

Carmen Montoro Cabrera

Sentir espacios

Del 10 de febrero al 5 de marzo de 2005



VER EL ARTE

El arte de representación posee una historia, leer el cuadro del artista es movilizar nuestros recuerdos y experiencias del mundo visible y poner a prueba su imagen mediante intentos de proyecciones.

E.H. Gombrich

La interpretación del mundo que nos rodea ha sido la manera de hacer que los artistas incorporaran su visión de la realidad y su propio yo a la obra de arte.

En estas formas de interpretar la realidad, con carácter más o menos objetivo, surgen los artistas, que sin olvidar el trasfondo del objeto, como hilo conductor, despojan, cada vez más a éste de su apariencia formal e invitan al espectador a no comparar lo que ven con realidades aprendidas. Estamos hablando de las corrientes artísticas de principios del siglo XX.

Los cubistas no se despojaron del objeto pero hicieron un ejercicio de enajenación de la forma tradicional, es decir, traspasaron los límites de la silueta y recurrieron a mecanismos de yuxtaposición, geometrización, y distorsión de los principios de los sistemas de representa-

ción espacial... para romper con la visión tradicional de las formas.

La simplificación de las formas es una tendencia natural. El afán por esquematizar ha llevado directamente al trasfondo, al concepto.

El arte de concepto implica un proyecto. El artista obedece a una propuesta concreta que desarrolla a través de su obra y obvia para ello el detalle; entendiendo por detalle, en esta ocasión, la esclavitud a las formas concretas. Aunque a veces haya que supeditar una parte implícita en cualquier actividad artística, la posibilidad de que la obra comunique plenamente con el espectador. Ya que para que esto se produjera con buenos resultados, a pesar de haber renunciado a la servidumbre de las formas concretas, sería necesario encontrar espectadores con una visión libre de prejuicios en lo referente a la experiencia visual; a la relación entre lo habitual y la obra, sobre todo, cuando nos enfrentamos a ella con la intención de establecer un diálogo con su contenido.

En las últimas décadas del Siglo XX no se plantea la necesidad de que la figura o la imagen formen, o no, parte de la obra. Los discursos son bien distintos y obedecen a la diferenciación entre las necesidades de comunicación de los propios artistas, por una parte y, por otra, a las características y particularidades de los nuevos lenguajes visuales.

Hemos asumido el arte como acción: *el acción painting*. Pollock y su particular forma de arrojar pintura sobre el cuadro fue considerado por algunos su predecesor.

Asistimos, desde hace ya cuatro décadas, de la mano de Marcel Duchamp a la descontextualización del objeto y a su elevación a la categoría de arte.

Tampoco nadie cuestiona hoy los preceptos de la llamada:

«desmaterialización del arte»

en sus múltiples vertientes, arropada por autores tan representativos como Joshep Josuht:

«El arte como idea como idea»

La culminación del proceso de desmaterialización desembocó en el arte conceptual, difícil de delimitar y con múltiples categorías internas, pero con una clara lectura: la idea suple y reemplaza cualquier sistema de expresión plástica. Nada tiene que ver la tradición artística con esta nueva forma de interpretar la realidad.

Con todo esto, parece que la representación, hoy avanza gracias a la utilización de la experiencia del artista y al peso que la experiencia de otros artistas han ido dejando a lo largo del tiempo.

De los orígenes teóricos del ilusionismo pictórico, refugiados en artificios de la perspectiva, a la actual interpretación de los lenguajes visuales, que utilizan las ondas para llevar las imágenes y los sonidos al espectador, al lector del nuevo arte, han pasado casi cinco siglos.

Puesto que damos por sentados numerosos principios o disposiciones sobre el momento en el que nos encontramos, y conscientes de que para el artista es una máxima comunicar con su obra como también lo es la coherencia con su propio compromiso personal a nivel artístico, será este último aspecto el que, a mi juicio, debe prevalecer sobre otros, que a su vez, no están libres de contaminaciones, ya que siendo hijos de nuestro tiempo, somos partícipes y, en ocasiones, víctimas de cánones y de patrones, a veces de modas y modismos.

