

CON ASIDUAS VIOLETAS Y FRONDAS HONRAREMOS LOS HUESOS CUBIERTOS

José Luis Valverde

Anidar en nidos de barro o en edificios, cantar en colonias o rezar en coros. Hay algo análogo entre las golondrinas y las monjas de clausura: ambas se encuentran cómodas en terreno elevado, cerca del cielo. Aunque no pueden evitar vivir bajo las leyes de lo terrenal, de lo mortal.

El abismo, tan presente en las dos especies, se nos presenta a los que observamos desde fuera como un vacío, donde los nombres propios y los comunes carecen de sentido y, finalmente, desaparecen, dando lugar a lo desconocido y, por qué no, a la fe.

Bajo este pretexto, las imágenes que nos encontramos con forma de pinturas adquieren un sentido de ofrenda, vinculadas a un espacio que respira el aire de lo ritual, un templo. Las flores, que en un principio servían para salvaguardar las reliquias, y revelar con su perfume la ausencia del mártir o su mortalidad, se transforman en este caso en retratos para que, todos juntos, funcionen como una gran máquina votiva. Un regalo que se refugia en el aceite chorreante de la tela, en la materia de la pintura como barro y en la obligación de atravesarlos por parte del espectador como creyente, para llegar a vislumbrar la aparición de la imagen pictórica. Todo ello conforma un imaginario vegetal de vida y muerte que deviene directamente de la historia del arte: pinturas de Matisse, Albert York o Harmen Steenwijck, entre otros, han sido utilizadas como punto de partida para articular esta colección de cuadros, que no tienen más posibilidad que la de ofrecerse con reverencia al cuerpo incorrupto de Doña Maria Coronel.

José Luis Valverde

CON ASIDUAS VIOLETAS Y FRONDAS HONRAREMOS LOS HUESOS CUBIERTOS

José Luis Valverde

Octubre 2019 - Enero 2020
Sala Santa Inés - Sevilla



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

INICIARTE

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejero de Cultura y Patrimonio Histórico
Alejandro Romero Romero

Secretaria General de Innovación Cultural y Museos
Mar Sánchez Estrella

Delegada Territorial de Fomento, Infraestructuras, Ordenación del Territorio,
Cultura y Patrimonio Histórico en Sevilla
Susana Cayuelas Porras

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2017:

Francisco Fernández Cervantes, Belén Mazuecos,
Juan Carlos Robles (IAC), María Arjonilla, Rafael Doctor,
Tete Álvarez (UAVA) y Eva González Lezcano.

EXPOSICIÓN

Sala Santa Inés. Sevilla

Servicio de Instituciones y Programas Culturales. Delegación Territorial de
Fomento, Infraestructuras, Ordenación del Territorio, Cultura y Patrimonio
Histórico en Sevilla

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Almudena Bocanegra Jiménez
Eva González Lezcano
Isabel Villanueva Romero

Tutor

Carlos Miranda

Montaje

Museographia Espacios Expositivos, S.L.

CATÁLOGO

Edición

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

Textos

Javier Díaz-Guardiola
José Luis Valverde

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Arturo Comas

Diseño editorial

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Francisco José Romero Romero

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Servigraf Artes Gráficas S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio
Histórico

© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-335-7

Depósito Legal: SE 1901-2019

ÍNDICE

	pág.
Presentación.....	5
Patricia del Pozo Fernández Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico	
José Luis Valverde, el obstáculo es el mensaje.....	7
Javier Díaz-Guardiola	
Obras.....	17
Biografía.....	55
Traducciones / Translations.....	59

José Luis Valverde se sirve de los versos del poeta hispanolatino Prudencio (“Con asiduas violetas y frondas honraremos los huesos cubiertos”) para un proyecto pictórico que enlaza el espacio expositivo, el convento de Santa Inés de Sevilla, con las ofrendas que se deja en los templos que custodian las reliquias de santos y mártires. De tal modo que sus piezas pictóricas, llenas de naturalezas muertas o *vanitas*, son creadas como ofrendas para al cuerpo incorrupto de Doña María Coronel, quien fundó este recinto en el último tercio del siglo XIV.

Este proyecto se enmarca dentro de la convocatoria de 2017 del programa INICIARTE, de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, cuyos objetivos principales son apoyar y difundir la creación contemporánea a través de producción y exhibición de obras de nueva creación de jóvenes creadores andaluces.

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Junta de Andalucía

José Luis Valverde, el obstáculo es el mensaje

Por Javier Díaz-Guardiola*

Con el paso de los años, y mucho oficio, el joven José Luis Valverde (Málaga, 1987) se ha convertido en un orfebre de la pintura, en el sentido de que es capaz de domar las pinceladas hasta dotarlas de la forma precisa para “aparentar” lo que su autor desee. Porque de eso versa la técnica: un juego de representación en lo que nada es lo que parece, pero se le asemeja demasiado. Para tal fin, Valverde, además, se pone ciertos retos, como una paleta reducida, monocromática, y una técnica más o menos empastada que funciona a modo de veladura de la imagen. El espectador no lo tiene fácil para discernir aquello que se le presenta, lo que da pie a una actitud escrutadora ante el cuadro que le da la vuelta al concepto de “pintura contemplativa” por contemplar –ciertamente– una pintura.

Quizás todo lo mencionado hasta el momento llegue a su punto culmen en este último proyecto del andaluz, una muestra que puede también ser entendida como un *site-specific*, aunque Valverde respete los límites impuestos por las cantonadas de los lienzos. Porque *Con asiduas violetas y frondas...* tiene muy en cuenta el pasado sacro de la institución que ahora lo alberga (el antiguo convento de Santa Inés), al convertirla en una nueva caja de resonancia pictórica desde la que alimentarse de cierta energía del pasado para verterla en una serie que reactiva las posibilidades de géneros con tanta carga histórica como el bodegón o la *vanitas*.

El resultado, bajo las premisas teóricas y plásticas de su autor, dan pie a un conjunto penumbroso, en el que las imágenes, no sin cierta dificultad, salen al paso de su espectador, como si de una fantasmagoría contemporánea se tratara. Juegos de apropiación, de reducción, de recontextualización. Estos son sus mecanismos de funcionamiento. Estas, sus instrucciones de uso y su sentido. Así las define su creador.

* Javier Díaz-Guardiola es periodista, crítico y comisario de exposiciones. En la actualidad es coordinador de la sección de arte, arquitectura y diseño de ABC Cultural, redactor-jefe de ABC de ARCO y autor del blog de arte contemporáneo “Siete de Un Golpe”.

JAVIER DÍAZ GUARDIOLA: Me remito primero al título del proyecto para la sala Santa Inés de Sevilla porque nos dará muchas pistas sobre la propuesta: *Con asiduas violetas y frondas honraremos los huesos cubiertos*. Si no me falla el dato, esta frase tiene su origen en una canción religiosa.

JOSÉ LUIS VALVERDE: Eso es. Y esa canción a la que hace referencia y que me sirve para titular la propuesta data del siglo IV d. C. y se le dedicaba a las flores que en los templos custodiaban las reliquias de los santos y mártires. Me parecía interesante rescatarla porque conecta bien con la idea que tengo de la muestra, que no deja de ser una exposición de "floreros" en lo que, asimismo, fue un antiguo convento dedicado a Santa Inés. Allí fue donde en el siglo XVI se halló el cuerpo de María Coronel, su fundadora, que había sido enterrada en el coro del templo. Se dice que, además, su cuerpo se encontró en perfecto estado de conservación. De alguna manera, las "flores" que yo ofrezco ahora con mis cuadros salvaguardan la reliquia que siglos atrás albergó este espacio.

Quizás te resulte curiosa la pregunta, pero es pertinente con una persona que tanto ha trabajado sobre la *vanitas*, y cuya obra, de alguna manera entronca con la tradición pictórica española: ¿Eres una persona religiosa?

