

INICIARTE

SOMBRAS DE BESTIAS Y COCHES

ANDRÉS APARICIO



Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Deporte
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

SOMBRA DE BESTIAS Y COCHES

ANDRÉS APARICIO

JUNTA DE ANDALUCÍA

CONSEJERA DE CULTURA Y DEPORTE
Patricia del Pozo Fernández

VICECONSEJERA DE CULTURA Y DEPORTE
María Esperanza O'Neill Orueta

SECRETARIO GENERAL DE INNOVACIÓN CULTURAL Y MUSEOS
José Ángel Vélez González

DELEGADO TERRITORIAL DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE EN JAÉN
José Ayala Mendieta

GERENTE DE LA AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES
Francisco Javier Rivera Rodríguez

DIRECTORA DEL INSTITUTO ANDALUZ DE LAS ARTES PLÁSTICAS
Y VISUALES
Lorena Codes Romo

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2023:
Arturo Comas, Jorge Yeregul, María Cañas,
Leonor Serrano y Óscar García García

EXPOSICIÓN

Museo de Jaén
DIRECTOR

Carlos Javier Fernández Rodríguez

Producción

AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES
Eva González Lezcano
Isabel Villanueva Romero

Montaje

Omeya Vanguardia S.L.

CATÁLOGO

EDICIÓN
Consejería de Cultura y Deporte, Junta de Andalucía

TEXTO
Francesco Glaveri

TRADUCCIÓN
Deirdre B. Jerry

FOTOGRAFÍAS
Óscar Romero
Juanca Lagares

DISEÑO EDITORIAL
Francisco José Romero Romero
Amara Toledo
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Diseño

PRODUCCIÓN
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

IMPRIME
Innovación y Cualificación S.L.

© de los textos: sus autores
© de la edición: Consejería de Cultura y Deporte.
Junta de Andalucía

© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-521-4
Depósito Legal: SE 750-2025

Índice

Presentación	5
Patricia del Pozo Fernández	
Consejera de Cultura y Deporte	
Presentación	7
Lorena Codes Romo	
Directora del Instituto Andaluz de las Artes Plásticas y Visuales	
Andrés Aparicio: A la vuelta de la esquina	9
Francesco Glaveri	
Obras / Artworks	24
Bio	57
Andrés Aparicio: Round the Corner	61

Sombras de bestias y coches es uno de los cinco proyectos artísticos seleccionados en la última convocatoria del programa de creación joven Iniciante, que forma parte del Instituto Andaluz de las Artes Plásticas y Visuales de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, dependiente de la Consejería de Cultura y Deporte.

Su autor, Andrés Aparicio, trabaja en el ámbito de la investigación pictórica y, a través de un falso grafiti, traslada a su obra las dificultades a las que se enfrentan los ciudadanos del siglo XXI. Estas problemáticas van desde lo cotidiano hasta lo político y abarcan tanto el ámbito de lo local como lo internacional.

La puesta en sala rompe con la bidimensionalidad del lienzo, proponiendo estructuras complejas que no solo funcionan como soporte de sus obras, sino que también transforman el espacio expositivo en un entorno urbano simulado, invitando al visitante a transitarlo.

Patricia del Pozo Fernández

**Consejera de Cultura y Deporte
Junta de Andalucía**

Miradas fragmentadas de una ciudad

En una entrevista reciente, a propósito de la publicación de su ensayo “La ciudad sin imágenes”, Juan Gallego Benot afirmaba que «el problema de la ciudad no es que cambie mucho, sino que amenaza con no cambiar nunca, amenaza con quedarse tan petrificada que puede encerrarnos en ella». Denunciaba de esta forma el carácter lampedusiano del urbanismo del siglo XXI: «Estéticamente se simula un cambio, se reviste constantemente, pero precisamente todo lo que esa estética del cambio está ocultando es un inmovilismo brutal».

La ciudad y sus imágenes, sombras de bestias y coches, la velocidad como un velo que traviste la realidad de un urbanismo a veces feroz, siempre frágil. Con actitud de flâneur, el artista onubense Andrés Aparicio -en uno de los cinco proyectos seleccionados en la convocatoria 2024 del programa Iniciante- está decidido a señalar y rescatar del olvido -a través de su pintura- los indicios de la ciudad que pudo ser. Aparicio elige la pintura como testamento y alarma, como un dispositivo lineal entre un pasado a punto de desaparecer y un futuro que asoma como un fantasma. Sus trazos constituyen un mapa para la memoria colectiva y un acicate para la utopía.

En “Sombras de bestias y coches”, el artista construye un entramado laberíntico de signos que son familiares al espectador común, pero que, insertos en su discurso constituyen una historia nueva, como si los restos escondidos que su mirada selecciona y atrapa adquirieran voz, y se rebelaran contra la dictadura de una ciudad que ya no les pertenece. Este énfasis en los símbolos urbanos como indicios de lo que ocurre en

la sociedad está en el centro del ensayo “La Ciudad Genérica” de Rem Koolhaas, en el que el arquitecto holandés señala cómo las imágenes y los medios de comunicación transforman la percepción y la experiencia de los ámbitos urbanos. “La visualización juega un papel crucial en definir el carácter y la identidad de las ciudades”.

La coherencia del trabajo de Andrés Aparicio queda patente no sólo en sus argumentos estéticos, sino también en los procesos. Su relación con la carpintería artesanal, le permite conocer las estructuras y volúmenes que contribuyen a concebirnos como seres gregarios y trazar de esta forma un relato que va desde la pintura al soporte de la madera, para ofrecer una nueva corporeidad a las instantáneas de una ciudad que languidece. Asoma, tal vez, como corresponde a la esperanza de su juventud, el sueño de la ciudad que aún puede ser.

Lorena Codes Romo

Directora del Instituto Andaluz de las Artes Plásticas y Visuales



Andrés Aparicio: A la vuelta de la esquina

por Francesco Giaveri

sombras de bestias y coches

Andrés Aparicio nace en Villarasa (Huelva) en 1989. Se forma como restaurador. Viaja a Palermo gracias a una beca Erasmus y se enamora de la ciudad. Actualmente vive en Sevilla. Ha sido y sigue siendo un carpintero orgulloso de su oficio, aunque es, sobre todo, pintor.

Llega ahora en el Museo Provincial de Jaén para presentar su proyecto en el marco del Programa Iniciante. Bajo el enigmático título de Sombras de bestias y coches propone llevar a la pintura situaciones precariamente maravillosas con las que se ha topado durante sus paseos por las calles de las ciudades que ha visitado o en las que ha vivido.

Aparicio pinta al óleo sobre papel. Tensa el papel sobre tablas, otorgando cierto volumen a sus cuadros. Dispone los más de cuarenta que configuran este proyecto en una estructura realizada con listones de madera de 4 x 8 cm cada uno.