Si en su momento nos planteamos que imitar la realidad, el arte de representación o copiar experiencias debía ser en un punto de nuestra historia, un hecho a superar por los múltiples condicionantes que ya conocemos. ¿Por qué y hasta qué punto es lícita la apropiación de «sistemas de hacer arte» no comprometidos con el artista?

Las teorías de la imitación que dominan nuestra estética gracias a la dependencia que tenemos de los conceptos exactos... en los que se basa nuestra cultura nos han vuelto ciegos a los valores psíquicos que son el punto de partida y meta de toda producción artística.

Worringer

Carmen Montoro Cabrera

SER CREADORA

“El artista existe, y existe porque hace.”

J.C. Argan

Ser creadora, en la última década del siglo XX, en una ciudad como Jaén, era crecer con la intuición y el trabajo de estudio y taller como vía de escape para seguir avanzando sin la contaminación estética afianzada y de carácter oficialista, con la pintura como única defensa de una visión particular del arte y enraizada, sin embargo, con una tradición pictórica europea que se retomó con vigor a finales de los 70 y en la década de los 80.

El concepto de pintura, tiene unas mayores exigencias tras su confrontación con las nuevas maneras de creación de imágenes como son la fotografía, el cine o la misma televisión; de esta manera su lectura se nos hace más compleja, estableciéndose nuevos criterios para la valoración de la obra pictórica que se crea en este nuevo espacio artístico ante la necesidad de reafirmarse.

Frente a la ambigüedad de estilos y cambios radicales de muchos artistas que ha caracterizado como rasgo distintivo de la escena del último arte, Carmen apuesta por la coherencia interna y los valores innatos de su obra, a los que une el vitalismo de la puesta en escena y la vehemencia de la práctica artística.

Con la opción de la pintura y la exclusión de su obra de elementos figurativos (aunque casi siempre podemos encontrar elementos referenciales) comienza a construir un entramado icónico, un modelo particular de realidad. No debemos de quedarnos en las sutilezas de la superficie, desatendiendo el “contenido”; el uso de un lenguaje implica la elaboración de un discurso y sólo a través del análisis de esta realidad es como podemos aprehender la mirada de la artista.

“La materia es memoria” Bergson

Toda vivencia, toda experiencia acaba convirtiéndose en materia:

Mundo caótico de aristas, apilando líneas sobre planos, manchas sobre formas, construcción piramidal de la materia, superposición y heridas que arañan lo perdido, lo que fue en el principio. El color como adjetivo y toda la obra como verbo, como acción.

La acumulación de grafismos, manchas y texturas, de materia en fin, es también la acumulación de tiempo. La construcción de un espacio que nos remite a otro espacio más íntimo y privado, toda obra requiere de un velo de misterio.

En la obra de Carmen, la Pintura habla de la Pintura. Los mejores elogios siempre le han llegado de otros pintores, porque su pintura tiene un carácter de degustación, de recrear la mirada en la superficie: exige un tiempo. Es una aclamación de lo pictórico como valor irrenunciable.

“El arte exige su propia búsqueda”

J. Kosuth

Las palabras tienen sentido dentro de un contexto y en su uso encontramos su significado. El arte contemporáneo hace uso de unos signos y es dentro de su mismo contexto e historicidad donde podemos realizar una lectura de la obra de Carmen Montoro. En su análisis, encontramos dos conceptos desarrollados paralelos en el tiempo: Ciudad y Naturaleza.

Con anterioridad a San Agustín ya había sido expresada la idea de Ciudad De Dios y su oposición. Fueron los estoicos los que relacionaron en contraposición, el ser ciudadano de un Estado-Ciudad y ser ciudadano del mundo o del cosmos, pero no entendiendo el cosmos como otra ciudad, sino que ser ciudadano del cosmos equivalía más bien a sentirse parte o miembro de la Naturaleza.

En otros momentos cercanos, incluso en los actuales, algunos artistas han dirigido sus miradas hacia la Naturaleza, llegando hasta las últimas consecuencias con la proposición de la misma Naturaleza como objeto artístico (Land Art).

Carmen Montoro nos propone una confrontación de estos dos términos:

CIUDAD (Construcción, estructura.): como paisaje urbano, con uso de líneas rectas y quebradas, formas cerradas, utilización del claroscuro, cierta agresividad, acumulación de formas y el uso de una gama de colores más fríos... el caos.

