulación de flujos, corrientes que anegan otros territorios y tienden a la hibridación. De hecho, aunque en su producción prevalece la pintura y sus derivados, su trabajo también alcanza otras disciplinas tridimensionales vinculadas con la instalación o la intervención del espacio, una diseminación que lejos de interpretarse de manera secundaria o complementaria, cada vez demanda mayor protagonismo. Sus esculturas son sencillas y no están exentas de cierto humor, como ocurre en *Vista previa no disponible* (2012) o su serie de tres *Último peldaño útil* (2012). Tanto una como otra se inspiran en elementos cotidianos de poca relevancia como pueden ser un grupo de sacos o embalajes de cartón plegados como para ser depositados en un contenedor de reciclaje de papel, realidades inocuas —incluso desechables— que se transforman en objetos artísticos de estética pop e intención disimulada que descontextualizados resaltan su condición banal y nos hacen reflexionar sobre el sentido de las cosas que vemos. Asimismo, poseen también un cuidado tacto escenográfico que realza su naturaleza espacial e interpelan al espectador, además de por sus vivos colores, por su extraña e inesperada localización.

Una postura razonable para analizar desde dentro los fundamentos de la pintura es abordar por separado y de manera pausada factores esenciales como color, forma o composición. Si se quiere examinar cualquiera de estas partes constitutivas con asiento y conciencia de permanencia debe hacerse de modo aislado, nunca en conjunto. Afrontar todos los problemas al mismo tiempo facilita la confusión y genera un mensaje ininteligible, vago y sin jerarquizar. Y no me refiero tanto a la narración de un motivo como a la construcción de un ensamblaje útil y justificado que sirve para cohesionar el cuadro, independientemente de que sea figurativo o abstracto.

Una dialéctica provechosa que se genera en este sentido, si nos referimos a Ana Barriga, es la que se deduce a partir del enfrentamiento entre fondo y primer término, una estratificación por niveles que dispone dos capas superpuestas que se entrecruzan en un mismo plano para crear misterio y profundidad, tal como podemos observar por ejemplo en *Frases hechas* (2012), *Escrito en cuatro palabras* (2012) o en el díptico *Piedra, papel, tijera* (2012). Este procedimiento de añadiduras y ocultamientos que ayuda a que fijemos la atención, se acentúa en otras obras donde no es tan evidente el solapamiento, que se subraya por el correcto uso del color y los volúmenes texturizados, muy pronunciadas en algunos momentos (*El juego I*, 2011; *El juego II*, 2011). Tratando de intercambiar este vaivén de formas para crear profundidad, desestabilizando los bordes o tensando las relaciones centrífugas entre las masas, la artista no sólo demuestra que le interesa mucho cuidar la composición sino que además sabe hacerlo. Ana organiza con sutileza los bloques de color, mancha sólo lo preciso o muestra detalles reconocibles apenas lo imprescindible... Pero sobre todo, establece los ritmos necesarios (de tonos, líneas, cromatismos y pesos visuales) con espontaneidad. Parece sencillo -y de eso se trata, que el desenlace sea claro-, pero resulta complicado. Mantener esos equilibrios aplicando las pinceladas adecuadas sólo puede plantearse con aptitud y conocimiento. Si no se poseen alguna de las dos destrezas, no hay nada que inventar. Para ser buen artista hay que cultivar el ojo y dejarse llevar con perspicacia. Lo demás es encarecer.

En el aire de sus primeros cuadros, quizás más irónicos y divertidos, había algo que nos recordaba al sevillano Javier Martín (*Todo lo que puedes comer*, 2011; *A modo de epílogo*, 2011). Ahora, sus obras son menos impulsivas y más templadas. Al menos las piezas que están pensadas para ser apreciadas de manera independiente. En algunas de ellas incluso reconocemos una escena cuya incierta atmósfera nos desorienta el tiempo suficiente para lograr engancharnos durante ese lapso (*Me iría sin hacer ruido*, 2013; *La fantástica clave*, 2013; *Grrr...*, 2013). En general y tal como ocurre en *Panel de Control*, Ana prefiere combinar y establecer

relaciones de sístole y diástole entre unas representaciones y otras, esbozando un mosaico de elementos dispares que funcionan como un todo que transmite sensaciones diferentes a si atendemos a cada unidad por separado. En esto, podemos parangonar su trabajo con los montajes fílmicos de Lev Kuleshov, que logró demostrar que el significado global de los planos cinematográficos se establecía a partir de una determinada yuxtaposición final y no sólo por el contenido aislado que hallamos en cada uno de ellos.

