



Fig. 1. Retrato de Pedro Mora en su estudio. Fotografía: Oronoz 2005.

Pedro Mora 1986-2015: Treinta años de carrera artística dentro del sistema del arte contemporáneo

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Resumen

Este texto analiza el devenir profesional del artista plástico Pedro Mora (Sevilla, 1961) durante los 30 años de su carrera (1986-2015), atendiendo a datos relativos a la cantidad y tipología de las exposiciones realizadas, a las galerías con las que ha trabajado y a los procesos de interrelación que ha vivido dentro del *sistema del arte*. Perteneciente a la “Generación sevillana de los años 80”, Mora ha seguido una trayectoria inserta en *el sistema*, desarrollando su trabajo en un cambio de siglo que ha conllevado la fractura de algunos de los paradigmas que regían dicho *sistema*. Artista de una importante galería española y participante en algunas de las exposiciones destacadas de los años 90 del siglo XX, este trabajo trata de ofrecer algunas claves que permitan dilucidar la influencia, actualmente, tanto de las galerías de arte como de las curadurías en las carreras de los artistas plásticos. **Palabras clave:** historia del arte, arte contemporáneo, sistema del arte, mercado del arte contemporáneo, Pedro Mora, Generación sevillana de los años 80

Abstract

This text analyzes the professional evolution of the sculpture artist Pedro Mora (Sevilla, 1961) during the 30 years of his career, paying special attention to the information related to the quantity and typology of his accomplished expositions, to the galleries with whom he has worked, and to the processes of interconnection that have existed within the art system. Belonging to the “Sevillian Generation of the 80s,” Mora has followed a path included within the Art System, developing his work during a change of cycle that carried with it the fracture of some paradigms that ruled the said system. As the artist of an important Spanish gallery and participant in some of the most renowned expositions of the 1990s in the 20th Century, this piece makes an effort to explain the current influence of art galleries, as well as curatorship, in the careers of artists.

Keywords: Art History, Contemporary Art, Art system, Contemporary Art market, Pedro Mora, New Generation sevillian artists

Introducción

En 1990 Pedro Mora llevaba apenas cinco años de carrera artística. Intensa, eso sí, como correspondía al momento: casi treinta exposiciones, dos de ellas individuales en galerías de arte, cuatro colectivas internacionales, dos participaciones en ARCO y un reciente fichaje por Soledad Lorenzo (galería que, pocos años después, se convertiría en uno de los emblemas del comercio del arte contemporáneo en España)... Todo ello sin haber llegado aún a los treinta años de edad, sin formar parte de ninguno de los “grupos” fácticos de su Generación y –lo más sorprendente en aquellos momentos de todavía confusa euforia artística– con una obra seria, ya casi plenamente consolidada y perfectamente incardinada en la nueva sensibilidad que dominaría la década de los años 90 del siglo XX.

Y es ese año 1990 cuando, precisamente en esta revista *Atrio*, se publica el primer texto académico dedicado a su trabajo: “Pedro Mora: en busca del escarabajo sagrado”¹, desarrollado por Pedro Casero Vidal (Fig. 2). Queremos, con este estudio, homenajear esos veinticinco años transcurridos, el llamativo interés del autor prestando atención a un joven artista con proyección futura pero casi desconocido en ese momento y la temprana dedicación de la revista a lo contemporáneo².

En un momento en el que, salvo contadísimas excepciones, los estudios académicos y el arte más avanzado no solían compartir espacios, aquel trabajo de Casero Vidal se centraba en analizar la (entonces breve) evolución de la obra de Mora desde 1986 hasta ese momento, marcando dicho proceso con los hitos profesionales desarrollados. Se trata, por tanto, de un artículo de importancia ya que nos permite ahora, pasadas más de dos décadas, pulsar una visión que, normalmente, no tenemos de la actividad más contemporánea de aquel momento, cuyas fuentes son, básicamente, las reseñas o críticas en prensa y los textos curatoriales de los catálogos, ambos “productos” del *sistema del arte* y, por tanto, con una visión muy específica (y sesgada, si se quiere) del mismo.

Este artículo retoma aquella intención de Casero, abriendo –lógicamente– un marco temporal mucho más amplio para analizar la trayectoria del artista pero dejando a un lado la visión historiográfica relativa a la evolución de su obra. Vamos a centrarnos en el devenir profesional de Pedro Mora, atendiendo a datos objetivos relativos a la cantidad y tipología de todas las exposiciones realizadas durante estos años, a las galerías con las que ha trabajado y a los procesos de interrelación que ha vivido dentro del *sistema*.