El proyecto, en un primer momento, iba a titularse *Contra todos los santos* porque, tras mi paso por Londres, quería realizar versiones de los cuadros religiosos de la National Gallery. Al volver a España me di cuenta de que quizás la idea no tenía ya mucho sentido. Y cuando finalmente se decidió que la sede de la muestra sería Sevilla y el antiguo convento de Santa Inés, eso me ayudó a conformar una propuesta con estas nuevas características. Yo venía además de años atrás trabajando sobre conceptos como los de la naturaleza muerta o las *vanitas*, como bien apuntas, por lo que pude ir relacionando ideas. A ellos se unía que me apetecía hacer un proyecto con impronta religiosa. El espacio ayuda a que todo encaje perfectamente.

Sí, porque, como bien mencionas, la sala en la que se muestra el conjunto, y como hemos ya apuntado, es un antiguo convento desacralizado. Señalas que has querido hacer algo muy *site-specific* para este entorno. ¿Hasta qué punto el contenedor terminó de definir el contenido?

En mi opinión, el espacio sí que ha terminado definiendo, y mucho, la propuesta. Pero, por otro lado, no es la primera vez que mi trabajo se ocupa de cierta tradición, aunque sí que es cierto que la sede ha condicionado para seguir una vía y no otra, y que se traduzca en ciertos parámetros técnicos. En realidad, el entorno ha sido la excusa perfecta, puesto que a mí me interesaba mucho el tipo de pintura que me ha dado pie a componer.

Nos referíamos antes a la tradición pictórica española, nos referiríamos al Barroco. De ella rescatas géneros como la naturaleza muerta o la *vanitas*, como mencionas. ¿Por qué? ¿Con qué intención?

En 2016 hice un proyecto que titulé *Huile de Poison*, que me permitió experimentar con la pintura a través de géneros como los de la naturaleza muerta o la pintura de guirnaldas. En ese tipo de composiciones encontré un espacio en el que me sentía cómodo para dialogar con la técnica y ponerla a prueba. Manejar este tipo de códigos me iba abriendo nuevas vías de investigación a nivel plástico. Por otro lado, en este proyecto actual hay algo que supone un avance con lo anterior en el sentido de que, y aunque me sigo inspirando en pintores de bodegón del siglo XVI y XVII, ahora me abro a reinterpretar piezas de otros autores más contemporáneos, como Matisse, y su *La habitación roja*. Eso fue algo, además, totalmente fortuito, cuyos resultados son los que cierran la exposición, y sobre un cuadro como ese, que tenía olvidado, que conocía bien, pero en el que me daba cuenta que se contenían muchos códigos y elementos que remitían a la tradición pictórica, sobre todo del Barroco, que yo ya había trabajado. Serían, por ejemplo, la idea de la ventana dentro del cuadro, los elementos florales que invaden toda la composición, la desjerarquización de los elementos que la conforman... De pronto vi cómo en ese cuadro se resumía todo lo que yo ya estaba analizando. Por eso me pareció bien hacer un guiño más amplio a la Historia de la pintura, saltar a otros contextos.

Hago un inciso para profundizar algo que has mencionado: el hecho de que *Huile de Poison* te ofreció nuevas formas de experimentación. ¿A qué te refieres exactamente?

A partir de ese conjunto, por ejemplo, comencé a reducir mucho la paleta de color. Eso es algo evidente en lo que he preparado para Santa Inés. Y lo hice de una manera muy radical. Yo antes pintaba con una paleta monocroma, pero desde ese momento empiezo a experimentar con negros de una manera más

extrema. Dado que mis modelos eran flores, que, en el fondo, son elementos muy orgánicos, eso me facilitaba reducirme a esa gama tan limitada de negros, con una factura pictórica mucho más matérica. Las imágenes resultantes eran mucho más potentes que si me hubiera ocupado de lo meramente figurativo. Así fue como aprendí a obstaculizar la percepción de la imagen a partir de la radicalización de los monocromos.

Es inevitable que uno se pregunte sobre la capacidad evocadora de unos géneros y unas épocas tan pretéritas, para una sociedad tan descreída y acotada a la inmediatez como la nuestra, que probablemente ha olvidado sus códigos por muy figurativos que sean.

A mí me interesa recuperar los géneros antiguos porque me parece necesario plantear problemáticas actuales sobre parámetros ya existentes. Recuperar la *vanitas* o el bodegón implica traducir a nuevas necesidades ciertos códigos muy asentados. Y eso es lo que a mí como experimentador con las técnicas me seduce y me genera atractivo. Hoy, pintar un bodegón porque sí, por el hecho de ejecutarlo, sentido alguno no tiene. Lo importante es forzar nuevas lecturas a las imágenes, trasladar códigos a nuevas realidades. De hecho, uno de los cuadros de este conjunto hace referencia directa a Albert York, un pintor americano de los cincuenta que me seduce mucho por su factura, similar a la de Morandi, aunque él es mucho menos conocido que el segundo. Él es autor de un lienzo en el que un esqueleto habla con una mujer desnuda en mitad de un paisaje, una escena muy simbolista. Yo he recogido su esqueleto y me lo llevo a un cuadro de grandes dimensiones pintado en diferentes tonos de negros. Vuelvo a lo que comentaba de la obstaculización de la imagen: yo empiezo a trabajar a partir de escenas propias de la naturaleza muerta o la *vanitas*, pero traslado sus conclusiones a otro tipo de pintura, de forma que la lectura de la imagen, al dificultarse, da pie a interpretaciones muy abiertas y muy diferentes.

En relación al empleo de imágenes preexistentes. Antes fueron las imágenes en movimiento del cine. Ahora las estáticas de la pintura. ¿Por qué este desplazamiento?

Ha sido una cuestión, sobre todo, metodológica. Cuando antes acudía al cine, existía también una razón conceptual, pero mi labor iba por otro lado, pues yo entendía lo cinematográfico como un gran banco de

imágenes al servicio de una recontextualización. Y la intención era mucho más narrativa, lo que conectaba con la propia disciplina cinematográfica. Esa idea la he ido desechando para acercarme a la pintura como ejercicio de recontextualización, lo que me lleva a versionar, traducir o revestir códigos antiguos desde una perspectiva mucho más actual.

En el fondo, pones el foco en la idea de fragmento, algo que contemporaneiza mucho tu quehacer. ¿Qué te interesa a ti de esa parte por el todo?

Cuando he trabajado a partir del fragmento, lo que he llevado a cabo ha sido un ejercicio de descontextualización de la imagen. Ahora tengo pinturas en las que procedo con la misma estrategia para anular la naturaleza “figurativa” de lo trasladado y generar nuevas abstracciones. Asimismo, la narración con fragmentos la trabajo en el mismo espacio expositivo, a partir de dípticos, de trípticos, al asociar determinado cuadro con otro, lo que genera nuevas narratividades que, en el fondo, son muy abiertas, y eso es importante. El resultado funciona de manera similar a lo que ahora entendemos por hipertexto. Se trata de pasarle la pelota al espectador, que sea este el que “lee libremente en un contexto”.

Mencionaste a Matisse y su *La habitación roja* como una de las claves de esta propuesta. Tus reflexiones al respecto abordan al final de la muestra al espectador. ¿Significa eso que la exposición tiene un recorrido?

Solo cuando planteo una exposición, la relación que se establece entre las obras nace y cobra sentido en el montaje. Por tanto, no marco un recorrido a su espectador. Quizás sí me reservo cierta lectura entre aquellas obras que agrupo por dípticos o conjuntos. Ahora que te refieres a la obra inspirada en Matisse, en realidad son dos. Un de ellas se basa en su margen izquierdo, en la ventana que mencionábamos, lo que me da pie a llevar a cabo un estudio de cierta pintura atmosférica. Por otro lado, en una segunda, que se ocupa de la zona de la derecha del original, el ámbito de la mesa, del bodegón, de un florero... mi propuesta es muchísimo más matérica. La diferenciación es clara entre una y otra. Si hay un término que creo que es importante y que define lo que hago es la de “traducción”, y estos dos cuadros determinan cómo mi manera de traducir una misma obra es radicalmente diferente. Por eso he querido que la

exposición se abra con una de esas piezas y cerrarla con la otra, de tal forma que todo el “recorrido” que pueda tener la cita quede contenido entre lo uno y lo otro.