Su instalación traza un camino que se abre a múltiples direcciones posibles. El espectador deambula atravesando este espacio. Desde cualquier punto se ve sólo una parte de la obra. Hay que desplazarse para observar los cuadros que se han colocado tanto en el interior como en el exterior de su estructura. A veces, vemos también el reverso de los cuadros. El artista impide adrede que el espectador contemple la totalidad de las piezas desde un único punto de vista. Hay que moverse para seguir el rastro.

En sus exposiciones anteriores, Andrés Aparicio tampoco permitía al espectador disfrutar de una mirada que lo abarcase todo. Por ende, en muchas de ellas, evitaba colgar sus cuadros directamente en las paredes de la sala, y en otras, los instalaba a ras del suelo e incluso los utilizaba para cubrir el mobiliario de la galería.

el rastro de la pintura

El Rastro de Madrid se llama así porque se ubica donde antiguamente corría un rastro de sangre que dejaban las reses sacrificadas mientras se transportaban desde los mataderos hacia los talleres de curtidores y otros negocios en el siglo XVI. Andrés Aparicio sigue otro rastro, el de la pintura. Su búsqueda le lleva a menudo a mercados y a otros lugares populares donde el ingenio halla soluciones funcionales y con valor estético. En el célebre mercado de la Vucciria en Palermo, Aparicio descubre lonas aprovechadas para repararse del sol, o una sombrilla roja mal apoyada en una pared azul atravesada por unas letras blancas ¹. Imágenes que nos llevan hacia lugares cargados de historias en los que vive y trabaja mucha gente. La mirada atenta del pintor es capaz de reconocer las virtudes estéticas en el paisaje urbano. Aparicio detecta encuentros fortuitos entre un *takeo* y un balcón, una lona roja y una blanca pared de ladrillos, una pintada y la puercecita de un contador; en las telas dispuestas de tal manera detrás de una reja metálica de un portal que parecen pintadas. Sale a pasear siguiendo el rastro de su ciudad ideal, buscando retales de una sabiduría artesanal e insumisa para construir una escenografía que pueda hospedar su mundo.

Para Robert Walser, pasear es pensar. Actividad imprescindible para cualquier oficio creativo: “en un bello y dilatado paseo se me ocurren mil ideas aprovechables y útiles. Encerrado en casa, me arruinaría y secaría miserablemente. Para mí pasear no sólo es sano y bello, sino también conveniente y útil”². En nuestros días, quizá lo más aprovechable y sano del paseo sea pensar un poco menos, y, de esta manera, pensar un poco mejor, mientras nuestra mirada, apartándose finalmente del móvil, alcanza a ir más lejos.

1 La experiencia en Palermo y en su mercado de la Vucciria ha sido particularmente decisiva para Aparicio, artística y existencialmente. Es importante señalar la coincidencia de intereses con el pintor Andrea di Marco (Palermo, 1970-2012). Una frase que nos ha dejado di Marco mucho revela también sobre la actitud y voluntad de Andrés Aparicio: “Me gusta pensarme como un coleccionista de desechos, intentando delimitar su fenómeno. Son hijos nuestros, me refiero a esos objetos-sujetos que se vinculan al paisaje y que yo fotografío, extraigo, pinto y, por lo tanto, no olvido, tanto por hacerle un desaire a la globalización como por ese sentimiento de gratitud, de expectativa enigmática, de esa inescrutabilidad que a veces se revela como una metáfora de la incertidumbre de vivir” en <https://www.archivioandreadimarco.org/>

2 Robert Walser, *El Paseo*, Siruela, Madrid, 2010, p. 52.

Si logra disminuir el flujo de pensamientos, podremos incluir, entre los beneficios del paseo, el florecer de una atención prolongada y consciente de nuestro entorno. Una cualidad humana, mucho me temo, cada día más atrofiada debido al exceso de estímulos iconográficos y textuales.

A veces, caminando rápidamente conseguimos no pensar en absoluto. “Cada vez que daba un paseo se sentía como si se dejara a sí mismo atrás, y entregándose al movimiento de las calles, reduciéndose a un ojo que ve, lograba escapar a la obligación de pensar”. Escuchando por fin el cuerpo y prestando atención a los pasos, uno tras otro, podremos disfrutar de aquel movimiento armónico que acompaña “un saludable vacío interior” ³.

Creo haber hallado la clave del título de esta exposición en un exquisito tratado sobre el arte de pasear escrito por Karl Gottlob Schelle. En su pionero elogio del paseo, Schelle empieza distinguiendo el paseo urbano del paseo por el campo, cuyas finalidades y especificidades están alejadas, aunque ambos prometen a sus adeptos sustanciosos beneficios. Sucesivamente, el autor nos advierte sobre algunos peligros que podrían fastidiar el grato momento: “Pasear es un placer libre y no coexiste con obligación alguna. Las cosas más agradables que hay para el hombre libre -y de seguro que los paseos lo son- se convierten en una auténtica carga por la presión de las circunstancias”. Entre las cuales, menciona “el paseo por el campo perdería sus encantos si el temor -a los bandidos o a las bestias feroces, por ejemplo- llegara a disminuir la sensación de placer”⁴. Publicado en 1802, su autor evidentemente no podía advertir a sus queridos lectores también sobre aquella otra espantosa amenaza que hoy en día sufrimos durante el paseo urbano, representada por los coches que al cabo de poco más de cien años tomarían las ciudades por la fuerza.

El paseante contemporáneo se ve así amenazado por bestias y coches durante su derivas físicas y mentales. Para sobrevivir tendrá entonces que protegerse u ocultarse de alguna manera, permaneciendo en la sombra...

3 Continúa su autor: “El movimiento era lo esencial, el acto de poner un pie delante del otro y permitirse seguir el rumbo de su propio cuerpo. Mientras vagaba sin propósito, todos los lugares se volvían iguales y daba igual dónde estuviese”. Paul Auster, *La trilogía de Nueva York*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 10.

4 Karl Gottlob Schelle, *El Arte de Pasear*, Díaz & Pons, Madrid, 2013, pp. 43-44.

un ojo que ve

Los hallazgos pictóricos de Andrés Aparicio son restos de derivas urbanas prolongadas espacial y temporalmente; como espectadores, al tratar de unir, idealmente, estos fragmentos nos perdemos en un laberinto de formas y colores. Aunque figurativos, son casi abstractos; desorientarse en este mar de colores, tonos y sombras resulta casi inevitable. ¿Hacia dónde vamos? Si prestamos atención a quién dijo “no hay solución porque no hay problema”, parece obvio que no importa tanto la meta cuanto la calle. De ahí que los desvíos se tornen sumamente fecundos y gratos. Alejarnos del camino más corto (hay que saber perderse) quizá nos conduzca hacia donde deseamos ir en realidad. Y, sobre todo no tenerle miedo al laberinto y no añorar tanto la meta, ya que, según Benjamin, esta es el mercado: “El camino propio de quien teme llegar a la meta traza fácilmente un laberinto”⁵.