Breve apunte sobre el sistema del arte contemporáneo

Convendría aclarar, antes de empezar, dos cuestiones, a nuestro parecer, importantes:

- El principal problema al que se enfrenta la mayor parte de la historiografía académica española del arte contemporáneo es, lamentablemente, la premeditada ignorancia o desconocimiento de que, como apuntaba (hace ya más de una década) el profesor Alcalá Mellado, “*lo que designamos como arte contemporáneo no posee una dimensión histórica. Todo lo contemporáneo supone de por sí una actividad en progreso. Algo que se realiza, que se propone en tiempo presente. Si ésto se refiere a la actividad artística, entonces deberá contemplar necesariamente [...] su evolución en una dimensión en la que*

1. CASERO VIDAL, Pedro. “Pedro Mora: en busca del escarabajo sagrado”, *Atrio* n°2. 1990.

2. Ya en el número anterior, *Atrio* n°1, 1989, se había publicado otro artículo de Casero titulado “Gerardo Delgado: su obra en los ochenta”, dedicado al pintor sevillano.



Fig. 2. Artículo de Pedro Casero publicado en el n.º 2 de la revista *Atrio* (1990).

*el tiempo funciona en un eje representado a escala real (1:1).*³

• Una segunda cuestión, en el caso concreto de la plástica contemporánea, es el difícil acceso a las fuentes. Ésto podría parecer paradójico, dada la inmediatez y cercanía de las mismas, pero no lo es si se tiene cuenta que *el sistema del arte* contemporáneo es especialmente endogámico y cerrado. La no pertenencia al mismo implica una estrecha puerta de entrada que limita tanto la toma de datos reales como el reconocimiento de las claves tanto empresariales como relacionales que lo conforman y que, casi diríamos, frustra, en muchos casos, la posibilidad de estudios en profundidad de los que se puedan obtener conclusiones válidas⁴.

Ambas cuestiones, el forzamiento de perspectivas históricas inexistentes y la falta de integración efectiva con el objeto de estudio, provocan que, hasta muy recientemente, las investigaciones que desde el ámbito académico se venían realizando sobre la plástica actual se centraran, básicamente, en el análisis de cuestiones meramente estilísticas y biográficas, dejando a un lado aquellas que implican sistemas de relación y evolución profesional de los artistas y sus obras, en el entorno del sistema⁵. Ello provoca una clara disfunción a la hora de definir espacios de estudio y de intentar objetivar situaciones que permitan la "demostración" de las tesis planteadas al respecto de situaciones temporales, modelos de interacción propios o incardinación con situaciones de carácter general en el estudio de los fenómenos de la plástica contemporánea.

Aunque, de forma canónica⁶, la primera definición que se hace del *sistema del arte* es la de Bonito Oliva en 1975⁷, queremos considerar como origen del más actual término *sistema del arte*⁸ el conocido artículo de Baudrillard titulado "Le complot de l'art"⁹. Se recuperan y apuntalan de forma precisa aunque breve,

3. ALCALÁ, José Ramón. "Arte y nuevas tecnologías en el siglo XXI. Museo de arte vs centro de arte contemporáneo. Producir y coleccionar (no) obras de arte actual", en LORENTE, Jesús-Pedro, coord. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

4. Un ejemplo de ello es el libro, continuamente citado a nivel académico pero sistemáticamente ignorado a nivel práctico y profesional, editado por el desgraciadamente fallecido profesor Juan Antonio RAMÍREZ: *El sistema del arte en España*, Ediciones Cátedra, 2010, que, después de tan sólo seis años, carece ya del interés inicial que suscitó su publicación.

5. No sucede así desde los ámbitos profesionales y artísticos, en los que sí preocupa y se debate sobre esta cuestión. Cabe destacar las diferentes jornadas organizadas estos últimos años por la AAVC, ARCO, MNCARS, Arteleku, MAV, etc. y que ya, en algunos casos, van realizándose en asociación con Universidades.

6. Porque la primera mención al término (definiendo el mismo concepto que usamos hasta hoy) la realiza Lawrence ALLOWAY en un artículo del *Artforum* n.º 11 de septiembre de 1972, "Network: the art world described as a system".

7. BONITO OLIVA, Achille. *Arte e sistema dell'arte*, Ed. Galleria Lucrezia di Domizio, 1975

8. Superadas ya ampliamente, en el último lustro del del siglo XX, las extravagancias económico-culturales de los años 80 y asumido el nuevo marco económico-comercial que nos iba a deparar el próximo siglo XXI.