Si el *collage* es uno de los paradigmas de lo contemporáneo tal como señala Arthur C. Danto en su libro *Después del fin del arte*, la concepción fragmentaria de las composiciones de Ana Barriga Oliva se incrusta de pleno en este magma de sensaciones en que se ha convertido hoy la expresión, una laguna interminable de posibilidades donde van a parar los sedimentos de un mundo congestionado de imágenes. Nos llegan de todos sitios y de todas las maneras, una invasión signica de tal calibre que condiciona indefectiblemente la mirada, que no tiene más remedio que volverse insensible ante los destellos incesantes del escaparate. Sumido en este universo artificial de informaciones inconexas y troceadas que nos llevan de la pantalla del ordenador a la del móvil, de la ventana del coche a las revistas de moda o los anuncios del periódico, apenas da tiempo a ver la realidad por completo, el vértigo de las rápidas situaciones por las que nos desplazamos a diario nos posibilita una simple percepción superficial, impresiones que además están subordinadas a los métodos en que deglutimos esos mensajes provenientes del cine, la televisión o la publicidad.

La pintura, como no puede ser de otro modo, no es ajena a estos cambios y absorbe como ninguna otra disciplina, extrayendo de esta dispersión motivos constantes de inspiración, que no temas o argumentos como venía ocurriendo históricamente. De hecho, ya ni siquiera son necesarias categorías tradicionales como los géneros, que se diluyen arrollados por un alud que antepone sólo y en exclusiva el hecho visual, al que le basta simplemente con activar los resortes de la pulsión escópica, un mecanismo de seducción intrínseco a la corrección pictórica que Barriga Oliva maneja con intuición.

Si nos adentramos en sus recovecos podemos diferir apegos e influencias puntuales como la del pintor alemán Eberhard Havekost, que se acerca o se aleja de lo que le interesa con la misma libertad que una cámara cinematográfica se desplaza por una escena. También le atrae la visión fotográfica del francés Gilles Aillaud, sobre todo su autonomía a la hora de reproducir los colores y la luz del entorno natural. Con ellos coincide en la manera de seleccionar trozos aislados del entorno para luego regurgitarlos, pero difiere en la forma de agitarlos. Ella centrifuga y recorta con impulsividad, sin importarle mucho qué restos sobreviven del zarandeo. Los recortes o los cambios pueden ser radicales al modo en el que Matisse dibujaba con tijeras, agrupando figuras sin fondo y potenciando las sinestesias cromáticas. Hasta el espacio puede participar de la obra, pero no como una proyección del cuadro que se desarrolla en tres dimensiones, tal como ocurre con Ángela de la Cruz o Guillermo Mora, que exploran el desbordamiento de lo pictórico solidificando su naturaleza como si fuese agua que cambia del estado líquido al helado, sino entrando verdaderamente en el ámbito de lo escultórico desde posiciones genuinas. Verdaderamente, su predilección por las piezas de bulto redondo explica su introito en las artes plásticas y orienta sus primeras inclinaciones, motivadas de partida por la mecánica y construcción de los objetos y el diseño de mobiliario. A la pintura llegará después estimulada por la influencia de gente próxima como Rubén Guerrero o profesores de la facultad como Paco Lara-Barranco.