Saliendo a pasear sin rumbo, ahí donde le llevan sus piernas, Aparicio encuentra fragmentos genuinamente callejeros como son los grafitis y un sinfín de situaciones anónimas⁶. Diálogos estéticos inesperados que reconoce gracias a una mirada instruida y despierta. Nuestro artista no separa un artefacto funcional -la solución encontrada a fuerza de intentos y pese a la precariedad de medios-, del objeto artístico que se expone en su contexto (galerías, museos, etc.). Al fin y al cabo, en ambas situaciones el resultado es un objeto manipulado, fruto de una articulación más o menos eficaz o resultona... Anunciaba Raul Vaneigem: “Los hombres reconocerán en breve que su creatividad individual no se diferencia de la creatividad universal”⁷. El artista nunca es, ni puede ser, una totalidad.

5 “[Ésta, para el *flâneur*, es el mercado.] Así lo hace la clase que no quiere ver dónde se dirige. Además, nada impide que hasta le encuentre gusto a ese rodeo, cubriendo con el temblor del bienestar el temblor subterráneo de la muerte”. Walter Benjamin, *Obras de los pasajes* [J 61, 9], en *Obras*, libro V, vol.1, Abada, Madrid, 2013, p. 542.

6 A propósito de los grafitis parisinos, escribía Brassai en 1958 con gran sugestión, acierto y un poco de nostalgia por un submundo a punto de desaparecer: “Que este extraño universo de signos, de figuras, de símbolos, e incluso las múltiples huellas de «encantamientos» y «hechicerías» que aún pueden advertirse subsistían en nuestros días bajo el cielo eléctrico de nuestras ciudades implica un hecho demasiado turbador como para aprehenderlo en unas pocas líneas. Yo solo podía señalar aquí la existencia y la importancia de un arte sin nombre y sin estado civil al que su inactualidad, su propia espontaneidad confieren hoy una actualidad singular y quizás una cierta nobleza”. Brassai, en VVAA, *Brassai* [cat. expo.] Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1993, p. 170.

7 Se escribe de manera más explícita sobre esta actitud en la revista de la *Internacional Situacionista* (núm. IX, p. 25): “Nosotros somos artistas únicamente en la medida en que ya no somos artistas: nosotros realizamos el arte”. Tras esta cita Mario Perniola concluye: “Al parecer, para los situacionistas al arte sólo le faltaría la realidad para ser revolución”. En Mario Perniola, *Los Situacionistas*, Acuarela & A. Machado, Madrid, 2007, pp. 46-47.





Explorando la calle ⁸, Aparicio valora aquella sabiduría artesanal fruto de unos conocimientos aprendidos con la lentitud de la dedicación cotidiana a un oficio; en el caso de los grafitis, rinde homenaje a una actividad clandestina, no regulada y hasta perseguida. En ambos casos, se trata de artefactos precarios en riesgo de desaparición. Unos saberes materialmente sedimentados en la obsesión de sus hacedores que instintivamente el artista opone al desquicio acelerado del barco virtual sin rumbo y su inconsistente espectáculo. Su instalación nos obliga a deambular despacio, prestando atención al fragmento. Si acercarse es moverse, mirar de cerca es mirar lentamente.

El contexto familiar de Aparicio permite entender su respeto y fascinación por lo artesanal. En palabras del artista: “Juego con la pintura como mi padre mide y trabaja la madera o como mi madre dibuja un patrón en una tela”. No separa el conocimiento artesanal de la práctica artística, lo que está dentro y fuera de la exposición. O, como se decía antaño, entre alta y baja cultura. Y es que el arte, inevitable y continuamente, desborda sus límites, pese a que siguen siendo legión los que se empeñan tozudamente en trazar confines a su alrededor. Como si fuera posible ponerle puertas al campo.

Una vez encontrado lo que le importa, Andrés Aparicio construye sus cuadros. Transformándolos en pintura, expone sus hallazgos. Selecciona y recorta las fotografías que apresuradamente toma durante sus paseos y que le sirven de apuntes. Modifica su composición y el encuadre, para atender a lo específico pictórico. Las transfiere con pinceles sobre papel, usando mucha pintura y dejando unos espacios en blancos ya típicos de sus obras. Son como suspiros, una lluvia de puntos de luz que iluminan sus cuadros.

Una vez terminada una pieza, repitiendo siempre el mismo ritual, borra el archivo fotográfico que ha usado como referencia, e incluye otra pintura más en su dispositivo pictórico.

8 En la *Internacional Situacionista* (núm. I, p. 13) se define la «psicogeografía» como “«el estudio de los efectos precisos que el ambiente geográfico, conscientemente ordenado o no, ejerce directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos»” [...] “desarrollada a partir de las indagaciones de Abdelhafid Khatib autor de un ensayo de descripción psicogeográfica del céntrico barrio parisino de Les Halles en el cual se propone, ante el traslado irremediable del histórico gran mercado central a la periferia, transformar sus pabellones abandonados en pequeños complejos destinados a la educación lúdica de los trabajadores. El instrumento principal del que se sirve la investigación psicogeográfica es la «deriva», que la IS define como «la forma de comportamiento experimental ligada a las condiciones de la sociedad urbana», «la técnica de tránsito veloz a través de distintos ambientes»”. En Mario Perniola, *Los Situacionistas*, Acuarela & A. Machado, Madrid, 2007, pp. 24–25.