Cuando apuntas que esa obra de Matisse resume todos los códigos que planteas en el proyecto, ¿a qué te refieres?

Sobre todo, a todas las soluciones pictóricas que resuelve. Toda la muestra se basa en una alegoría sustentada en las flores que al final nos remiten a la muerte. *La habitación roja* plantea y resume todo mi proceso pictórico hasta el momento: de la idea de la ventana, que conduce a un paisaje y, con ello, a toda una tradición pictórica sobre el mismo; a la presencia de flores, y, por ello, la tradición de la guirnalda, pero muy desjerarquizada... No sé cómo explicarlo: Matisse hace acopio de una serie de herramientas para acometer ese cuadro con las que yo me siento muy identificado y que remiten a la Historia de la técnica. Por eso su preponderancia en el proyecto que propongo.

En series recientes ya se ha observado cómo cada vez tiendes a una pintura más empastada, más matérica, como bien acabas de mencionar. ¿Cómo juegas con el volumen, con las dos dimensiones que saltan a ser tres, gracias a la acumulación de pigmento?

La idea de pintar sobrecargando de materia el cuadro es algo que me viene de empezar a trabajar con flores, y supongo que aquí llega a un culmen por ser lo más reciente que he hecho. Pero es que pronto me di cuenta de que este tipo de imágenes me daba pie a facturas más orgánicas. De una manera natural, porque lo pedían los cuadros, he tendido a una pintura mucho más matérica; tanto, que a veces podrían parecer pequeños relieves escultóricos. En el fragmento que tomo de la obra de Matisse, si procedo así es porque, en ese área, el cuadro ya es un estampado en sí. Parece un tapiz. Como imagen, me interesaba establecer un nexo entre la sensación que tienes cuando te enfrentas al original matissiano de que no hay jerarquías porque todo está pintado de la misma manera, y cómo eso podía pasar por el tamiz de mis propios códigos. Para que a mí me funcionara plásticamente ese proceso, era necesario desjerarquizar la imagen con un resultado muy matérico de negros sobre negros. Por eso, cuando tú te sitúas delante, no sabes muy bien qué es lo que estás viendo. Y, en ese punto, sale a colación algo que imbuje a todo el proyecto y que tiene que ver con lo religioso, y es el carácter

contemplativo de la obra. La propuesta te obliga a pararte, a mirar varias veces, a descubrir cosas. En ese sentido, lo matérico te obliga a frenarte.

¿Cómo se consigue expresar lo máximo con lo mínimo cuando la paleta es tan reducida? Supongo que, en esos casos, cualquier veta de otro color es un asidero de información.

Desde luego. La economización de colores se relaciona con el concepto de la muerte, del paso del tiempo que ya tiene la *vanitas* de por sí. Y por eso propuse pintar la sala de negro, porque creo que cerraba mucho más la propuesta. Eso la convierte en una especie de capilla. Así se genera una atmósfera mística, cuasi religiosa, que te predispone. Y los cuadros negros que cuelgan de sus paredes tardan en ser reconocidos, por lo que se presentan ante ti como lo haría un fantasma o una aparición. Es como si la pintura saliera a tu encuentro. Eso además hace de la experiencia contemplativa del espectador algo vivencial. El empleo del monocromo tiene que ver con mi proceso. Lo inicié cuando empleaba imágenes cinematográficas antiguas, por una razón evidente, ya que estas eran en blanco y negro; y se acentuó con *Huile de Poison* porque fue mi recurso para negar la imagen. Hoy es algo que me define: la negación de la imagen a través de la pintura. Eso, aplicado a la creación de versiones de otros grandes cuadros de viejos maestros me parece irónico, sobre todo en los tiempos en los que vivimos, en los que estamos constantemente bombardeados de imágenes que nos llegan de un lado y de otro y que no podemos absorber. Es incluso irónico el hacerlo desde un medio como el de la pintura, que exige tiempo, y que no deja de ser, en el fondo, el deseo de “representar” algo. La dificultad de percepción que me ayuda a generar el monocromo potencia también una actitud contemplativa hacia la pintura que cada vez rechazamos más y que entronca, definitivamente, con lo religioso.

De esta manera trastocas también la relación que se establece entre figuración y abstracción. ¿Cómo se resuelve este combate en tus propuestas?

A mí me gusta vincular cuadros figurativos con cuadros abstractos. E igual que en proyectos anteriores he ido generando narraciones en función de cómo se disponen las obras en el espacio, por inercia, he mantenido también esa manera de jugar con la pintura –porque, al final, me lo tomo todo como un juego– dentro de la composición de algunas obras. Y al comparar imágenes muy dispares, no solo por lo que representan, sino por cómo están ejecutadas, llego a conclusiones que me interesan como creador. Es una

manera de generar cortocircuitos en la mente del espectador. Esa idea de obstaculizar la imagen que antes comentábamos cuando hablábamos de los monocromos también se produce gracias a esta conjunción entre figuración y abstracción. Un fragmento se convierte en una abstracción, y, al lado de algo mucho más descriptivo, acaba generando relaciones muy sugerentes.

La disposición de las obras, desde luego, da pie a narratividades que no sé si son tan importantes aquí en Sevilla.

Sí que fueron importantes en series anteriores, pero no tanto aquí, lo reconozco. Cuando lo he hecho, al final lo que configuraba era una especie de mapa con las obras que te obligaba a leer" la exposición. Pero sí que me resulta muy interesante demostrar cómo una imagen o un cuadro se lee de manera diferente en función de un contexto. Aquí es algo que se mantiene, pero de manera más sutil. Es inevitable que haya relaciones entre algunas pinturas sin necesidad de que estas se sitúen próximas las unas a las otras. Para mí, y en relación a todo esto, hay una pareja de cuadros que lo ilustran bien, y que son de los que yo me siento más orgulloso de toda mi producción, que hace referencia al ferrocarril de Manet. Esa pintura, en realidad es un díptico, en el que una de las piezas es grande, de 2 x 2 metros, junto a otra mucho más pequeña, de 20 x 20 centímetros. Lo que se establece entre ellas es un juego de escalas, además de un juego de referencias entre la imagen de partida y lo que ellas representan...

En cuanto a los formatos, tendías generalmente a los pequeños, pero un cambio de estudio te permitió llevar a cabo una ampliación de los soportes. ¿Qué te aporta el juego de escalas?

En Sevilla presento formatos muy grandes, que no dejan de dialogar con cuadros mucho más pequeños. Me he dado cuenta de que yo casi nunca me sirvo de formatos medianos, y hay una razón, y es porque creo que, a la hora de establecer nexos, funciona mucho mejor cuando las escalas son muy radicales.

¿Se puede ser crítico desde la pintura?

Desde luego, y creo que pintar hoy en día es una de las posiciones más punky que se puede tener. Con los nuevos medios, si uno se para a pensar, no sé si tiene mucho sentido ponerse a pintar. Quizás mi

posicionamiento más crítico surge de mi obcecación por seguir pintando. El cuadro, como dispositivo de representación, por su naturaleza bidimensional, remite a toda la Historia de la Pintura. Creo que todo eso tiene connotaciones políticas y connotaciones críticas sin que el discurso sea necesariamente político.

¿Qué nuevas vías ha abierto un proyecto como este?