9. BAUDRILLARD, Jean. "Le complot de l'art", *Libération*, 20 de mayo de 1996. La palabra francesa "complot" debe traducirse como "trama" en este caso, aunque, dadas las connotaciones negativas que en castellano tiene este término, se ha impuesto el uso del original "sistema" de Bonito Oliva, más aséptico y con un aire más científico-filosófico.

en este texto, dos ideas que venían siendo ya apuntadas desde *Cultura y simulacro*¹⁰, allá por 1978, y que, acertadamente, recoge Simon LaBrecque¹¹:

- La “complicidad objetiva” (que no “conspiración”) de los agentes de *la trama* para mantener el actual concepto de arte (aun a pesar de la posible desaparición que podría implicar dicho concepto).
- La sumisa asunción por parte de los espectadores de que no entienden este arte que consumen y (lo más interesante y descorazonador) de que, además, no tienen ninguna necesidad de comprenderlo.

Pero, entonces, ¿a qué llamamos *el sistema del arte*? Una respuesta, acertada y sencilla, la facilita Nacho Ruiz, docente e investigador y, al mismo tiempo, director de la galería de arte T20: “*lo que entendemos como sistema del arte es un complejo entramado, frecuentemente conflictivo, compuesto de símbolos y mercancías, de actores, instituciones y organizaciones económicas*”¹². Esta respuesta se puede encontrar en su libro *La obra de arte como objeto de intercambio*¹³, una de las pocas publicaciones recientes en las que se plantea de forma concienzuda las interacciones en el sistema del arte contemporáneo, centradas, en este caso, en el *objeto* artístico.

En definitiva, *el sistema del arte* lo conforman una serie de agentes: artistas, curadores, críticos, coleccionistas; instituciones: galerías, museos, medios de comunicación y casas de subastas; y circunstancias: artísticas, políticas, sociales y económicas. Todos “sometidos” a una serie de reglas y principios (no escritos ni inmutables) que relacionan y crean vínculos entre ellos.

No vamos a pararnos ahora a profundizar en qué significa este *sistema*, cuáles son sus orígenes e influencia, cómo determina y condiciona las relaciones y el mercado del arte (que forma parte del *sistema* pero que no es *el sistema*, como a veces se confunde). Nos centraremos en el caso concreto de Pedro Mora, un artista inserto en él y cuya carrera se ha desarrollado en un cambio de siglo que ha conllevado la fractura de algunos de los paradigmas que lo regían.

Pedro Mora, un perfil inicial

Aunque nominalmente incluido en la “Generación sevillana de los años 80”¹⁴, la pertenencia de Pedro Mora a la misma se debe, únicamente, a razones de nacimiento, edad, formación y pasos iniciales, porque nunca ni él ni su obra se identificaron con aquella¹⁵. No formó parte del “estallido” –relacionado con la revista *Figura*¹⁶ primero y con la galería *La máquina española*¹⁷ después– que se desarrolló en la ciudad entre 1982 y 1989, y ya en 1991 se había trasladado fuera de Sevilla¹⁸, reduciendo la vinculación con la misma prácticamente tan sólo a lo familiar.

10. BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Ed. Kairós, 1978.

11. LaBRECQUE, Simon. “Au tour du complot de l’art”, *Inter:art actual*, nº 101, 2008-2009, p. 83-85.

12. RUIZ, Nacho. *La obra de arte como objeto de intercambio. Procesos y estructuras del mercado del arte*, Instituto Europeo di Design, 2013.

13. RUIZ, Nacho, op cit.

14. Tenemos un muy reciente y valioso análisis y definición de lo que supone esta Generación en el profesor DE LA TORRE AMERIGHI, Iván, “El grupo de Sevilla. Una historia de la pintura hispalense en la década del entusiasmo y el desencanto (1981-1992). Aproximación a los orígenes, dicciones y disensiones de la generación pictórica sevillana de la década de los 80 a través de los textos y las exposiciones”, *Atrio* nº20, 2014.

15. Por una cuestión metodológica y como propuesta que, de alguna forma, vaya asentando lo difusa de las adscripciones a la Generación, usamos en nuestros trabajos el siguiente criterio: artistas surgidos al arte en el ámbito sevillanos, nacidos después de 1955, que han realizado una muestra colectiva relevante antes de 1985 y su primera individual en una galería de arte consolidada antes de 1988.

16. Desde 1983 a 1986, la revista fue uno de los fundamentales catalizadores fácticos de lo contemporáneo (no sólo a nivel local).

17. La galería *La máquina española*, de Pepe Cobo, recoge, efectivamente desde 1985 (aunque es fundada el año anterior), un testigo cedido por Guillermo Panque (cambiado de una mano a otra del propio artista), principal promotor también de *Figura*.

18. Primero a Nueva York hasta 1999 y, tras una breve vuelta de apenas un año, desde 2000 a una pequeñísima localidad alcarreña de la provincia de Guadalajara donde sigue viviendo en la actualidad.



Fig. 3. Imágenes de la portadilla del catálogo de la exposición Pedro Mora. 25.17.19.9.12 (1993), editado por la galería Soledad Lorenzo.