Esta amplitud de miras que desdeña los encasillamientos ortodoxos no sólo es pertinente sino razonable. Más aún considerando los tiempos actuales que vive la pintura, en estado permanente de discusión y dilatación. El crítico y especialista David Barro reflexiona al respecto: “La primera pregunta parece inevitable: ¿A qué llamamos hoy pintura? Son tantos los estilos, las herencias, los artistas y los medios que es complicado concretar un estado de la cuestión. Lo que sí semeja claro es que hablar de pintura ya no es lo que era. Porque como señaló el pensador francés Thierry de Duve la pintura no es ya una técnica, sino una tradición. La pintura es una idea, una forma de pensar, seguramente, sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender el

mundo. Se podría decir que de la pintura sólo nos queda el propio término 'pintura' que actúa a modo de caleidoscopio de significados. Así, todo lo que se dice y hace en torno a la pintura sería pintura en sí misma en tanto que manifestación de una actitud, de un posicionamiento que implique al artista estar continuamente (re)pensando su lugar, y preguntándose no sólo el porqué seguir pintando sino para qué y cómo seguir haciéndolo. Cualquier cosa que ayude a crear una imagen puede ser una pintura, porque el tiempo de la pintura implica siempre una nueva definición.”²

Para terminar, simplemente añadir que como no puede ser de otro modo, esfuerzo, dedicación y tesón son tres de las características que marcan la breve trayectoria de Ana Barriga. Para alguien que empieza no debe existir mayor motivación que la pasión y el entusiasmo. Ya lo decía Quico Rivas: “la pintura es un canal a través del cual circula el sentido. El corazón sería la válvula que regula esa circulación y marca su ritmo. Corazón sincopado, pues la producción y circulación de sentido, salvo excepciones, puede ser constante, pero nunca regular.”³ A ella se le nota el deseo de avanzar en este difícil condominio de la creación, un lugar lleno de obstáculos que le seduce y atrapa a partes iguales, aprovechando cada ocasión para entrar en el estudio y bregar con un nuevo cuadro, puliendo con obstinación un método y una técnica, pulsando teclas hasta encontrar vías para seguir dudando sin perder empuje ni ceder ante las incertidumbres. “Los grandes artistas suelen ser los mayores aficionados. Como el yonqui o el ludópata, también el artista es un adicto, y no sólo en sentido figurado. Su dependencia es, además irreversible: no puede desengancharse; su grandeza, caso de alcanzarla, radica en la capacidad para transmutar los conflictos íntimos en energía creadora. Opera, de alguna manera, como las presas hidroeléctricas, aprovechando los accidentes naturales y saltos de agua para producir electricidad.”⁴

² Barro, David. *Antes de Ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. Pg. 7. Dardo Ediciones. Santiago de Compostela, 2009.

³ Rivas, Quico: *Cómo escribir de pintura sin que se note*. Pg. 20. Ediciones Árdora. Madrid, 2011.

⁴ *Ibidem*. Pg. 20.

OBRAS

1931 (Del políptico *A veces demasiado no es suficiente*)



Página siguiente: N° 4 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
Abajo: N° 13 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*





Me iría sin hacer ruido





El juego II





Nº 16 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*







Piedra, papel o tijera I



Piedra, papel o tijera II

Página 24 y 25: *Vista previa no disponible*

Página siguiente: N° 2 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*







Arriba: N° 8 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
Página anterior: *Sopa de cabra*