En contraposición:

NATURALEZA (Árbol, surco, paisaje...): paisaje natural, uso de líneas curvas, formas abiertas, la luz, la contemplación, la claridad compositiva y mayor calidez en los colores... el orden.

La configuración de dos espacios pictóricos diferentes y enfrentados nos ofrece una visión de la naturaleza no muy alejada de la experiencia romántica.

Los primeros cuadros que acercaron mi interés por la obra de Carmen fueron unos paisajes que al cabo del tiempo quedaron simplificados, cargados de una emotividad vertical y abstracta dando inicio a una poética que nos alcanza hasta hoy.

Simón Marchan Fiz en su estudio de la pintura de los años 80 nos comenta acerca de la muestra americana en la Bienal de Venecia de 1984, que llevaba por título el Paraíso Perdido:

“Pero la búsqueda del Paraíso suele mostrar siempre su reverso: el temor a la inminente catástrofe”.

En su serie de ciudades abstractas, la estructura pictórica es la que reordena la puesta en escena de este caos inminente.

El camino seguido anuncia en las últimas obras una nueva dirección, las formas ya no se construyen sino que se desvanecen, el fondo comienza a prevalecer sobre las formas, porque también es forma. Carmen se exige una mayor austeridad, comienza a aparecer nuevos intereses de estudio técnico, nuevas maneras de hacer y de cuestionar la realidad, nuevas maneras de interiorizar la pintura, tal vez de buscar el Paraíso.

Manuel Luis Armenteros

COMO LA POESÍA

La liberación de los elementos, su agrupamiento en subdepartamentos ensamblados, el desmembramiento y la reconstrucción del conjunto en varias caras al tiempo, la polifonía pictórica, la fabricación del silencio mediante movimientos que se equilibran entre sí; todas éstas son elevadas cuestiones formales, decisivas para el saber formal, y no llegan a ser, sin embargo, arte en el círculo más elevado. En el círculo más elevado hay un último secreto detrás de la polisemia, y la luz del intelecto se extingue quejumbrosa.

Paul Klee: *Confesión creadora*. 1920.

Como la poesía es más difícil que, por ejemplo, la novela, las tendencias abstractas del arte plástico lo son respecto de las manifestaciones más figurativas en general. Me refiero a la recepción de la obra, no a la dificultad de crear poesía o pintura sino a la de percibir e interpretar. Esta problemática, porque siempre ha sido un inconveniente la falta de anuencia entre artista y determinado tipo de espectador, ha traído como consecuencia que se haya pretendido explicar lo que no tenía explicación ante muchas obras de arte. Queriendo, en muchas ocasiones traducir la obra abstracta como si se tratara de un comunicado hecho en lengua desconocida. No hay idioma más franco que el del arte plástico, pero hay que querer entenderlo; despliega ante nuestra vista todos sus elementos y su código natural.

Su dificultad estriba en querer traducirlo, cuando lo que necesita es una disposición receptora por parte del espectador para que el mensaje de la obra se canalice por cualquiera de sus posibles y diferentes aspectos comunicativos: el expresionista, el conceptual y el argumental.

ARGUMENTO Y PINTURA

Aquellas manifestaciones en las que la expresividad del color – y de la forma, de la textura...- gana terreno a la historia con argumento, no son aptas para todos los públicos. A la gente, en nuestra mayoría, nos gusta que nos cuenten historias, no ya porque nos ayuda a evadirnos de la propia –pues a algunos nos puede gustar la nuestra- sino más bien porque se incorporan vivencias ajenas que añaden color a lo cotidiano. *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya, es una «pintura con argumento», y vaya argumento, que, independientemente de su carga comunicativa para artistas y otros especialistas, es perfectamente asimilable y aceptada por el *hombre de la calle*, como tituló Dubuffet. Se identifican los personajes, se pueden clasificar por sus vestiduras; lo mismo ocurre con el escenario, la hora del día. Elijo Goya porque a pesar de la facilidad de interpretación de su obra, aparentemente, es el comienzo de la transgresión en muchos aspectos. Su argumento ya lo sabemos; su concepto: el compromiso con un pueblo; sus valores expresivos: los del color, las sombras y las luces, también los de la forma.