perderse y ralentizar

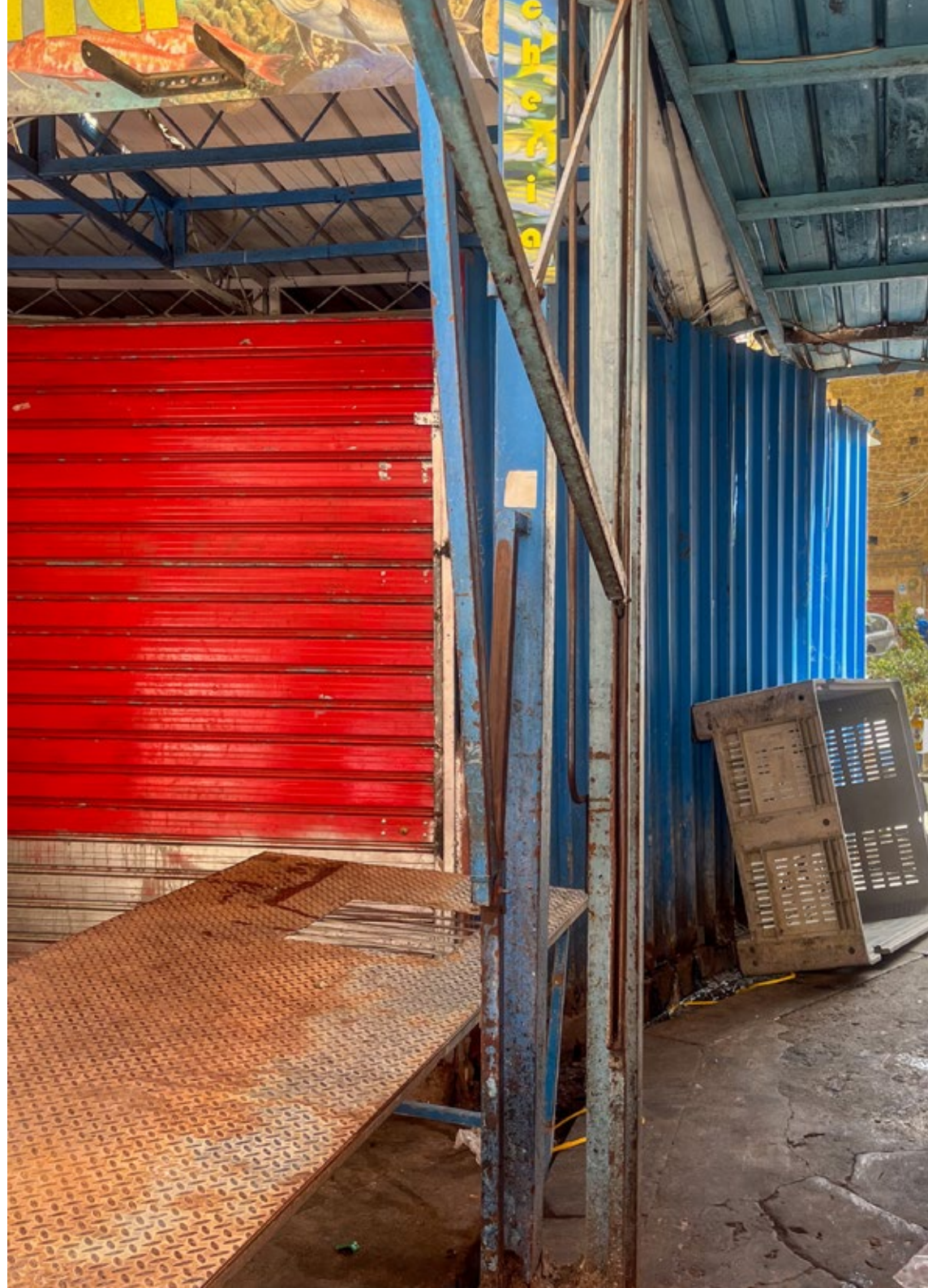
Aparicio lleva sus hallazgos urbanos a la pintura por pura admiración y por un interés cromático y compositivo, estético al fin al cabo. Busca aquel lenguaje espurio, anónimo e inesperado, que reconoce durante sus paseos. En sus cuadros, directos y gozosamente cromáticos, conserva la inmediatez voluptuosa del encuentro. Para lograrlo, respeta el tamaño del objeto original encontrado en la calle, sea una puerta o un árbol, una letra pintada o una lona reciclada.

La fidelidad al tamaño real del objeto preserva intacto todo un sistema de referencias y relaciones corporales que permiten al espectador situarse frente a sus pinturas manteniendo las mismas proporciones en una situación análoga a la que existe o ha existido en la calle y que el pintor ha vivido.

Me pregunto si el único propósito de todo este proceso resida en dar forma estable y profunda al relámpago de estos encuentros fortuitos. ¿Qué sea esto la pintura? El pintor presta su cuerpo a la pintura (y con sorna Merleau-Ponty apuntaba que, de lo contrario, no se entendería cómo un espíritu pudiera pintar...). La pintura tiene una tradición inabarcable e infinitos problemas, simples o complejos según se mine, y conduce hacia un cuerpo a cuerpo lento y, a ratos, angustioso, para volver a decir lo mismo, una y otra vez, cambiándolo todo. A pesar de no tener límites, siempre es un problema, aunque bastante, llevadero al fin y al cabo, ya que no parece haber solución definitiva a la vista. Se trata de desviarse tantas veces hasta perderse: ¿será por esto que Aparicio ha instalado un laberinto en el espacio expositivo?

La ficción de Andrés Aparicio es una representación a la vez real e ideal del espacio público que explora con una mirada cargada de preocupaciones estéticas pero también políticas. Porque lo privado, en cuyo ámbito se construye nuestra manera de observar el mundo, también es político.

Pintado sobre una tela, escribe Matt Mullican "I love to work for Truth and Beauty". Una frase emblemática de la pugna entre el ego y el acto creativo del artista californiano. Al entregarse a la tarea de servir a la Verdad y a la Belleza, Mullican parece encontrar refugio de los vaivenes del Ego para convertirse en un ser mediúmnico en grado de transmitir algo al espectador, indicándole el camino hacia la Verdad y la Belleza. Los an-





tistas lo suelen hacer, compartiendo con nosotros su peculiar visión interior o bien su visión del mundo exterior, revelando, en ambos casos, anónimos rincones.

Al segundo de estos casos pertenece Aparicio. Su indagación se detiene en fragmentos surgidos en la precariedad, en un terreno no regulado que va desapareciendo progresivamente, amenazado por la creciente homologación urbana. En este contexto, una cada vez más ubicua gentrificación devora a los ciudadanos y a las comunidades. Una estandarización urbana defendida en aras de una pretendida funcionalidad que, en realidad, casi siempre sirve sólo a enmascarar (mal) un retorno económico inmediato⁹. La mentalidad del provecho que anhela más turismo y nuevas construcciones se empeña a borrar precisamente lo que Aparicio valora y ha reunido en su instalación. Frente a este tiempo desquiciado y frenético, nuestro pintor propone al espectador sombras de bestias y de coches, un cobijo para preservar lo inactual.

Aparicio interviene sutil y decisivamente los motivos que pinta. Incluye sus característicos, y diminutos espacios en blanco que atestiguan el ritmo de la pincelada. Elige cuidadosamente el encuadre y la composición. Orquesta variaciones de tono sobre un mismo color. Elimina los campos de color de inútiles detalles y unifica las sombras. Aunque su pintura resulte fresca y directa, no es simple. La visión se complica, obligándonos a avanzar dentro de un laberinto. La estructura que sostiene sus cuadros ofrece un refugio donde pensar a través del cuerpo. Una especie de cabaña que nos ampara de los inputs de las pantallas y nos devuelve la lentitud del paseo contemplativo y sus placeres.

9 Una estandarización urbana incapaz de ofrecer un espacio para la vida en común, dejando que se incremente, aún más, la insatisfacción constante que empapa nuestra contemporaneidad, encerrada en una superficie nerviosa continuamente machacada por un sinfín de *inputs*.

fragmentos de un mundo por venir

Naufragando en un sin fin de fotografías que tomamos y compartimos cada día, ¿cómo salvar del olvido y de la indiferencia aquel artificio anónimo que provoca una emoción estética? Andrés Aparicio elige pintar porque la pintura hace visible lo que está a punto de tornarse invisible. Su ritual constituye una balsa para una memoria colectiva en horas bajas, aportando el trabajo creador del recuerdo, sin descartar del todo un futuro ideal.