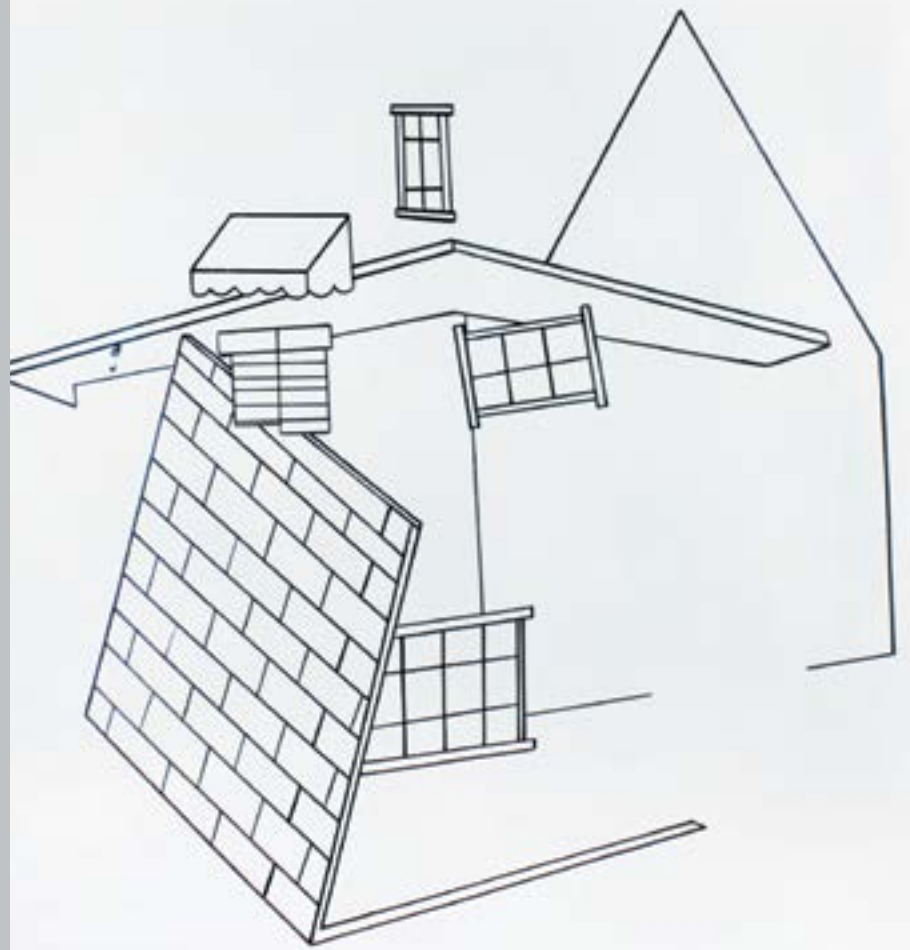
GRRR... (Del políptico A veces demasiado no es suficiente)







Nº 11 del políptico
A veces demasiado no es suficiente



Página anterior: Nº 7 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
Página siguiente: *Escrito en cuatro palabras*



La fantástica clave







Último peldaño útil



Arriba: Nº 3 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
Página siguiente: *Mi querido Mike Kelley*





Izquierda: *Doble fondo* (Del políptico *A veces demasiado no es suficiente*)
Derecha: Nº 5 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*

Sin título







Nº 9 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*

Lo quiero ahora no después







Arriba: N° 12 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
Página anterior: *A modo de epílogo*

Folklore, myths and legends (Del políptico A veces demasiado no es suficiente)



FOLKLORE
MYTHS AND LEGENDS

LISTADO DE OBRAS

Pág 15: *1931* (Del políptico *A veces demasiado no es suficiente*)
2013. Óleo sobre papel. 46 x 34 cm.

Pág 16: Nº 13 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Acrílico sobre papel. 58 x 50 cm.

Pág 17: Nº 4 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Óleo y esmalte sobre papel. 70 x 50 cm.

Pág 19: *Me iría sin hacer ruido*
2013. Óleo sobre tela. 110 x 91 cm.

Pág 20: *El juego II*
2011. Acrílico sobre papel. 70 x 50 cm.

Pág 21: *El juego I*
2011. Acrílico sobre papel. 70 x 50 cm.

Pág 23: Nº 16 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Óleo sobre papel. 38 x 33 cm.

Pág 24-25: *Vista previa no disponible*
2012. Técnica mixta. 100 x 50 x 40 cm.

Pág 26: *Piedra, papel o tijera I*
2012. Acrílico sobre tela. 145 x 110 cm.

Pág 27: *Piedra, papel o tijera II*
2012. Acrílico sobre tela. 145 x 110 cm.

Pág 29: Nº 2 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Óleo y esmalte sobre papel. 70 x 50 cm.

Pág 30: *Sopa de cabra*
2011. Acrílico sobre tela. 145 x 110 cm.

Pág 31: Nº 8 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Acrílico sobre papel. 35 x 45 cm.

Pág 33: *GRRR...* (Del políptico *A veces demasiado no es suficiente*)
2013. Óleo sobre papel. 45 x 35 cm.