He dicho la poesía, pero a la música le ocurre igual. Existe gente que encuentra insoponible la música sin letra; aunque sea en un idioma ininteligible para el oyente. Algunos sienten que hay alguien contándoles su historia y por tanto dotando de sentido la música, en contra de lo que defendió Rameau: el cuerpo sonoro es el principio único, generador y organizador de toda la música y causa inmediata de todos sus efectos. Respecto de la pintura sin tema, dijo Kandinsky, que la forma es la expresión del contenido interno. Personalmente, encuentro más acertado el uso de la palabra *argumento*, pues aun sin este puede haber *tema*.

Ante cualquiera de estas obras de Carmen Montoro no encontraréis argumento, pienso que sí *tema*, pues este puede ser el de una *armonía* o un *contrapunto*. En cualquier caso, ante cada una de sus obras se escucha la polifonía pictórica que tanto preocupaba a Klee. Sus valores expresivos: los del color, los de la forma y los de la textura; su concepto: además de la sinfonía visual con la que penetrar los sentidos del espectador, la investigación de la ductilidad de los recursos

del lenguaje plástico. Sin parecerse en lo formal, ni en el contenido, pero sí en la intención y en el sentir, recuerdo el lenguaje de Carmen Montoro cuando veo obras de Lentulov, de Romolo Romani, de Kupka, de Matyushin, de Xenia Ender, de los Delaunay, de Picabia, de Klee...

LA MÍMESIS

Pensar que el fin último del Arte Plástico es la mimesis ha sido una de las más altas vallas que ha habido que superar. Mientras la actualidad gráfica de cada momento histórico no tenía otro medio de testificar los acontecimientos que el de la Pintura, la Escultura o el Arte de la Estampación, es natural que se gastaran esfuerzos en conseguir la mimetización total entre la imagen y el referente. Por extensión, en las obras de ficción se alababa el naturalismo y veracidad con que se reflejaban los diferentes elementos de la composición. Diversas y sucesivas revoluciones: la Industrial, la de la imagen y la de la tecnología, han dado lugar a la popularización del Arte por diversas razones:

-Progreso del transporte y de las comunicaciones en general.

-Consiguiente ampliación del intercambio cultural.

-Aumento de la divulgación de imágenes.

Mejora del bienestar social, aparición de la sociedad de consumo; de todo tipo de consumo.

En cierto sentido, el éxito de un lenguaje se mide en el número de personas que conocen su código o simplemente que pueden utilizarlo. Este uso tiene dos filos: uno el del artista que lo hace como medio de expresión, y otro el del espectador que lo hace como fuente de información o de sensaciones. De modo que, si nos atenemos a la teoría de la mimesis, conforme se va perdiendo el grado de iconicidad va subiendo el de dificultad del código del lenguaje plástico.

Ahora bien, tendríamos que tener claro qué es percepción por los sentidos, qué es sensibilidad, cuál es el nivel de comunicación del he-

cho sensible, y, sobre todo, cuál es el fin último del hecho artístico. Todo esto nos vuelve al planteamiento inicial: no hay un código misterioso para percibir la obra de arte, sí debe haber una disposición receptora y saber a qué niveles de nuestro intelecto –múltiple intelecto- llega el mensaje de esa obra.

Aceptar la sensibilidad ha sido otro obstáculo, relegado a lo femenino como si fuera un mal del que hay que curarse, el ser sensible ha sido considerado como inútil para “verdaderas y valiosas” tareas reservadas a personas de espíritu superior que necesitan de personas “duras”. En realidad, la superioridad de espíritu pasa por el ser sensible, pues qué es ser sensible: el tacto de la yema de los dedos ya denota la sensibilidad; tener sentidos capacitados y saber usarlos para recibir comunicación e información del exterior y del interior del ser, esto es ser sensible. Este acto perceptivo funciona con niveles muy diferentes. Algunos mensajes necesitan un nivel muy bajo de sensibilidad y otros muy alto; a esto hay que combinar la capacidad sensible del receptor, que en algunos alcanza lo más alto y en otros es muy limitada; su desarrollo es cuestión de entrenamiento.