De manera similar al Atlas de Richter, las fotografías que Andrés Aparicio toma en la calle son apuntes, un archivo personal de fragmentos del mundo. Un método con el que evita caerse en elecciones demasiado egolátricas o tediosas en cuanto al sujeto a pintar. Lo que resulta ser una ventaja no secundaria que le permite centrarse en cómo pintar, algo que realmente atañe a la pintura en sí. Es el proceso que se expande y se estira en su taller. Soluciones estéticas rescatadas se traducen y se hacen visibles por medio de una frecuentación diaria con los materiales. Frente al frenesí actual que todo borra y olvida, Aparicio elige la lentitud del trabajo bien hecho y el conocimiento minucioso de sus materiales. Actitud que le viene de su circunstancia, tanto de su oficio de carpintero como de sus estudios de conservación.

La materialidad de la pintura es fundamental para atrapar fantasmas de bestias y coches. Los encarna. Si la fotografía atestigua la existencia de los fantasmas, la pintura consigue cazarlos. Y no me refiero solamente a los que se ven, sino a los que no se ven; los que, siempre al acecho, se confunden con las sombras.

Ya comenté que Andrés Aparicio evita colgar sus obras directamente en la pared. Sus dispositivos pictóricos se desarrollan en un espacio tridimensional, donde ensambla sus cuadros en un complejo sistema de andamiajes que genera ritmos cromáticos y formales. Como espectadores, solo alcanzamos una visión del conjunto tras un pausado recorrido. Esta instalación celebra la multiplicidad, tanto de fragmentos como de puntos de vista, en un espacio poblado por gran número de piezas. Algunas tienen las dimensiones de una puerta; otras, mucho más pequeñas, las de la letra de una pintada en un muro de ladrillos frente al cual el artista pasa cada día, camino a su estudio.

Sombras de bestias y coches evidencia una voluntad de superar aquella artificiosa división entre la experiencia vivida del artista y la obra, que constituyen los dos polos

de un mismo proceso. En efecto, la una está a la vuelta de la esquina de la otra, tal y como la instalación de Aparicio parece sugerir.

La inconsistencia actual empuja nuestro pintor a construir artefactos que se apoyan en otros artefactos -papel y madera, pintura y volúmenes, ficción y realidad-; dispuestos para sostenerse mutuamente y en lo que el espectador tendrá que perderse durante su periplo contemplativo.

la habitación del colectivo

Escribía Benjamin que la calle es la “habitación del colectivo. Y este es un ser eternamente inquieto, eternamente puesto en movimiento, que, yendo entre los muros de las casas, vive, conoce, idea, experimenta, a la manera de los individuos cuando están al resguardo de sus cuatro paredes”¹⁰. El dispositivo que ahora presenta Andrés Aparicio propone deambular en un espacio soñado y construido por el pintor.

A partir de fragmentos de anónimos hacedores, más de cuarenta pinturas configuran un cuidado andamiaje en el que encontramos lamas verdes, letras blancas, puertas rojas, sombrillas azules, rejas, portales y puertecitas.

Una lona en forma de cono rodea el tronco de un árbol, y durante la noche le protegerá del frío.

Una sombrilla se apoya sobre un portal de chapa al lado de un muro de ladrillos, y tanto el portal como la sombrilla mantienen sobre el papel el mismo tamaño que en la realidad.

Selecciona el motivo, recorta la imagen y pinta. En su traducción de la realidad a la ficción, como ya comenté, Aparicio se permite alguna trampa, pero solo por motivos formales (la pintura tiene sus reglas). Por otro lado, abandona por completo aquel ilusionismo realista y fotográfico lleno de detalles, sombras, texturas y volúmenes. No se trata tanto de creer como de ver, en la sombra, algo que aún no se ha ido del todo.

¹⁰ Walter Benjamin, *Obras de los pasajes* [M.3 a. 4], en *Obras*, libro V, vol.1, Abada, Madrid, 2013, pp. 683–684.

Dispuestas como están sobre listones de madera, las pinturas de Andrés Aparicio se ensamblan en una instalación capaz de generar un cobijo para el espectador. Perdido en este espacio, aprovecho un saludable vacío y descubro la exposición cuadro tras cuadro, desde muy cerca, casi a tientas. Un baluarte hecho de pintura que me protege de los inputs exteriores, virtuales pero tremendamente reales.

La habitación del colectivo es una oportunidad para ralentizar sin detenerse, para seguir en movimiento por un camino sin fin ni finalidad. Desplazarse de un lugar a otro: pasar por el mercado, fotografiar puertas que son campos de colores, llegar al taller y ponerse a pintar. Disfrutar de un paseo a ninguna parte, con infinitas direcciones posibles, hacia un lugar que aún no existe. Esta es la ficción pictórica de Andrés Aparicio: su ciudad ideal.































NON
STAC
USCI
24

TAVAH

ufn

LO

LO



NON
STAC
USCI
24H



Índice de imágenes

Páginas	24 - 25	Página	33
Vista general de la exposición.		Vista de la exposición (detalle).	
Página	26	Páginas	34 - 35
Vista de la exposición (detalle).		Pinocho 75 x 132 cm. 2024.	
Página	27	Bob 122 x 250 cm. 2024.	
Gato azul 39 x 61 cm. 2024.		Páginas	36 - 37
Página	28	VID/ADA/CUL/PPO. 70 x 200 cm. 2024.	
Contemos mentiras 75 x 132 cm. 2024.		Tela/roja/reja. 64 x109 cm. 2024.	
Página	29	Página	38
Vista de la exposición (detalle).		Vista de la exposición (detalle).	
Página	30	Página	39
Vista de la exposición (detalle).		Sombrilla/azul/puerta/verde	
Página	31	69 x 125 cm. 2024.	
Ojos locos 46 x 61 cm. 2024.		Páginas	40 - 41
Página	32	Pelea roja. 48.5 x 83 cm. 2024.	
OHCONIP 46 x 61 cm. 2024.		Pelea verde. 48.5 x 83 cm. 2024.	
		Páginas	43 - 53
		Vistas de la exposición.	



Andrés Aparicio

Villarrasa, Huelva, 1989

Formado como carpintero en el taller familiar, es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2020), cursando su último año en la Accademia di Belle Arti di Palermo gracias a una beca Erasmus. Actualmente, desarrolla su trabajo entre Villarrasa y Sevilla. Ha realizado exposiciones individuales como Prohibido fijar carteles (Galería Birimbao Sevilla), Schietta e Maritata (Espacio Parentesi e Tonde, Palermo) y Cinco minutos y vuelvo (Galería Bate, Madrid).