Tengo muchas ganas de ponerme a trabajar en lo próximo porque es muy posible que deje de lado las *vanitas*, algo que, con este proyecto de Sevilla, quiero finiquitar, porque ya son muchos años investigando sobre ellas. Sigo con la idea de continuar versionando desde la pintura, pero querría introducirme en una senda mucho más figurativa, con una plástica menos matérica. No sé muy bien por dónde terminaré adentrándome, pero sí que es cierto que todo esto me ha ido dando claves sobre caminos alternativos. Eso no significará abandonar el monocromo, el negro sobre negro, pero me interesaría aplicarlo a otro tipo de composiciones.

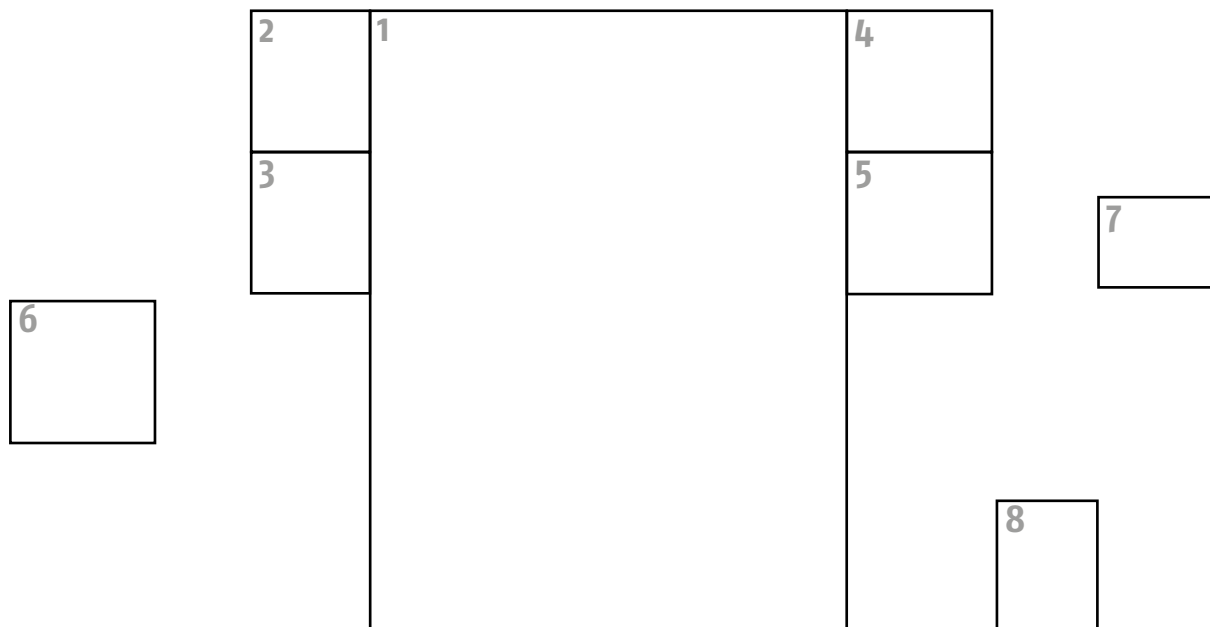
Madrid, 17 de marzo de 2019

OBRAS









1. *Primera visión*. Óleo sobre lienzo. 130x100 cm (2018)
2. *El mirón*. Óleo sobre madera. 33x25 cm (2019)
3. *Cara y flores*. Óleo sobre lienzo. 20x20 cm (2019)
4. *Sin título*. Óleo sobre lienzo. 30x30 cm (2018)
5. *Nocturno*. Óleo sobre seda. 30x30 cm (2019)
6. *Alguien se acordó de Picasso*. Óleo sobre lienzo. 30x30 cm (2019)
7. *Vanitas II*. Óleo sobre lienzo. 21x24 cm (2018)
8. *Pájaro I*. Óleo sobre lienzo. 28x22 cm (2019)