ASPECTOS DE COMUNICACIÓN

Durante bastante tiempo he enunciado que las Artes Plásticas se habían liberado de la función testimonial gracias a la fotografía, pero es más preciso recabar que es sobre todo la pintura la que se libera, pues la fotografía se mantiene dentro del Arte Plástico; por lo tanto esa función no nos es ajena. Y dentro de las Artes, sea cuál sea de ellas la que lleva la tarea, es meramente circunstancial, pues la plástica no es otra que una de las vías de expresión- los sonidos, el idioma, el cuerpo- ejercidas por el ser humano en su necesidad de relacionarse con el entorno. Esto viene a demostrar que los otros aspectos comunicativos –el expresionista y el conceptual- lo son desde siempre.

Toda comunicación se encuentra en un baramo de clasificación que oscila desde un polo informativo hasta otro puramente emotivo y sensible. Podríamos reducir el problema a descripción objetiva y descripción subjetiva. Parto de la base de que no hay en la expresión plásti-

ca una descripción objetiva, pero por comparación se puede decir que el grado de iconicidad incide en el nivel de objetividad, siendo la obra más abstracta la más subjetiva por lo que tiene de inteligible casi exclusivamente para el autor o autora.

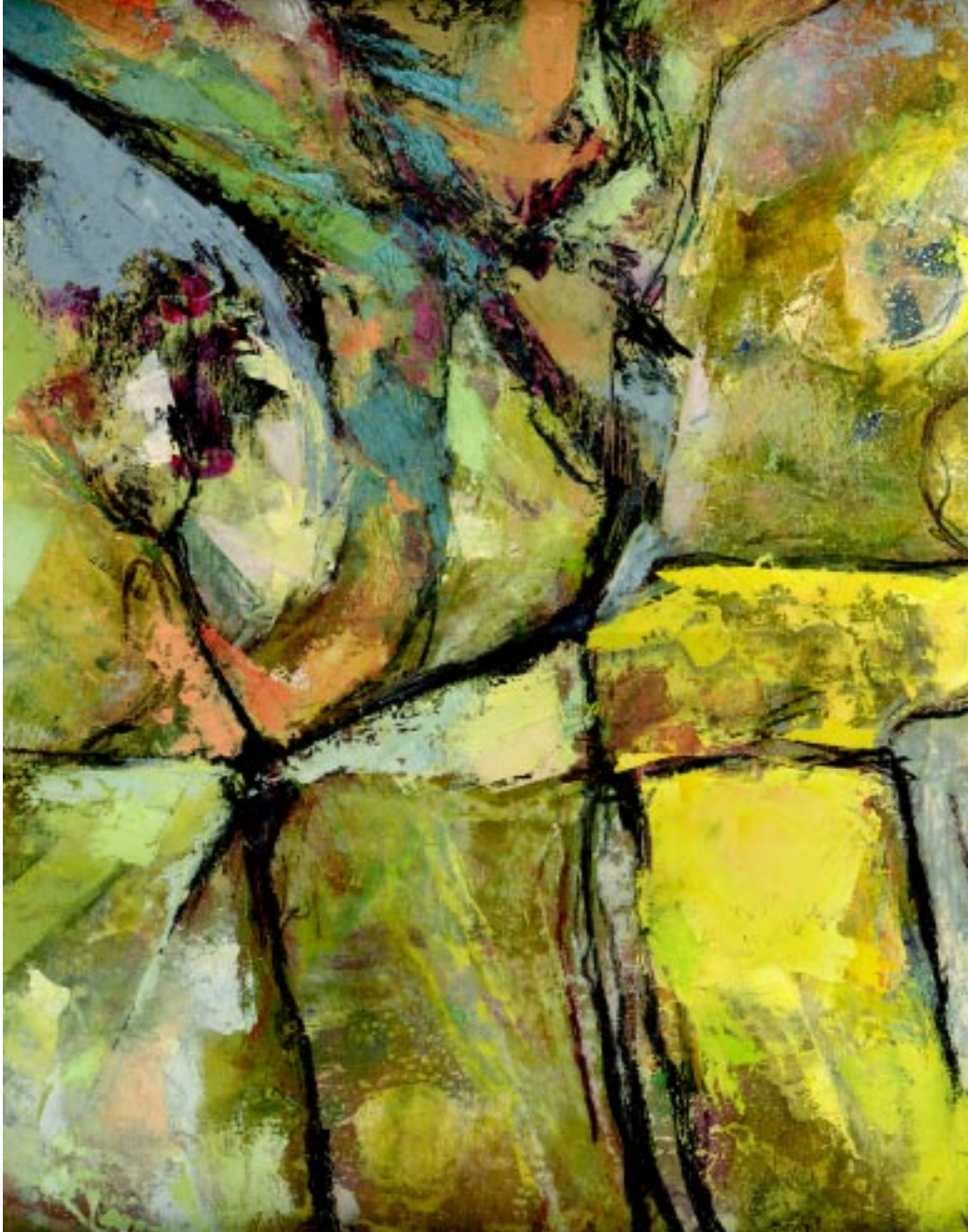
En realidad, la figuración no es el patrón por el que debemos medir la subjetividad; el uso comunicativo de los elementos del lenguaje plástico, en su significado simbólico y de los valores expresivos, es el que debe marcar la subjetividad de la obra de arte. Pues la abstracción afecta en parte al tema, pero fundamentalmente al argumento; también la obra abstracta es fruto del interior del autor, pero no tiene que ser ni más ni menos de lo que lo hace la obra figurativa.