Ha sido seleccionado para participar en distintas exposiciones colectivas, como Euforia, Intimidad y Depresión (Fundación Unicaja, Sevilla), Pintores de Sevilla (Fundación Madariaga, Sevilla), HIFI-WIFI. Pintura andaluza (John Holland Gallery, Lepe, Huelva), Etcétera, etcétera (Galería Yusto-Giner, Marbella, Málaga), Tres generaciones (Galería Birimbao, Sevilla), A la manera de... (Galería Rafael Ortiz, Sevilla), Globocisnefantasma y Extrarradio (Galería La Silla Eléctrica, Sevilla), entre otras.

Asimismo, ha recibido distintos premios y becas de producción, entre los que destacan: Primer Premio Salón de Otoño de Huelva (Huelva), Primer Premio Certamen de Pintura Ocaña (Cantillana, Sevilla), Premio Adquisición UNIA de Pintura (UNIA, Sevilla), Premio Adquisición Certamen de Pintura Contemporánea de Gibrleón (Gibrleón, Huelva), y la beca de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores, en su decimonovena promoción (Córdoba).



Andrés Aparicio: Round the Corner

by Francesco Giaveri

shadows of beasts and cars

Andrés Aparicio was born in Villarasa, Huelva, in 1989. He studied to become an art restorer. An Erasmus scholarship sent him to Palermo, and he fell in love with the city. He currently lives in Seville. He has been and remains a carpenter who takes pride in his craft, although he is first and foremost a painter.

Now we find him at the Museo Provincial de Jaén, presenting a project under the aegis of the Iniciarte programme. Enigmatically titled Shadows of Beasts and Cars, the exhibition is a pictorial account of precariously marvellous situations which the artist has encountered while strolling the streets of cities he has lived in or visited.

Aparicio's medium of choice is oil on paper. He mounts the paper on board, lending his pictures a certain volume. The more than forty paintings that comprise this show are displayed on a structure made of 4 x 8 centimetre lumber posts.

The resulting installation creates a path with multiple possible directions. Spectators must walk through this space. At any given point, they can only see part of the work. They must walk about in order to observe the pictures displayed inside and outside the wooden structure. Occasionally, the backs of the paintings are also visible. The artist deliberately made it so that visitors cannot see all of the pieces from a single vantage point. They can only follow the trail by moving.

In previous exhibitions, Andrés Aparicio also denied spectators the chance to take in everything at a glance. He often refused to hang his paintings on the gallery walls and, in some cases, laid them on the floor or even used them to cover the furniture in the room.

the trail of painting

El Rastro, Madrid's famous flea market, gets its name from the fact that, in the sixteenth century, there was a permanent trail or *rastro* of blood on the ground in this part of town, left by livestock being transported from the abattoirs to tanneries and other local businesses. Andrés Aparicio follows a different trail, the trail of painting. His searching often leads him to marketplaces and other popular settings where human ingenuity finds practical and aesthetic solutions. At Palermo's famous Vuccinia market, Aparicio discovered tarpaulins used to fend off the sunshine, or a red parasol awkwardly propped against a blue wall with white lettering.¹ Images that transport us to places steeped in history where countless individuals live and work. The painter's keen eye is able to recognise the aesthetic virtues of the urban landscape. Aparicio detects chance encounters between a tag and a balcony, a red tarpaulin and a white brick wall, a piece of graffiti and a meter hatch; on cloths arranged behind the metal bars of a gate in such a way that they seem to be painted. He heads out to follow the trail of his ideal city, hunting for traces of an artisanal, rebellious wisdom in order to construct scenery that his world can host.

According to Robert Walser, to walk is to think. Strolling is essential to any creative undertaking: "On a lovely and far-wandering walk a thousand usable and useful thoughts occur to me. Shut in at home, I would miserably decay and dry up. Walking is for me not only healthy and lovely, it is also of service and useful."² In today's world, perhaps the most useful and salutary advantage of a walk is being able to think a bit less, and thus think a bit better, while our gaze, finally torn away from the phone screen, travels farther.

1 Exploring Palermo and its Vuccinia market was a particularly decisive experience for Aparicio, both artistically and existentially. It is important to point out his shared interests with the painter Andrea di Marco (Palermo, 1970–2012). Something Di Marco once said also sheds light on Andrés Aparicio's attitude and intention: "I like to think of myself as a waste collector, as someone who tries to contain the phenomenon of waste. Those residues are our children, those objects-subjects associated with the landscape that I photograph, extract, paint and consequently do not forget, as way of thumbing my nose at globalisation but also out of a sense of gratitude, of enigmatic expectation, of the inscrutability that sometimes proves to be a metaphor for the uncertainty of living." <https://www.archivioandreadimarco.org/>

2 Robert Walser, *The Walk*, trans. C. Middleton, London: John Calder, 1957, p. 78.

If walking manages to stem the raging torrent of thoughts, it might even allow us to pay prolonged, conscious attention to our surroundings—an increasingly atrophied human skill, I fear, owing to the modern surfeit of visual and textual stimuli.

Sometimes, if the pace is brisk enough, we can even stop thinking altogether while walking. "Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think." By finally listening to our body and paying attention to our footsteps, one after another, we can enjoy the harmonious movement that accompanies "a salutary emptiness within."³

I believe that I have discovered the explanation for this exhibition title in an exquisite treatise on the art of walking by Karl Gottlob Schelle. In his pioneering ode to the promenade, Schelle began by explaining that a city walk and a country walk are very different in purpose and nature, although both offer substantial benefits to practitioners. The author then went on to warn of certain dangers that might ruin the enjoyable experience: "Walking is a free pleasure and carries no obligation whatsoever. The most pleasurable things in life for free men—and strolls are certainly among them—can become a genuine burden under the pressure of circumstances." By way of example, Schelle explained that "a country ramble would lose its charms if fear—of bandits or wild beasts, for instance—were to diminish one's sensation of pleasure."⁴ The author of this text, published in German in 1802, obviously could not warn his dear readers of another dreadful menace to modern-day urban strollers: the cars which, barely one century later, would invade and take over our cities.

Contemporary walkers therefore face the twin threats of beasts and cars during their physical and mental wanderings. In order to survive, they must somehow protect or conceal themselves, moving in the shadows...

3 The author continued, "Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body. By wandering aimlessly, all places became equal, and it no longer mattered where he was." Paul Auster, *The New York Trilogy*, New York: Penguin, 1990, p. 4.