Pág 34-35: Nº 11 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Óleo y esmalte sobre papel. 78 x 111,50 cm.

Pág 37: Nº 7 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Esmalte y rotulador sobre papel. 112,50 x 74 cm.

Pág 39: *Escrito en cuatro palabras*
2012. Acrílico sobre tela. 110 x 145 cm.

Pág 41: *La fantástica clave*
2013. Óleo sobre tela. 195 x 135 cm.

Pág 42-43: *Último peldaño útil* (serie de dos)
2012. Resina y fibra de vidrio. 100 x 70 x 5 cm y 35 x 70 x 45 cm.

Pág 44: Nº 3 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Óleo y esmalte sobre papel. 70 x 50 cm.

Pág 45: *Mi querido Mike Kelley*
2013. Óleo y esmalte sobre tela. 145 x 110 cm.

Pág 46: *Doble fondo*
(Del políptico *A veces demasiado no es suficiente*)
2011. Acrílico sobre papel. 112 x 83 cm.

Pág 46: Nº 5 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Óleo y esmalte sobre papel. 70 x 50 cm.

Pág 49: *Sin título*
2013. Óleo, esmalte y acrílico sobre papel. 80 x 100 cm.

Pág 50-51: Nº 9 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Óleo sobre papel. 60 x 90 cm.

Pág 53: *Lo quiero ahora no después*
2013. Óleo sobre tela. 195 x 135 cm.

Pág 54: *A modo de epílogo*
2011. Acrílico y esmalte sobre tela. 195 x 165 cm.

Pág 55: Nº 12 del políptico *A veces demasiado no es suficiente*
2013. Óleo y esmalte sobre papel. 47,50 x 57,50 cm.

Pág 57: *Folklore, myths and legends*
(Del políptico *A veces demasiado no es suficiente*)
2013. Óleo y rotulador sobre tela. 65 x 91 cm.

BIOGRAFÍA





Ana Barriga Oliva

(Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984)

Desde pequeña, la influencia de su padre resultó fundamental para que se interesara por la mecánica y construcción de los objetos, inquietud que la llevó a cursar estudios especializados en la escuela de arte de su ciudad y posteriormente en Sevilla, donde también se matriculó en la facultad de Bellas Artes, licenciatura que ahora está a punto de finalizar.

Aunque sus motivaciones iniciales están relacionadas con la escultura y cuestiones tridimensionales vinculadas al espacio, poco a poco ha ido creciendo su inclinación por la pintura, una disciplina en la que sigue explorando e investigando sin abandonar los aspectos que conciernen a la superación de los límites del cuadro y su expansión en el entorno.

Además de obtener varios premios y accesits en distintos certámenes nacionales, en 2011 participó como representante de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en la 3ª edición de IKAS-ART, una muestra internacional de arte universitario celebrada en Bilbao. En 2012 fue seleccionada para la exposición QUE VIENEN LOS BÁRBAROS, colectiva de nuevos valores emergentes que pretendía ser representativa de la última generación de artistas sevillanos.

TRADUCCIONES/
TRANSLATIONS

Painting like a hydroelectric dam produces electricity

[Process and assembly in the work of Ana Barriga Oliva]

Sema D'Acosta

The first time I saw one of Ana Barriga Oliva's works (Jerez de la Frontera, Cadiz, 1984) was in the *12th Grúas Lozano Painting Contest* in the year 2010. Apart from her ease, her talent for deciphering and interpreting certain questions concerning the syntax of the painting surprised me. Not so much in her achievement - her result was quite commendable in general - as in her attitude. Her concern for trying to grasp the entrails through her analysis, as if she were a doctor apprentice attempting to learn about the hidden internal workings of the human body which make life possible; enjoying and admiring it at the same time as she discovers the key that underpins her thirst for knowledge. In the way she approaches the painting, it was noticeable that she had an avid interest in the medium, not in a complacent nor mimetic way, but in a structural way; exploring the principles that constitute a complex language that is supported by criteria that it is necessary to discern and dominate. The piece that they selected for this award was hard to read and did not give many clues; there was a leg with a red stocking somewhere and there were other splattered touches of blue, as if in bands. The greatest value I found in it was not so much in the outcome, which was quite accomplished for someone who barely has any experience, but the desire to want to create a good piece of work while assimilating concepts and training in a style; aware that when starting out it is more important to set a solid foundation than to try to draw definitive conclusions or achieve quick returns.