Por todo ello, no hay libro de instrucciones que nos ponga en el buen camino a la hora de disfrutar ante una obra de arte. Cuando te pares ante una de las de Carmen Montoro, escúchala porque suena, pero no esperes que se te traduzcan los sonidos, si sabes que vas a oírlos, solos se reproducirán; y si te interesa, también verás formas, colores y texturas que se barajan en su investigación, y percibirás cómo se articulan para componer esa música que has escuchado.

Isabel Moreno Montoro



FORMAS. Acrílico y óleo sobre tabla. 40 x 30



DANZA. Acrílico y óleo sobre tabla. 40 x 30



AZUL ÁVIDUS. Acrílico y óleo sobre tabla. 50 x 50



ESTRUCTURAS URBANAS. Acrílico, óleo y tinta sobre tabla. 100 x 100



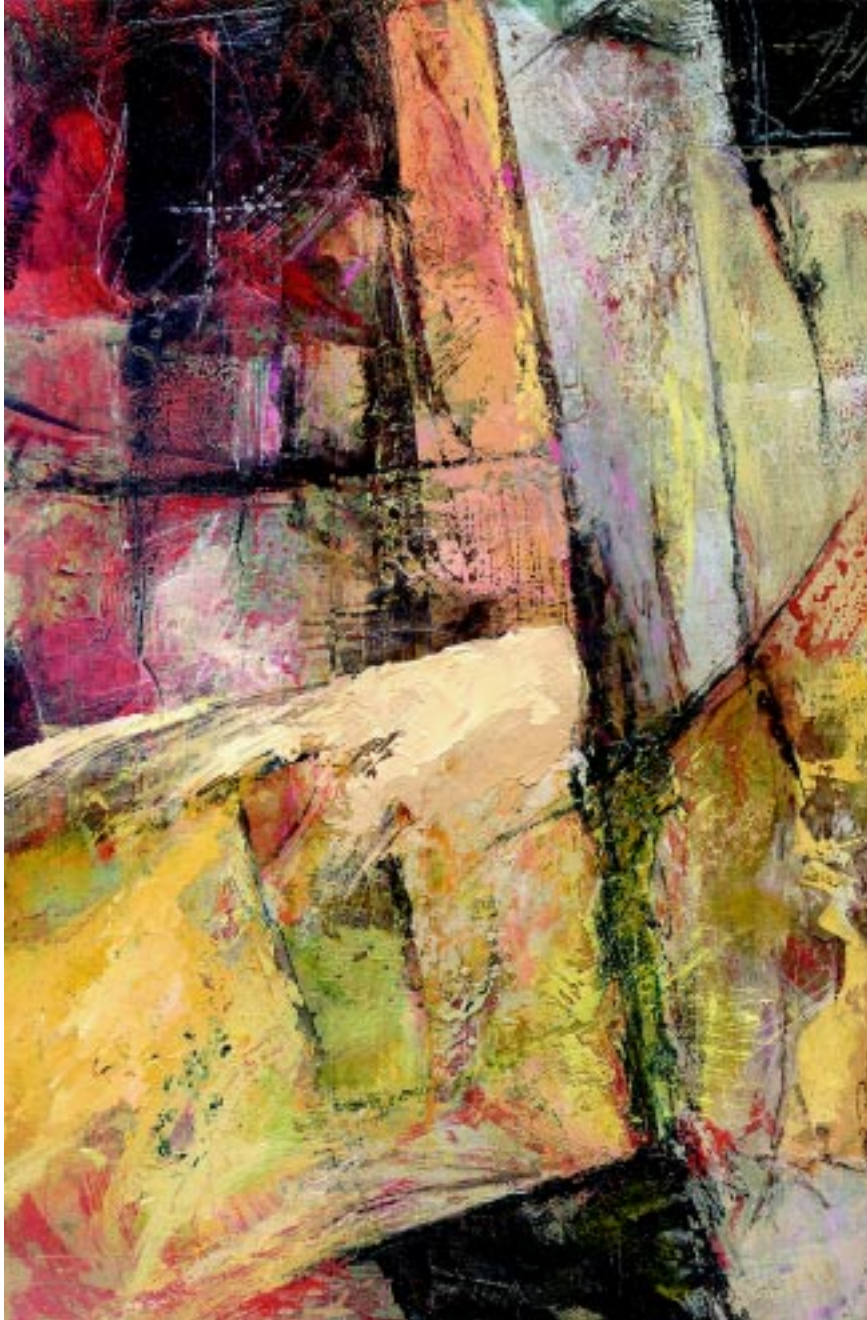
RESTOS DE MEMORIA FIGURADA I. Óleo sobre tabla. 100 X 100