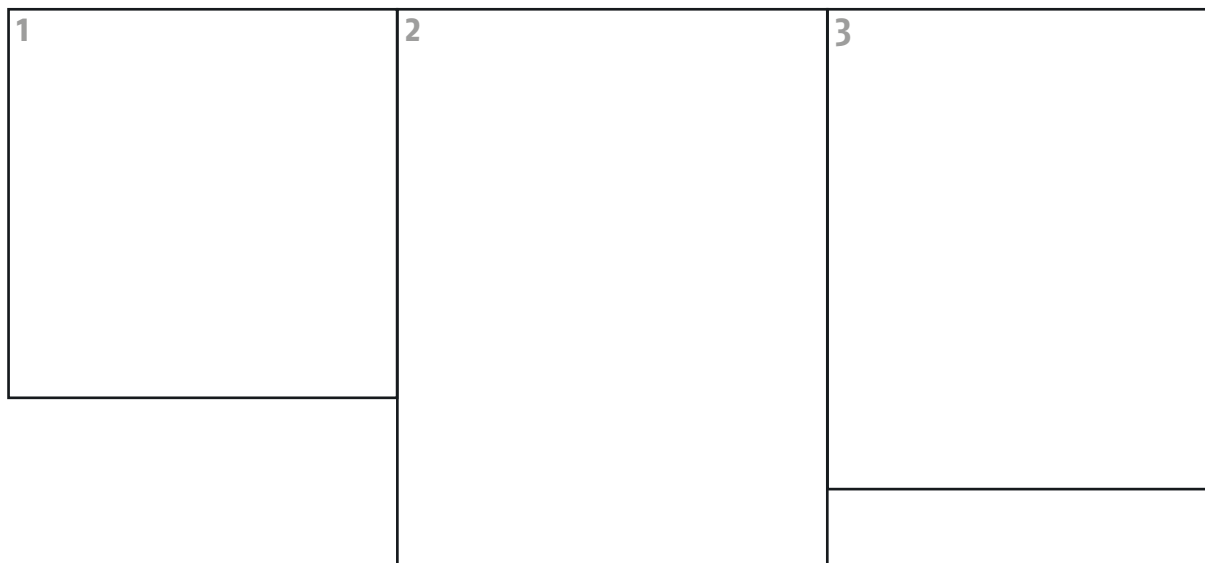








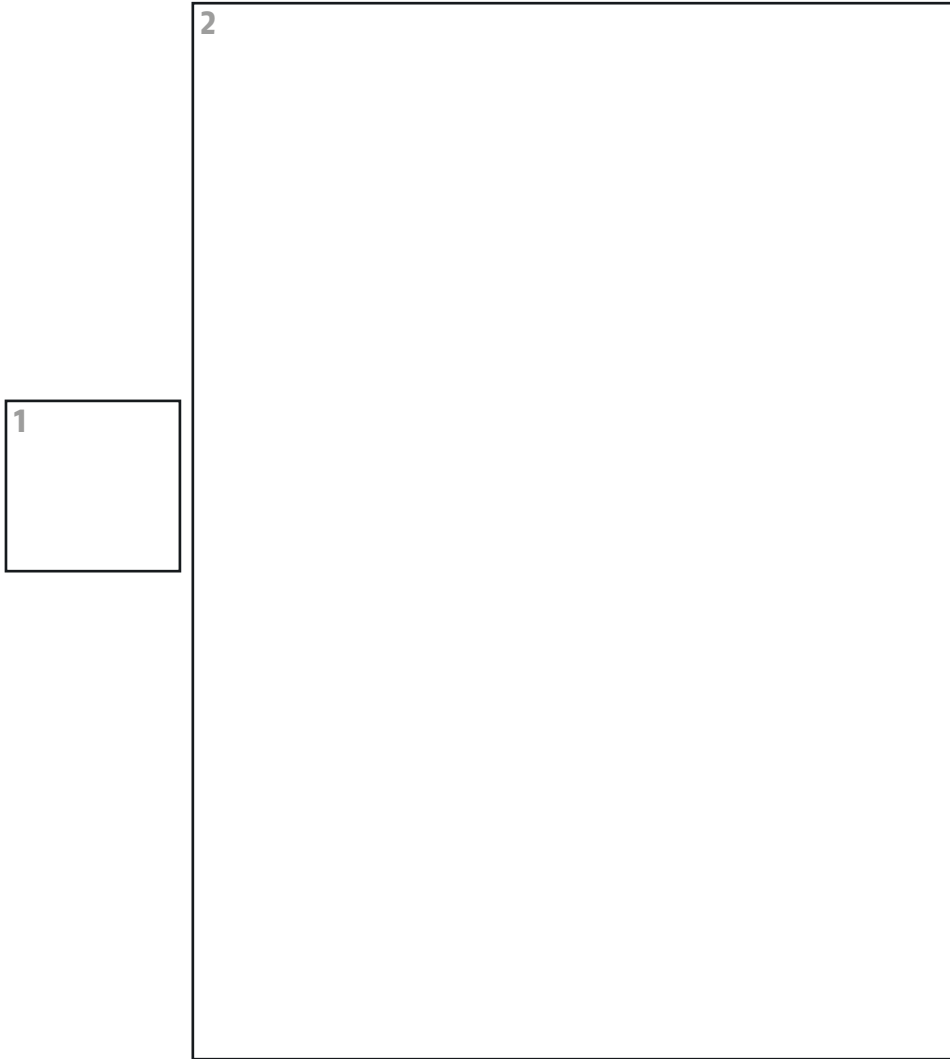




1. *Sin título*. Óleo sobre lienzo. 81x81 cm (2018)
2. *Sin título*. Óleo sobre lienzo. 117x89 cm (2018)
3. *Antes del barro*. Óleo sobre lienzo. 100x80 cm (2019)







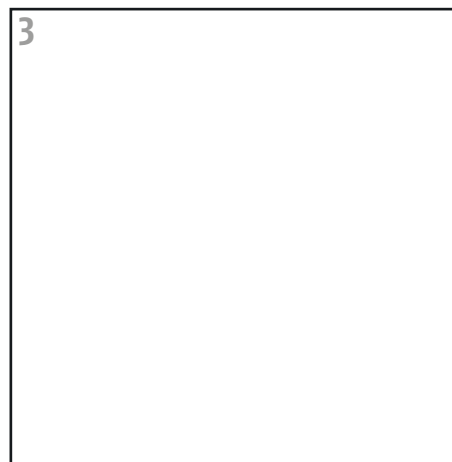
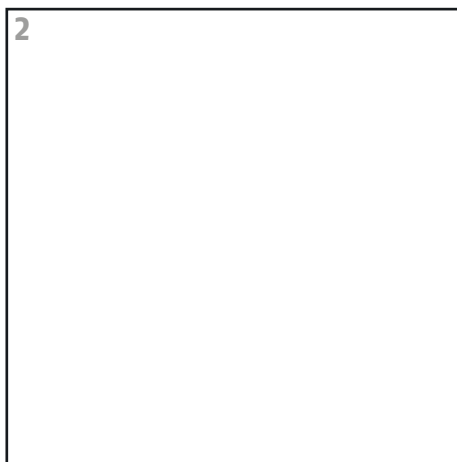
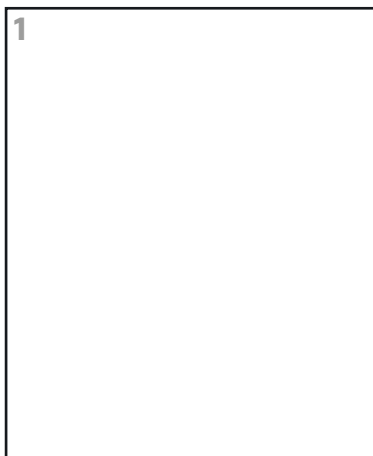
1. *Visión de San Pedro III*. Óleo sobre lienzo. 30x30 cm (2019)

2. *Habitación roja de Matisse (Primera parte)*. Óleo sobre lienzo. 180x131 cm (2019)