Once time passed and I observed more works, I notice a reasonable concomitance that, yet distant, doesn't lose its meaning. Thinking on the spot, on the level and without going into depth, there is something in the work of Ana Barriga that

is reminiscent of the praxis of Luis Gordillo, an excessive painting in a permanent state of questioning that almost always avoids report, taking more linguistic course rather than telling a specific story. Though it may seem absurd, her attitude in the studio is similar. Both produce experimental work that flows impulsively. There is rarely any caution; when there is, there is a certain reservedness to prevent ideas escaping or becoming excessively scattered. In this starting point of the new and the accomplished alike, the *leit-motiv* is the search itself; a boost of inspiration that crystallises differently according to how one advances.

“The work of Luis Gordillo is eminently pragmatic and perhaps, at a glance, slightly theoretical; but only superficially. (...) As his work is borne of the syntax of art and is due exclusively to it, there is no room in the gaps for the inventions that literary speculators could latch onto. His work is neither prefixed nor speculative, but rather the opposite; his works are due to practice in the workshop, to the alchemy of his studio. In this never-ending process of trial-and-error his pieces take root; one after the other or at the same time. This is why much of that which he produces is *a posteriori* and is conditioned by its environment, which, according to the moment, marks a scattered or progressive development. In these extremely open procedures and with a lot of room for discovery, chance forcefully intervenes. It waits for him, it snares him with a wink or outlines the possibilities that envelop it. Of course, in this back-and-forth of possibilities enjoyment also plays an important part, a certain enjoyable tone that motivates artistic investigation and reduces the tension of the vacuum that hovers over fruitless endeavours.”¹

¹ D'Acosta, Sema. *Luis Gordillo: Centripeto / Centrifugo* (Luis Gordillo: Centripetal / Centrifuge). P. 20. 'Horizontalia' Catalogue. Published by CAC Málaga. Málaga, 2012.

The *Panel de Control* (Control Panel) project by Barriga Oliva follows these same investigative precepts of Gordillo, constantly feeling its way and converting the process into the active part of a laboratory of ideas where the execution is as important as the speculation time. There is no pre-installed program nor prerogatives that condition its representation. Springs are released during the flows; currents that flood other territories and tend to hybridise. In fact, though the painting and its derivatives prevail in his production, her work also reaches other 3-dimensional disciplines connected to the establishment or intercession of space; a scattering which, far from being seen as secondary or complementary, demands an ever greater role. Her sculptures are simple and are not exempt from a certain humour, as occurs in *Vista previa no disponible* (Preview not available) (2012) or her series of three *Último peldaño útil* (Last useful step) (2012). Both take their inspiration from elements of daily life of little relevance, such as a group of bags or cardboard packaging folded up to be put into a paper recycling container. Innocuous - even throwaway - realities that transform themselves into objects of aesthetic pop art and hidden intentions that, when de-contextualised, stand out from their banal condition and make us reflect on the meaning of the things that we see. Similarly, they also possess a careful scenographic touch, which lifts them from their spatial nature and they interact with the spectator, as well as because of their vivid colours, their strange and unexpected location.

A reasonable position from which to analyse the fundamentals of painting from the inside, is to look at essential factors such as colour, shape or composition slowly and separately. In order to examine any of these constituent parts with good judgement and awareness of continuity, it must be done in an isolated way, and never altogether. Facing all of the problems at the same time could lead to confusion and creates an unintelligible message which is vague and without structure. I do not refer so much to the narration of a motive as much as the construction of a useful and justified assembly which serves to make the painting coherent, independently of whether it is figurative or abstract.