RESTOS DE MEMORIA FIGURADA II. Óleo sobre tabla. 100 X 100



ESPACIOS SOPORTADOS. Óleo sobre lienzo. 163 x 130



TRANSICIÓN II. Acrílico y óleo sobre cartón. 70 x 50



MOMENTOS GRISES. Grafito y acrílico sobre cartón. 55 x 40



DESPLIEGE. óleo y acrílico sobre cartón. 40 x 30



CIUDADES. Óleo sobre tabla. 50 X 50



CIUDADES. Óleo sobre tabla. 50 X 50



EL ARBOL ROJO. Óleo sobre tabla. 40 X 30



BOSQUEJO DE CIUDAD. Acrílico y pastel sobre cartón.50 x 40



EN CLAVE DE AZUL I. Óleo sobre tabla. 40 x 40



EN CLAVE DE AZUL I I. Óleo sobre tabla. 40 x 40



CIUDADES ABSTRACTAS I. Óleo sobre tabla. 50 x 50

CARMEN MONTORO

Jaén. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 1987.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2003 Pintura. Sala de exposiciones Juan Valera. Ayuntamiento de Doña Mencía. Córdoba.
- 2001 Grabado. Galería Pau D´arara. Madrid.
- 2001 Pintura y obra gráfica: *Ritmos*. Galería Jabalcuz. Jaén.
- 2001 Pintura y obra gráfica: *Espacio y Materia*. Galería Pau d´arara. Sitges (Barcelona).
- 1997 Pintura: *Naturaleza Interpretada*. Ayuntamiento de Cárcheles.
- 1996 Pintura. *Formas, figuras y paisajes*. Universidad Popular Municipal de Jaén.
- 1994 Pintura. Ayuntamiento de Jódar.
- 1992 Pintura “Taller de artesanos”. Ayuntamiento de Jaén.
- 1991 Grabado. Sala de Exposiciones de la Universidad Popular Municipal de Jaén.
- 1987 Fotografía y grabado. U. P. M.. Ciclo de “Jóvenes Artistas Plásticos”. Ayuntamiento de Jaén.
- 1986 Pintura. Club 63 de Jaén.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2004 Exposición la experiencia de la pintura. Universidad de Jaén.
- 2004 Exposición arte digital. Potenza. Italia.
- 2004 Intervención escultórica en Alcalá la Real. Etnosur 2004.
- 2002 Pintura y obra gráfica. Galería Aljaba. Jaén.
- 2002 Grabado. Exposición *Experimenta* . Antiguo Hospital de San Juan De Dios. Jaén.
- 2002 Pintura y obra gráfica. Museo Fausto Olivares. Atelier. Hurbache. Francia.
- 2002 Pintura y obra gráfica. Colectivo Arteaparte. Galería de Arte Aljaba. Jaén.
- 2002 Pintura y obra gráfica. Colectivo Arteaparte.. Convento de Santa María. Plasencia.
- 2002 Pintura y obra gráfica: *La Huella de la Conciencia*. El Brocense. Diputación Provincial de Cáceres.
- 2001 Grabado: “Regalarte”. Galería Jabalcuz, de Jaén.
- 2001 ESTAMPA. IX Edición de la Feria Internacional de Arte Gráfico. Madrid.
- 2000 Pintura. Sala IES Jabalcuz, de Jaén.
- 2000 Obra gráfica. “Regalarte”. Galería Jabalcuz, de Jaén.
- 2000 *Aproximación a las Artes Plásticas jiennenses en el umbral del siglo XXI*. Museo Provincial de Jaén.