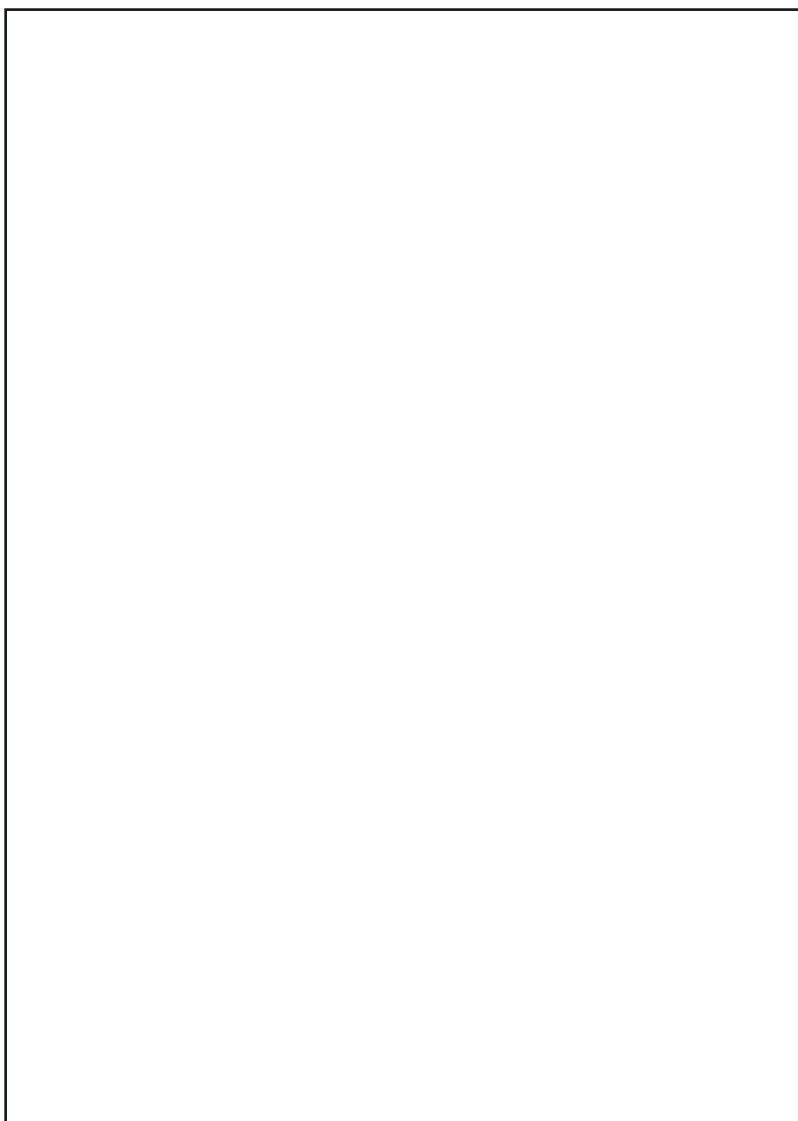






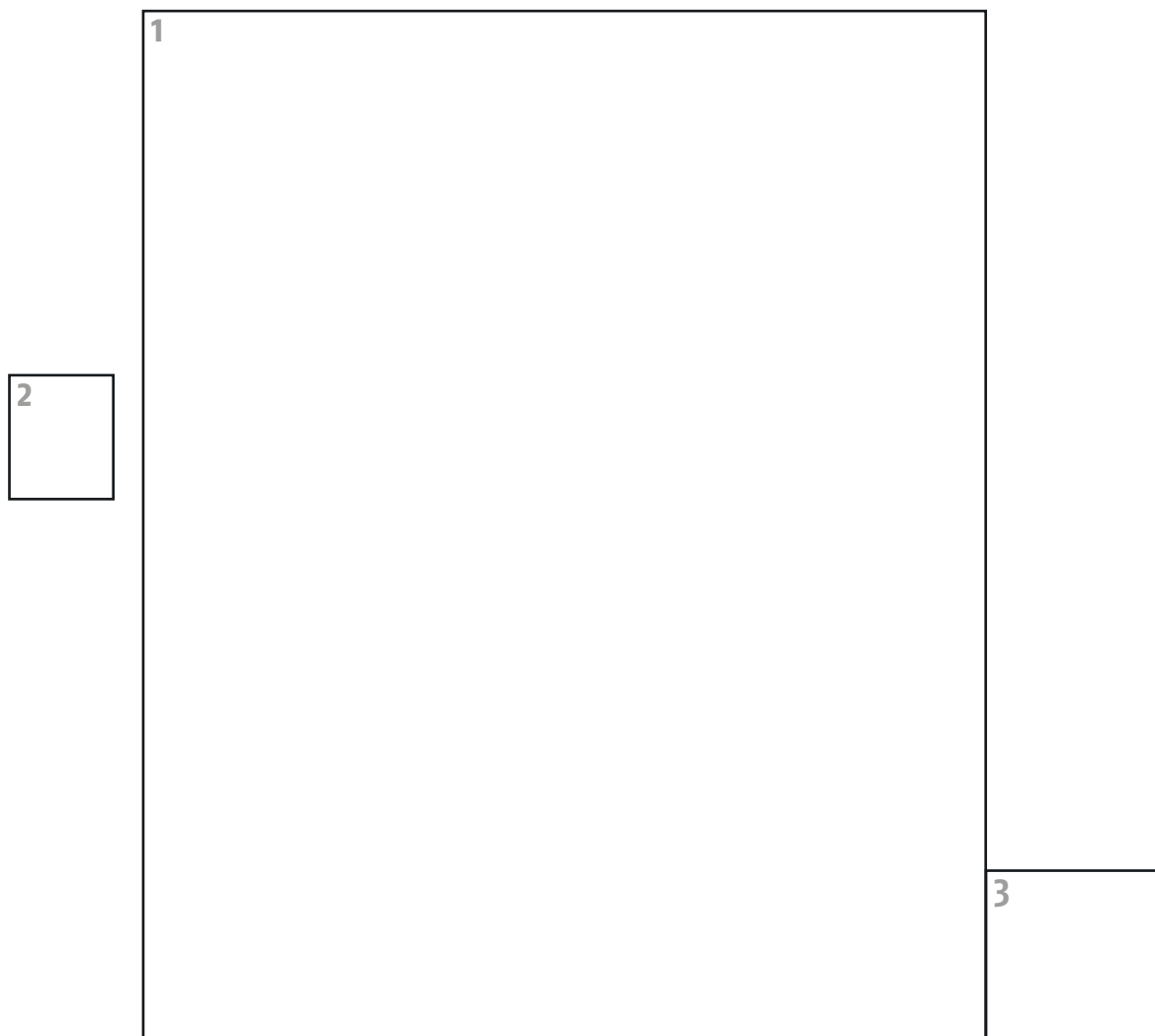
1. *Paloma y hojas*. Óleo sobre madera. 30x25 cm (2018)
2. *Rosario perdido II*. Óleo sobre madera. 30x30 cm (2019)
3. *Rosario perdido III*. Óleo sobre lienzo. 30x30 cm (2019)





Habitación roja de Matisse (Segunda parte). Óleo sobre lienzo. 180x131 cm (2019)





1. *Visión de San Pedro II*. Óleo sobre lienzo. 196x160 cm (2018)
2. *Escena de selva*. Óleo sobre lienzo. 24x20 cm (2019)
3. *Descanso*. Óleo sobre lienzo. 33x33 cm (2018)





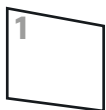










A large, stylized number 2 composed of three lines meeting at a central point. One line is vertical, extending upwards from the center. Two other lines extend downwards and outwards from the center, forming a wide 'V' shape. A small rectangular box containing the number 2 is attached to the vertical line, positioned slightly to the right of the center.

2

1. *Golondrina*. Óleo sobre lienzo. 20x25 cm (2019)
2. *Flor y cruz*. Óleo sobre lienzo. 19x24 cm (2018)











BIOGRAFÍA



José Luis Valverde

(Málaga, 1987)

Licenciado en Bellas Artes en 2014 y Master de Producción artística interdisciplinar por la Universidad de Málaga, como artista le define la negación de la imagen a través de la pintura, siendo capaz de domar las pinceladas hasta dotarlas de la forma precisa para “aparentar” lo que desea. Su técnica consiste en un juego de representación en lo que nada es lo que parece, pero se le asemeja demasiado. Con una paleta reducida, monocromática, una técnica más o menos empastada y la conjunción entre figuración y abstracción, obstaculiza la percepción de la imagen al espectador potenciando una actitud contemplativa hacia la pintura.

Ha realizado exposiciones individuales en la Griffin Gallery (Londres), en la Facultad de Bellas Artes de Málaga y en JM Galería – ColumnaJM (Málaga), entre otras.

Su obra ha estado presente en diversas exposiciones colectivas como en Espacio El Butrón (Sevilla), CAC (Málaga), Fundación Bancaja (Zaragoza), Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia), el Museo de arte contemporáneo de La Carolina (Jaén) y el Espacio Iniciararte, El Palmeral de las Sorpresas (Málaga) entre otras entidades, y en ferias como Getxoarte (Getxo, Vizcaya) y ARCO (Madrid).

Entre los premios que ha recibido, están el primer premio de MálagaCrea Artes Visuales 2018, la beca Colart, The Fine Art Collective (TFAC) (Londres), el tercer premio de la feria Art&Breakfast, premio Mejor Habitación (Málaga), A Secas. Artistas Andaluces de ahora. CAAC (Sevilla), la beca residencia “Creadores” de La Térmica (Málaga) y FACBA 2020 (UGR, Granada) entre otros.

Sus creaciones están presentes en las colecciones Fundación Canaria para el Desarrollo de la Pintura, CAC (Málaga), Fundación Benetton y en el Ayuntamiento de Málaga.

**TRADUCCIONES
TRANSLATIONS**

José Luis Valverde: The Obstacle is the Message

By Javier Díaz-Guardiola*

In the years spent honing his craft, the young José Luis Valverde (Málaga, 1987) has become a goldsmith of painting, in the sense that he has learned to tame brushstrokes, moulding them into precise forms that “look” however he wants them to look. That is the very definition of technique: a game of representation where nothing is what it seems but resembles it far too closely. To achieve this, moreover, Valverde sets himself certain challenges, like using a limited monochromatic palette and a more or less pastose technique that effectively veils or glazes over the image. Viewers have a hard time making out exactly what they are seeing, forcing them to adopt a scrutinising attitude towards the picture that trades the idea of “contemplative painting” for the genuine contemplation of a painting.

The Andalusian artist's latest project may well be the culmination of all this, an exhibition that can also be seen as a site-specific installation, although Valverde respects the boundaries marked by the corners of the canvases, because *These bones entombed ...* denotes a keen awareness of the sacred history of the institution where it is now installed (the former convent of Santa Inés). The building has become a new pictorial soundboard, one that lets the artist feed off an energy from the past and pour it into a series that reactivates the possibilities of such historically significant genres as the still life or the *vanitas*.

The result, under the author's theoretical and plastic premises, is a dimly lit setting in which the images emerge, not without a struggle, to intercept their beholders like some contemporary phantasmagoria. Games of appropriation, reduction, re-contextualisation—these are their operating mechanisms, their instructions for use and their meaning, as defined by their creator.

* Javier Díaz-Guardiola is a journalist, critic and exhibition curator. He is currently coordinator of the Arts, Architecture and Design section of ABC Cultural, editor-in-chief of ABC at ARCO, and author of the contemporary art blog “Siete de Un Golpe”.