One useful piece of reasoning that is created in this sense when referring to Ana Barriga, is one that can be deduced from the confrontation between background and foreground; a stratification by levels that have two superimposed layers that cross each other in the same plane to create mystery and depth, such as we can observe in, for example, *Frases hechas* (Set phrases) (2012), *Escrito en cuatro palabras* (Written in four words) (2012) or in the diptych *Piedra, papel, tijera* (Rock, paper, scissors) (2012). The procedure of additions and concealments that helps draw our attention, is accentuated in other works where the overlap is not as evident. This overlap, which is highlighted by the correct use of colour and raised textures, is at times very pronounced (*El juego I* [The game I], 2011; *El juego II* [The game II], 2011). By trying to interchange the swaying of shapes to create depth, blurring the edges or by straining centrifugal relationships between the masses, the artist not only shows that she is very interested in caring for the composition but also that she knows how to do it. Ana subtly organises blocks of colour, she shades only where necessary or shows barely recognisable details where essential... But above all, she establishes the necessary rhythms (of tones, lines, chromaticism and visual weights) with spontaneity. It seems simple - and this is what it's about, so that the outcome is clear- but it turns out to be complicated. Maintaining these balances by applying the appropriate brush-strokes can only be considered with aptitude and knowledge. If one does not possess these skills, one cannot compensate for them. To be a good artist one has to train one's eye and let oneself be led by this vision. The rest is praise.

The appearance of her first paintings, perhaps the most ironic and enjoyable ones, there was something that reminded us of the Sevillian Javier Martín (*Todo lo que puedes comer* [All you can eat], 2011; *A modo de epílogo* [By way of an epilogue], 2011). Now, her works are less impulsive and calmer. At least the pieces that are thought to be appreciated independently. In some of them, we even recognise a scene whose uncertain atmosphere disorients us long enough to manage to get us hooked during this lapse (*Me iría sin hacer ruido* [I would go without a sound], 2013; *La*

fantástica clave [The fantastic key], 2013; *Grrr...*, 2013). In general, and as in *Panel de Control*, Ana prefers to combine and establish systole and diastole relations between some representations and others, suggesting a mosaic of disparate elements that work as a whole to transmit different sensations as if we are focussing on each unit separately. In this sense, we can compare her work with the screen montages of Lev Kuleshov, who managed to show that the overall meaning of cinematographic terms was established from a particular final juxtaposition and not just by the isolated content that we find in each of them.

If the collage is one of the paradigms of contemporary art as Arthur C. Danto points out in his book *Después del fin del arte* [After the End of Art], the fragmentary perception of the compositions of Ana Barriga Oliva embeds itself fully in the magma of sensations into which expression has today converted itself; an interminable lagoon of possibilities where the deposits of a world congested with images will stop. They come at us everywhere and in all forms, an invasion of such a calibre that they inevitably condition our way of seeing, so that we cannot help but become insensitive to the incessant glimmer of shop windows. Immersed in this artificial universe of cut up and unconnected information, that takes us from the computer or mobile screen, from the car window to fashion magazines advertisements in the newspaper, we barely have time to see the wider reality; the vertigo of rapid situations through which we move every day enables us to have a simple superficial perception, impressions that are also subordinate to the methods by which we swallow those messages that come from the cinema, television or advertising.

Painting, as it can be no other way, is not outside of these changes and is absorbent like no other discipline, extracting from these distractions real and constant reasons for inspiration, with no themes or arguments as happened in the past. In fact, not even traditional categories, such as gender, are necessary; they are watered down and swept away by a deluge that puts only and exclusively visual facts first, to those who only need to activate the spring