4 Karl Gottlob Schelle, *El Arte de Pasear* [Original title: *Die Spaziengänge oder die Kunst spazieren zu gehen*], Madrid: Díaz & Pons, 2013, pp. 43–44. Quotations translated from the Spanish.

a seeing eye

Andrés Aparicio's pictorial finds are remnants of spatially and temporally prolonged urban drifts; as spectators, when we try to ideally assemble these fragments, we become lost in a maze of shapes and colours. Though figurative, they are quasi-abstract; losing our bearings in this sea of colours, tones and shadows is almost inevitable. Where are we headed? If we believe those who say, "There is no solution because there is no problem," then clearly the finish line matters less than the lane, and detours become immensely productive and pleasing. Veering off the shortest path (getting lost is an art) may take us where we really want to go. Above all, we must not fear the labyrinth or be so anxious to reach our destination for, according to Benjamin, this is the marketplace: "The path of one who shrinks from arriving at his goal will easily take the form of a labyrinth."⁵

Strolling aimlessly, going wherever his legs take him, Aparicio finds genuine street fragments, such as graffiti, and countless anonymous situations.⁶ Unexpected aesthetic dialogues that he is able to recognise thanks to an alert, trained eye. Our artist does not separate a functional artefact—the solution found by dint of trying and in spite of uncertain resources—from the art object displayed in its context (galleries, museums, etc.). After all, in both situations the result is a manipulated object, the product of a more or less effective or striking articulation or assembly... Raoul Vaneigem predicted "people's imminent realization that their individual creativity is indistinguishable from universal creativity".⁷ The artist is not and never can be a totality.

5 Karl Gottlob Schelle, *El Arte de Pasear* [Original title: *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*], Madrid: Díaz & Pons, 2013, pp. 43–44. Quotations translated from the Spanish.

6 On the subject of Parisian graffiti, in 1958 Brassai wrote evocatively, insightfully and with a tinge of nostalgia for a rapidly vanishing underworld: "The fact that this strange universe of signs, figures, symbols and even the multiple traces of 'enchantments' and 'bewitchments' still detectable now has endured in our times beneath the electric sky of our cities is too disturbing to capture in a few brief lines. Here I can only point out the existence and importance of an art with no name or civil status whose own lack of currency and spontaneity now lend it a singular currency and perhaps a certain nobility." Brassai, in Brassai [exh. cat.], Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1993, p. 170.

7 This attitude is expressed more explicitly in the *Internationale Situationniste* journal (issue 9, p. 25): "We are artists only insofar as we are no longer artists: we come to fulfil art." Following this quotation, Mario Perniola concludes, "Apparently, for the Situationists, all art needs to become revolution is reality." In Mario Perniola, *Los Situacionistas*, Madrid: Cuarela & A. Machado, 2007, pp. 46–47.

Exploring the streets,⁸ Aparicio appreciates the artisanal wisdom that comes from knowledge acquired with the slowness of daily dedication to a craft. In the case of graffiti, he pays tribute to a clandestine, unregulated and even persecuted activity. Both craftsmanship and graffiti art are precarious artefacts at risk of disappearing. The artist instinctively offsets the knowledge materially accumulated by the obsession of their makers against the accelerated confusion of the aimless virtual vessel and its inconsistent spectacle. His installation forces us to amble slowly, paying attention to each fragment. If approaching is moving, then looking closely is looking slowly.

Aparicio's respect for and fascination with the artisanal is understandable, considering his family background. In the artist's own words, "I play with paint the way my father measures and works wood or my mother traces a pattern on a piece of fabric." He makes no distinction between artisanal knowledge and artistic practice, between what is inside and outside the exhibition hall—or, as people used to say, between high-brow and low-brow. For art inevitably and constantly bursts its banks, despite the many still stubbornly intent on building dams and boundaries to hem it in, as if they could stem that raging tide.

Once he has found what matters to him, Andrés Aparicio constructs his pictures. He presents his finds by turning them into painting. He selects and cuts out the photographs snapped hurriedly on his strolls to use as sketches. He alters their composition and framing to focus on the specifically pictorial. He then transfers them to paper with brushes, using plenty of paint and leaving the blank spaces that have become hallmarks of his style. Those unpainted spots are like sighs, a rain shower of bright dots illuminating his pictures.

Once a piece is finished, always repeating the same ritual, he erases the photographic file he used as a reference and adds another painting to his pictorial apparatus.

8 The first issue of *Internationale Situationniste* (p. 13) defined psychogeography as "the study of the precise effects of geographical setting, consciously managed or not, acting directly on the mood and behaviour of the individual." According to Perniola, "it was derived from the inquiries of Abdelhafid Khatib, author of an essay describing the psychogeography of the Parisian neighbourhood of Les Halles which, in light of the inevitable relocation of the city's great central market to the outskirts, proposed transforming its vacant halls into small compounds for the entertaining education of workers. The primary tool of psychogeographical research is the *dérive*, which the SI defined as 'an experimental mode of behaviour linked to the conditions of urban society: a technique for hastily passing through varied environments.'" In Mario Perniola, *Los Situacionistas*, pp. 24–25.

getting lost and slowing down

Aparicio translates his urban discoveries into painting out of sheer admiration and an interest that is chromatic and compositional—in a word, aesthetic. He seeks the same spurious, anonymous, unexpected language that he recognises from his walks. His frank, joyously colourful pictures preserve the voluptuous immediacy of the encounter. To achieve this, he respects the size of the original object found on the street, whether it is a door or a tree, a scrawled letter or a recycled tarpaulin.

Maintaining the object's true scale preserves an entire system of physical relationships and references that allow spectators to situate themselves before his paintings in the same proportions and circumstances similar to those that exist or existed on the street and which the painter himself experienced.

I wonder if the sole purpose of this entire process is to give stable, meaningful form to the ephemeral flash of those random encounters. Is this what painting is? The painter lends his body to paint (otherwise, as Merleau-Ponty sarcastically remarked, we would find it hard to understand how a soul could paint...). Painting has a wealth of tradition and countless problems that may be simple or complex, depending on one's perspective, and it leads to a slow and occasionally distressing hand-to-hand combat in order to say the same thing over and over again, changing everything about it. Despite having no limits, it is always a fairly tolerable problem, in the end, as there seems to be no definitive solution in sight. The goal is to repeatedly veer off course until you get lost: could this be why Aparicio set up a maze in the gallery?

Andrés Aparicio's fiction is a simultaneously real and ideal representation of the public space he explores with a gaze imbued with aesthetic but also political concerns. Because the private, the sphere in which how we see the world is constructed, is also political.

Matt Mullican wrote, painted on cloth, "I love to work for Truth and Beauty," a phrase that eloquently sums up the Californian artist's struggle between ego and the creative act. By devoting himself to serving Truth and Beauty, Mullican appears to have found respite from the vicissitudes of Ego and become a medium who conveys something to viewers, showing them the way to Truth and Beauty. Artists tend to do that, sharing either their distinctive inner vision or their perspective of the outside world with us and revealing anonymous corners in the process.