JAVIER DÍAZ GUARDIOLA: First of all, I'd like to talk about the title of your project for Sala Santa Inés in Seville, because it offers many clues as to the nature of your proposal: *These bones entombed shall be our care, with violets and rich leaves adorned*. If I'm not mistaken, this phrase comes from a religious chant.

JOSÉ LUIS VALVERDE: That's right. The particular chant from which I took the title dates from the fourth century AD and refers to the flowers that guarded the tombs of saints and martyrs in early Christian temples. I thought reviving that chant was interesting because it meshes well with my vision of the show, which is basically an exhibition of "flower vases" in what was once a convent dedicated to Saint Agnes (Inés in Spanish). María Coronel, the convent's founder, was buried in the choir area of the convent church, and her body was discovered there in the 16th century. Moreover, they say that the corpse when found was in perfect condition, with no signs of decomposition. In a way, the "flowers" I now offer in my pictures safeguard the relic housed in this space centuries ago.

You may think this an old question, but I think it has to be asked of someone who's worked so much with *vanitas*, and whose art is, to an extent, connected with Spanish pictorial tradition. Are you a religious person?

The show was originally going to be called Against All the Saints because, after my stint in London, I wanted to create versions of the religious paintings at the National Gallery. But upon returning to Spain, I realised that the idea didn't really make much sense anymore. And when it was finally decided that the venue would be Seville and the old convent of Santa Inés, that spurred me to devise a proposal with these new characteristics. I'd also been working with concepts like the still life or the *vanitas* for several years, as you pointed out, so I was able to draw on those ideas. Plus, I really felt like doing a project that had something to do with religion. The venue helped everything to fall into place.

Yes, because, as you say, the gallery where your show is going to be presented is an old deconsecrated convent. You've mentioned that you wanted to create something very site-specific for this setting. To what degree did the container determine the content?

In my opinion, the space did end up defining a large part of my proposal. This isn't the first time my work has focused on a particular tradition, but the venue certainly influenced me to choose one path instead of another, which translates into certain technical parameters. In reality, the setting was the perfect pretext, because I was keenly interested in the kind of painting it led me to compose.

Earlier, when I mentioned Spanish pictorial tradition, I was thinking specifically of the Baroque. You've chosen to resurrect Baroque genres like the still life and the *vanitas* in this project. Why? To what purpose?

In 2016 I created a project titled *Huile de Poison*, which gave me a chance to experiment with pictorial genres such as the still life or garland painting. In that type of composition, I found a place where I felt comfortable enough to dialogue with the medium and put it to the test. Working with those codes led me to discover new lines of creative research. On the other hand, in this new project there's something that represents a step forward from the previous one; by this I mean that, although I still find inspiration in the still-life painters of the 16th and 17th centuries, now I'm open to reinterpreting pieces by more contemporary artists, like Matisse and his *Red Room*. Moreover, it was a completely fortuitous development, the results of which now form the conclusion to the show, with that particular painting; I knew it well but had forgotten it, and one day I realised that it contained a lot of codes and elements related to our pictorial tradition, especially the Baroque, which I'd already worked with. I'm talking about things like the idea of the window inside the picture, the floral elements that invade the entire composition, the fact that the elements of the picture aren't hierarchically arranged I suddenly saw that everything I'd been analysing was summed up in that painting. That's why I thought it would be a good idea to reference the broader history of painting, make the leap to other contexts.

I'd like to digress for a moment and discuss what you said about *Huile de Poison* offering you new forms of experimentation. What exactly did you mean by that?

Well, for one thing, in that series I began to significantly reduce my colour palette. This is very obvious in what I've prepared for Santa Inés. And I did it quite drastically. I had painted in monochrome before, but after that point I started experimenting with blacks in a more radical way. As my

models were flowers—which in essence are very organic things—it was easier to confine myself to that extremely limited range of blacks, applied in a far more matter-rich way. The resulting images were much more powerful than anything I could have achieved with mere figuration. That's how I learned to block the perception of the image by taking monochrome to new extremes.

I can't help but wonder if these genres and periods, so clearly belonging to the past, still retain their evocative power in a society as incredulous and focused on immediacy as ours, which has probably forgotten their codes, no matter how figurative.

I'm interested in revisiting old genres because I think we need to address today's problems based on pre-existing parameters. Bringing back the *vanitas* or the still life involves translating certain long-established codes to suit new needs. And that's what I find seductive and appealing as someone who experiments with techniques. Today it makes no sense to paint a still life just for the sake of it. The important thing is to force new interpretations on images, transfer old codes to new realities. In fact, one of the pictures in this show refers directly to Albert York, an American painter active in the 1950s. I'm very drawn to his style, which is similar to Morandi's, though the latter is far better known than York. He created a canvas in which a skeleton is talking to a naked woman in the middle of a landscape, a very symbolist scene. I borrowed his skeleton and inserted it in a large-format picture painted in different shades of black. This ties in with what I was saying about blocking the image: I start out with scenes typical of still lifes or *vanitas*, but I transfer their conclusions to a different kind of painting, and this puts obstacles between the observer and the image, hindering perception and giving rise to very open and diverse interpretations.

Speaking of pre-existing images, before you used the moving images of cinema, and now you've turned to the still images of painting. Why the change?

It was primarily a question of methodology. Before, when cinema was my source, there was also a conceptual reason, but my work had a different focus, since I saw cinematography as a vast database of images to be re-contextualised. And my intention was much more narrative, in keeping with the nature of film itself. I gradually abandoned that idea and embraced painting as a re-contextualising

exercise, and that inspired me to translate, cover or come up with my own versions of old codes, viewed from a much more modern perspective.

You fundamentally focus on the idea of the fragment, and that makes your work intensely contemporary. What do you find interesting about the part of a greater whole?

When I've worked with fragments, it's basically been an exercise in de-contextualising the image. Now I have paintings in which I use the same strategy to strip the borrowed elements of their "figurative" nature and generate new abstractions. I also narrate with fragments in the exhibition space itself, using diptychs or triptychs and associating certain works to produce new narrative forms that are ultimately very open-ended, and to me that's important. The result functions similarly to what we now understand as hypertext. It's all about putting the ball in the spectator's court, letting each person come up with their own "free interpretation in a given context".

You mentioned Matisse and his Red Room as one of the key elements in this project. Your reflections on his work await visitors at the end of the exhibition. Does this mean that the show has an itinerary?

When I'm designing an exhibition, the relationships between the different works only materialise and become meaningful in the installation process. So no, I don't plan out an itinerary for visitors to follow, though perhaps I do impose a certain interpretation in the case of the works grouped into diptychs or sets. You're thinking of the work inspired by Matisse, but it's actually two pieces. One is based on the left side of his composition, the window we were talking about earlier, which inspired me to create a study of a certain type of atmospheric painting. In the second, which focuses on the right side of the original—the part with the table, the still-life scene, the flower vases—my version is much more matter-rich. There are obvious differences between the two. If I had to pick one important word that defines what I do, it would be "translation", and these two paintings prove that I can translate the same work in radically different ways. For this reason, I wanted the show to open with one of those pieces and end with the other, so they act as brackets containing the entire "itinerary" or journey of that nod to art history.

When you said that this work by Matisse summed up all the codes you explore in the project, what exactly did you mean?

I was talking about all the pictorial issues it resolves. The entire exhibition is based on an allegory related to flowers, which are ultimately suggestive of death. Red Room expresses and sums up my entire pictorial process to date: the idea of the window opening onto a landscape, and the whole pictorial tradition associated with that genre; the presence of flowers, and consequently the tradition of garland painting, but without the strict hierarchy ... I can't really explain it. When he made this picture, Matisse used a series of tools that I identify strongly with, essential tools in the history of technology—hence their preponderance in my project.

In recent series, we've seen that your painting is becoming more and more pastose, more matter-rich, as you said a moment ago. How do you use the accumulation of paint to play with volume, making the leap from two to three dimensions?