- 2000 Grabado. *Arte y mujer*. Diputación de Jaén. Itinerante. Fondos del Centro Andaluz de Arte Seriado.
- 2000 Pintura. *Sin techo*. Centro Miguel Castillejo. Jaén.
- 2000 Sala de Exposiciones del Instituto de Estudios Jiennenses. Jaén.
- 1999 *XIII Premio de Pintura Emilio Ollero*. Jaén.



- 1998 Pintura. Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Mancha Real.
1998 Pintura. Obras seleccionadas en el XI Premio Nacional de Pintura *Villa de Arjonilla*.
1998 Pintura. Obras seleccionadas en el *Premio Nacional Rafael Zabaleta* de Quesada.
1998 Pintura: *Proyecto Hombre*. Centro Cultural Miguel Castillejo, Jaén.
1997 Pintura. Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Mancha Real.
1997 *IV Bienal de Pintura Luis Aldehuela*, de Andújar.
1997 Pintura. Sala de Exposiciones del Hospital de San Juan de Dios. Diputación Provincial de Jaén.
1996 Pintura: *Reinos*. Universidad Popular Municipal de Jaén.
1996 Pintura. Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Mancha Real.
1995 Pintura. Obras seleccionadas en el XVI Certamen Nacional de Pintura *Ciudad de Martos*.
1995 Pintura: *Color, figuras y texturas*. Universidad Popular Municipal de Jaén.
1991 Fotografía. Sala de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Jaén.
1991 Grabado. Certamen Andaluz de Bellas Artes. *Ateneo de Sevilla*.
1990 Obra gráfica. Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Gandía. Valencia
1987 Fotografía. Sala de Exposiciones del Colegio de Aparejadores de Granada.
1986 Obra gráfica. Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Alfáfar.
1986 Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, homenaje a Manuel Ferrand. Sevilla

COMUNICACIONES, CONFERENCIAS Y PUBLICACIONES

- 2002 “El artista y su entorno. III Jornadas de Arte Contemporáneo. Arteaparte. Jaén
2003 “La experiencia de la pintura”. Catálogo de la exposición. Universidad de Jaén
2003 “Arte o conciencia creativa”. Catálogo de la V muestra Doña Mencía. Córdoba
2002 “La huella de la Conciencia”. Catálogo de la Exposición de Arte Aparte. *Diputación Provincia de Cáceres*.
1999 “Sobre el Concepto Arte”. Catálogo de la Exposición de J. Cortés. Jaén: Universidad, 1999.
1995 “El Grabado”, dentro del ciclo de “Pintores en el aula”, organizado por la U.P.M. de Jaén.
1989 “El grabado como plasmación de la religiosidad popular”. En: *Vida y Muerte*. Barcelona: Anthropos- Fundación Machado, 1989. pp. 190-201. Comunicación presentada en el *I Encuentro sobre Religiosidad Popular*, celebrado en Sevilla en 1987.