Aparicio belongs to the latter group. His inquiry focuses on fragments born of precarious circumstances in an unregulated field that is gradually disappearing, threatened by the spread of urban uniformity. In this context, increasingly ubiquitous gentrification devours citizens and communities. Urban standardisation championed in the name of a functionality that almost always turns out to be a poorly disguised bid for immediate financial gain.⁹ The profit-driven mentality that longs for more tourism and new builds is determined to wipe out precisely what Aparicio cherishes and has assembled in his installation. In contrast to this frenzied, chaotic time, our artist offers his audience shadows of beasts and cars, a shelter for preserving the uncurrent.

Aparicio subtly and decisively alters the subjects he paints. He includes their characteristics and tiny blank spaces that attest to the tempo of his brushwork. He carefully chooses the framing and composition, orchestrates tonal variations of a single colour, strips colour fields of pointless details and unifies shadows. Though fresh and straightforward, his painting is far from simple. The vision grows complicated, forcing us to move through a labyrinth. The structure supporting the pictures offers a refuge for thinking through the body, a kind of cabin that shields us from screen inputs and lets us recover the slow pace of the contemplative stroll and its pleasures.

fragments of a world to come

Having foundered in the sea of photographs we take and share each day, how can we rescue the anonymous artifice that elicits aesthetic emotion from oblivion and indifference? Andrés Aparicio chooses to paint because painting makes visible that which is about to become invisible. His ritual is a raft for a collective memory in low water, supplying the creative labour of remembrance without entirely ruling out an ideal future.

Like Richter's Atlas, the photographs that Andrés Aparicio takes in the street are sketches, a personal archive of fragments of the world. A method he uses to avoid choosing pictorial motifs that are too egotistical or tedious. This turns out to be

⁹ An urban standardisation incapable of offering a space for communal living which only increases the already constant dissatisfaction that pervades our contemporary society, trapped on a jittery surface continually bombarded by a barrage of inputs.

a significant advantage, because it lets him focus on how to paint, something that actually has to do with painting itself. This process is expanded and protracted in his studio. Salvaged aesthetic solutions are translated and made visible through daily interaction with materials. Instead of the modern-day frenzy that erases and forgets everything, Aparicio chooses the slow pace of a skilled artisan and the painstaking knowledge of his materials. This attitude is a product of his circumstances, his training as a carpenter and his conservation studies.

The materiality of paint is fundamental for capturing phantoms of beasts and cars. It fleshes them out. While a photograph may attest to the existence of ghosts, a painting manages to trap them. And this is true of the ghosts we see as well as the ones we do not, those ever-lurking shades we often mistake for shadows.

I have already mentioned that Andrés Aparicio prefers not to hang his works on the wall. His pictorial apparatuses are deployed in a three-dimensional space, where he assembles his pictures on a complex scaffolding system that generates chromatic and formal rhythms. As spectators, the only way we can get a vision of the whole is by slowly walking through it. This installation celebrates the multiplicity of fragments and perspectives in a space cluttered with pieces. Some are as large as a door, while others are much smaller, like those with the letters from a graffiti composition on a brick wall which the artist walks by every day on his way to the studio.

Shadows of Beasts and Cars demonstrates a will to overcome that artificial divide between the artist's life experience and the work of art, which are two ends of the same process. Indeed, one is just round the corner from the other, as Aparicio's installation seems to suggest.

The inconsistency of our time drives the painter to construct artefacts propped up by other artefacts (paper and wood, paint and three-dimensional shapes, fiction and reality) which support each other in a structure where spectators must lose themselves in the course of their contemplative wanderings.

¹⁰ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, p. 423.

Benjamin wrote that “streets are the dwelling place of the collective. The collective is an eternally unquiet, eternally agitated being that—in the space between the building fronts—experiences, learns, understands, and invents as much as individuals do within the privacy of their own four walls.”¹⁰ The apparatus that Andrés Aparicio presents here invites us to wander in a space envisioned and constructed by the painter.

From fragments crafted by anonymous makers, more than forty paintings comprise a carefully assembled scaffolding on which we find green mud, white lettering, red doors, blue parasols, grilles, gates and hatches.

A cone-shaped tarpaulin surrounds a tree trunk, ready to protect it from the cold at night.

A parasol rests against a sheet-metal gate beside a brick wall, and both the gate and the parasol are the same size on paper as they are in real life.

Choose a motif, cut out the image, and paint. In translating reality into fiction, as mentioned earlier, Aparicio allows himself to play a few tricks, but only for formal reasons (painting has its rules, after all). At the same time, he completely eschews realistic, photographic illusionism packed with details, shadows, textures and volumes. The point is not believing but seeing, in the shadows, something that hasn't quite disappeared altogether.

Arranged as they are on lumber posts, Andrés Aparicio's paintings come together in an installation capable of offering spectators safety and shelter. Lost in this space, I take advantage of a salutary emptiness and discover the exhibition one picture at a time, at close range, almost groping my way through. A bastion made of paint protects me from the virtual yet powerfully real inputs of the outside world.

The dwelling place of the collective is an opportunity to slow down without stopping, to continue to move along a road with no end or purpose. Moving from one place to another: passing through the marketplace, photographing doors that are colour fields, arriving at the studio and starting to paint. Enjoying a walk to nowhere in particular, with infinite possible directions, towards a place that doesn't yet exist. This is Andrés Aparicio's pictorial fiction: his ideal city.



Andrés Aparicio

Villanasa, Huelva, 1989

Who learned carpentry in his family's workshop, graduated with a BFA from the Universidad de Sevilla (2020), doing his final year abroad at the Accademia di Belle Arti di Palermo thanks to an Erasmus scholarship. He currently works between Villanasa and Seville. He had his first solo show, Prohibido fijar carteles (Galería Birimbao Sevilla), Schietta e Maritata (Espacio Parentesi e Tonde, Palermo) and Cinco minutos y vuelvo (Galería Bate, Madrid).

Aparicio has been invited to participate in various group exhibitions, including Euforia, Intimidad y Depresión (Fundación Unicaja, Seville), Pintores de Sevilla (Fundación Madariaga, Sevilla), HIFI-WIFI. Pintura andaluza (John Holland Gallery, Lepe, Huelva), Etcétera, etcétera (Galería Yusto-Giner, Marbella, Málaga), Tres generaciones (Galería Birimbao, Sevilla), A la manera de... (Galería Rafael Ortiz, Sevilla), Globocisnefantasma and Extrarradio (Galería La Silla Eléctrica, Seville).

He has also received a number of awards and production grants, most notably first prize at the Salón de Otoño de Huelva (Huelva), first prize in the Ocaña Painting Contest (Cantillana, Seville), UNIA Acquisitive Painting Prize (UNIA, Seville), Second CreaSevilla Painting Prize (Seville), acquisitive prize in the City of Utrera Contemporary Art Competition, acquisitive prize in the Gibrleón Contemporary Painting Competition (Gibrleón, Huelva), and a grant from Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores as part of the foundation's nineteenth group of beneficiaries (Córdoba)

A mi padre, por seguir jugando conmigo.