The idea of using paint to overload or saturate the picture with matter is something that came to me when I began working with flowers, and I suppose it's more obvious here as this is my most recent work. The truth is that I suddenly realised these types of images let me achieve a more organic outcome. My painting has become much more "matterly"—so much so that at times they almost look like little sculpted reliefs—but it came about gradually, as a natural response to what the picture asked for and needed. In the fragment I borrowed from Matisse's work, I took this approach because, in that area, the picture itself was already a print. It looks like a tapestry. As an image, I wanted to establish a link between the impression conveyed by Matisse's original that there are no hierarchies, because everything is painted the same way, and how that impression might pass through the filter of my own codes. Plastically, that process could only work for me by dismantling the image's hierarchy, and the result is a dense, "matterly" composition of blacks on blacks. That's why, when you stand before the work, you don't really know what you're looking at. This brings me to something else that permeates the entire exhibition project and has to do with religion: the contemplative nature of the work. It forces you to stop and look at it several times, to scrutinise and discover things. In that sense, the build-up of matter forces you to slow down.

How do you achieve maximum expression with a minimum of means using such a limited palette? I suppose that, in those cases, any hint of another colour is a well of information.

Without a doubt. The economy of colour is related to the concept of death and the passage of time, which is built into the *vanitas* genre. That's why I wanted to paint the gallery black, because I think it really ties everything together. It turns the space into a kind of chapel, creating a mystical, quasi-religious atmosphere that puts visitors in the right frame of mind. And it takes a while to make out the black paintings hanging on the walls, which materialise like a ghost or otherworldly apparition when your eyes finally adjust, as if they were coming out to greet you. This adds an experiential dimension to the spectator's contemplative role. The use of monochrome is part of my working process. It began back when I was using old film images, for the obvious reason that they were in black and white, and intensified with *Huile de Poison* because it was my way of negating the image. Today it's something that defines me: the negation of the image through painting. When I use this to create versions of other great works by old masters, I find it ironic, especially in these times when we're constantly bombarded by images on all sides, so many we can never take them all in. Even my choice of medium is ironic, because painting takes time and, at heart, still expresses the desire to "represent" something. The difficulty of perception that monochrome helps me to create also encourages a more contemplative approach to painting, something we increasingly reject and which certainly has religious connotations.

In doing this, you also disrupt the relationship between figuration and abstraction. How does this combat play out in your proposals?

I like to establish ties between figurative and abstract pictures. In earlier projects I devised narratives based on how the works were arranged in each space, and by force of habit I've continued to play the same way with paint—ultimately, I see everything as a game—when composing certain works. And when I compare images that are very dissimilar, in terms of what they represent and how they are executed, I reach conclusions that I find quite fascinating as a creator. It's a way of short circuiting the viewer's mind. The notion of blocking or creating obstacles for the image, which we were discussing earlier in connection with the monochromes, is also a product of this conjunction of figuration and abstraction. A fragment becomes an abstraction, and when it's placed alongside something much more descriptive, very suggestive connections emerge.

The arrangement of the works certainly gives rise to narratives which I'm not sure are all that important here in Seville.

They were important in previous series but, I must admit, they're less so in this case. When I have done that, I've ended up creating a kind of map with the works that forced you to "read" the exhibition. However, what really interested me was showing how an image or a painting is read differently depending on the context. That interest is still present here, albeit in a more subtle way. Connections between certain paintings are inevitable, even if they're not displayed side by side. There is a pair of paintings that I think illustrate this quite well, which allude to Manet's railway, and they happen to be the ones I'm most proud of in my entire body of work. They're actually a diptych, consisting of one enormous 2 x 2 metre panel and another much smaller piece, just 20 centimetres square. The relationship established between them is a game of scales, as well as a game of references between the original image and what they represent ...

As far as formats go, you generally tend to prefer smaller sizes, but the move to a new studio has allowed you to use larger supports. What are the advantages of playing with different scales?

In the Seville show I'm presenting very large formats that consistently dialogue with much smaller paintings. I realised that I hardly ever use medium-size formats, and there's a reason for that: I think it's because, when it comes to establishing links, it works much better with a radical difference in scale.

Is it possible to be critical through painting?

Definitely. In fact, nowadays I think choosing to paint is one of the "punkiest" statements you can make. With all the new media out there, if you stop to think about it, it doesn't really make much sense to go to all the effort of painting. Maybe my most critical stance stems from my stubborn determination to keep painting. The picture, as a device of representation and given its two-dimensional format, is linked to the entire history of painting. I think all that has political and critical connotations, even if the message isn't necessarily political.

What new horizons has this project opened up for you?

I'm quite eager to begin working on the next one, because it will probably be a departure from the *vanitas*. I want this Seville show to mark the end of that chapter, because I've been researching the genre for many years now. I think I'll continue to paint and do versions of other works, but I'd like to take a much more figurative path and develop a less matter-rich technique. I'm not quite sure which direction I'll take, but I do know that all this has opened my eyes to alternative paths. This doesn't mean that I'll give up monochrome, black on black, but I am interested in applying it to other types of compositions.

Madrid, 17 March 2019

José Luis Valverde

(Málaga, 1987)

With a BFA (2014) and an MA in Interdisciplinary Artistic Production from the University of Málaga, as an artist Valverde is defined by the negation of the image through painting: he has learned to tame brushstrokes, moulding them into precise forms that “look” however he wants them to look. His technique is a game of representation, where nothing is what it seems but resembles it far too closely. With a limited monochromatic palette, more or less pastose brushwork, and the conjunction of figuration and abstraction, he blocks the spectator’s perception of the work, creating obstacles that encourage a contemplative approach to painting.

He has had solo shows at the Griffin Gallery (London), the Málaga Fine Arts Faculty, and JM Galería - ColumnaJM (Málaga), among other venues.

His work has appeared in group exhibitions at various galleries and art centres, including Espacio El Butrón (Seville), CAC (Málaga), Fundación Bancaja (Zaragoza), Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia), Museo de Arte Contemporáneo de La Carolina (Jaén) and Espacio IniciarTE El Palmeral de las Sorpresas (Málaga), as well as at art fairs like Getxoarte (Getxo, Vizcaya) and ARCO (Madrid).

Valverde’s distinctions include First Prize in the 2018 MálagaCrea Visual Arts Competition, the residency grant from Colart, The Fine Art Collective (TFAC, London), Third Prize for Best Room at the Art&Breakfast Fair (Málaga), A Secas. Artistas Andaluces de ahora, CAAC (Seville), and the “Creadores” residency at La Térmica (Málaga) and FACBA 2020 (University of Granada).

His works can be found in the collections of Fundación Canaria para el Desarrollo de la Pintura, CAC Málaga, Fundación Benetton and Málaga City Council.

Finding shelter in mud nests or shuttered buildings, singing in colonies or praying in choirs—sparrows and cloistered nuns are, in some ways, birds of a feather, for both feel comfortable on high ground, close to heaven, though they are inevitably bound by the laws of the earthly, mortal plane.

To the external observer, the abyss, of which both species are ever mindful, appears to be a great void, a yawning chasm where proper and common names have no meaning and ultimately disappear, giving rise to the unknown and even faith.

Under this pretext, the images we find here in the form of paintings can be seen as offerings associated with a space steeped in ritual, a temple. Flowers, which originally safeguarded relics and whose delicate perfume revealed the absence or mortality of the martyr, have become portraits in this case, working together as one great votive machine. A gift that seeks refuge in the dripping oil of the canvas, in the substance of the mud-like paint and in the spectator-cum-believer's obligation to pass through them in order to witness the apparition of the pictorial image. All this forms a verdant imagery of life and death lifted straight from the annals of art history: paintings by Matisse, Albert York, Harman Steenwijck and others were the inspiration for this collection of pictures, which have no choice but to reverently offer themselves to the incorrupt body of Lady María Coronel.

José Luis Valverde

ISBN 978-84-9859-335-7



9 788499 593357