of psychosexual development, a mechanism of seduction intrinsic to the pictorial correctness that Barriga Oliva instinctively manipulates. If we examine the details in depth we can uncover exceptional attachments and influences such as the German painter Eberhard Havekost, who approaches or distances himself from what interests him with the same freedom as that with which a cinematic camera moves around a scene. The photographic vision of the Frenchman Gilles Aillaud also attracts him, especially his autonomy when reproducing colours and light of the natural environment. She agrees with their way of selecting isolated parts of the surroundings to then regurgitate them, but she differs in her way of mixing them. She centrifuges and cuts out pieces impulsively, not concerning herself with what survives the shake-up. The cuts or changes can be radical, in the way that Matisse drew with scissors, grouping figures without a background and favouring chromatic synaesthesia. Even space can play a role in the work, not as a projection of the painting that is developed in three dimensions as in the work of Angela de la Cruz or Guillermo Mora, who explore the pictorial overflow solidifying its nature as if it were water that changes from its liquid state to ice, but by truly entering into the world of sculpture from real positions. Her predilection for round bulges truly explains her introit into visual arts and orientates her first inclinations, motivated in part by the mechanics and construction of objects and furniture design. In her paintings she will come to be stimulated by the influence of people close to her such as Rubén Guerrero or faculty professors such as Paco Lara-Barranco.

This breadth of vision that pours scorn on orthodox type-casting is not only pertinent but reasonable. Especially considering painting as it is today, in a state of permanent discussion and dilation. The specialist and critic David Barro reflects on this: “The first question seems inevitable: What do we call painting today? There are so many styles, legacies, artists and media that settling on a single aspect of the question is complicated. What does seem clear is that talking about painting is not what it was. Because, as the French thinker Tiery de Duve pointed out, painting is

no longer a technique, but a tradition. Painting is an idea, a way of thinking, surely, about painting itself in terms of its ability to capture the world. It could be said that all that remains of painting is the term 'painting' itself, that holds like a kaleidoscope of meanings. Therefore, everything that is said and done to do with painting would be painting itself, in so much as it is showing an attitude, a position, that implies that the artist is continually (re)thinking his or her place, and wondering not only why to carry on painting but also what for and how to carry on doing it. Anything that helps create an image can be a painting, because the time when a painting is done always implies a new definition.”²

To finish, I would just like to add that, as it can be no other way, effort, dedication and tenacity are three of the characteristics that mark the short career of Ana Barriga. For somebody who is starting out there is no greater motivation than passion and enthusiasm. As Quico Rivas said: “painting is a canal through which meaning circulates. The heart is a valve that regulates this circulation and sets its rhythm. With few exceptions, a syncopated heart, and therefore a syncopated production and circulation of meaning, can be constant, but never regular.”³ Her desire to advance is notable in this difficult area of creativity; a place full of obstacles that seduce and captivate her in equal measure, taking advantage of every opportunity to enter the studio and labour over a new painting, obstinately perfecting a method or technique, pressing keys until finding ways to continue doubting without losing her drive nor giving in when faced with uncertainty. “The greatest artists are usually the most enthusiastic. Like the junkie or the gambling addict, the artist is also an addict, and not only in the figurative sense. His

dependency is besides irreversible: he cannot kick the habit; his greatness, should he reach it, lies in his capacity to transmute intimate conflicts into creative energy. It works, in some way, like hydroelectric dams; taking advantage of natural accidents and waterfalls to produce electricity.”⁴

² Barro, David. *Antes de Ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy* (The Day Before Yesterday and the Day After Tomorrow. Or What Painting Can Be Today). P. 7. Dardo Ediciones. Santiago de Compostela, 2009.

³ Rivas, Quico: *Cómo escribir de pintura sin que se note* [How to Write about Painting without Realising]. P. 20. Ediciones Árdora. Madrid, 2011.

⁴ *Ibidem*. P. 20.

BIOGRAPHY

Ana Barriga Oliva (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984)

From her early years, her father strongly influenced her into taking an interest in the mechanics of constructing objects, an intellectual curiosity that led her to study specialist courses in the art school in Jerez and later in Seville, where she attended the Fine Arts School and will graduate shortly.

Although she was at first interested in sculpture and three-dimensional effects linked to space, she gradually veered towards painting, a discipline that she is still exploring and researching, without abandoning aspects concerning overcoming the limits of the picture and its expansion into the surroundings.

As well as coming first or second in several national competitions, in 2011 she took part as representative of the Seville Fine Arts School in the 3rd edition of IKAS-ART, an international art fair for university students held in Bilbao. In 2012, she was chosen for the QUE VIENEN LOS BÁRBAROS exhibition, a collection of new, emerging trends that aim to represent the latest generation of artists in Seville.