En un texto de 1988, el crítico y gestor Miguel Fernández-Cid escribía sobre Pedro Mora: *“Sus imágenes poseen entonces un carácter algo oscuro, de territorios acotados. Tras ellas se intuye un interés notorio por cuestiones de concepto. Probablemente sea ese el rasgo que haya determinado su peculiar aislamiento. Hombre que parece rehuir las soluciones fáciles, pronto quedará al margen de quienes intentan vías más rápidas de trabajo. Optará por una línea difícil. Frágil pero intensa”*¹⁹. Quizá esta sorprendentemente acertada (por lo pronta) descripción de Pedro Mora y su obra nos da una temprana clave de su trayectoria posterior y plantea dos asuntos esenciales que nos permiten comprender su desarrollo profesional: *aislamiento* (personal) y *línea difícil* (de trabajo). Cuestiones a las que, descarnadamente, se vuelve a referir Elena Vozmediano, casi veinte años después, en la crítica a la última exposición realizada en Soledad Lorenzo: *“...tal vez por lo espaciado de sus apariciones y por lo pretencioso de su discurso teórico no ha acabado de convencer a muchos...”*²⁰

Por una parte, un *aislamiento* que, desde los inicios de su carrera, le ha mantenido en los límites de “lo que pasaba en el mundo” (social y profesional) de la plástica contemporánea aunque su obra, durante un importante periodo, estuviese totalmente inmersa en él. El propio artista nos reconocía en una entrevista realizada para esta investigación:

*“...siempre he estado al margen de esos pequeños grupos que había en Sevilla ni en los ochenta ni después... A pesar de que los conociera y me relacionara con los artistas que los formaban. Quizá tiene que ver mucho con mi forma de ser, de hecho todavía me ocurre, prefiero estar al margen... O a lo mejor no han contado conmigo, no lo sé...”*²¹

Este *aislamiento* le ha dificultado, sin duda alguna (y aun a pesar de la relevancia de su trabajo y la labor llevada a cabo por su galerista), tener una mayor participación en procesos curatoriales y mediáticos, casi siempre influenciados por los contactos personales y la presencia continuada en los ámbitos profesionales de relación.

19. FERNÁNDEZ-CID, Miguel, “Báez, isidro, Mora: Pintar sin programas comunes”, en *Báez, Isidro, Mora*, 1988, Gal. Soledad Lorenzo.

20. VOZMEDIANO, Elena. “El objeto precario de Pedro Mora”, *El Cultural*, 12 de mayo 2005.

21. Entrevista personal realizada al artista.

Por otra parte, una *línea difícil* porque su discurso narrativo tiene mucho que ver con sensibilidades ajenas a “lo inmediato” (planteando siempre preguntas en vez de dar respuestas²²) y su obra posee unos formatos y técnicas que ignoran “lo práctico” y “doméstico”. Ambas cuestiones han lastrado la posibilidad del coleccionismo privado que es el que, a la larga, mantiene la presencia y continuidad en el mercado de los artistas.

Esta, que llamaba Fernández-Cid, “*línea difícil*”, presente desde sus inicios, queda reflejada en las opiniones de diferentes críticos a lo largo de todos estos años:

“*Silencio agobiante*”, “*callada expresividad de su hermetismo*”²³: Lorente, 1986.

“*el estremecimiento que desata la presencia del enigma*”²⁴: Adolfo Castaño, 1990.

“*realidad turbadora*”, “*materializaciones de dudosos sueños*”²⁵: Javier Maderuelo, 1993.

“*sospechar o percibir el desasosiego*”²⁶: Adolfo Castaño, 1996.

“*la oscuridad gemela de un túnel impracticable*”²⁷: Fernando Castro, 2000.

“*lo inclasificable, lo inexplicado*”²⁸: Javier Rubio, 2005.

Otro asunto, esta vez “externo”, que también ha determinado profundamente –y por ello queremos destacar– la carrera de Pedro Mora, como hemos apuntado antes, es su vinculación con la galerista Soledad Lorenzo. Y la ha determinado por dos cuestiones:

- La proyección que esta relación profesional (y personal) le permitió tener durante muchos años, gracias a su presencia en importantes colecciones institucionales y a la labor de promoción y proyección (tanto del artista como de su obra) y la capacidad de influencia de Soledad, siempre fiel a los artistas con los que trabajaba.
- La ruptura con ella en 2005, debida no tanto a desavenencias personales ni profesionales como al manifiesto agotamiento de un modelo de relación (tanto con la galerista como con el propio *sistema del arte*) que no encajaba en la evolución personal y artística de Mora.

Como el resto de artistas de su generación que han seguido trabajando públicamente, por edad y trayectoria, Pedro Mora se encuentra, actualmente, en lo que hemos denominado “*la travesía del desierto*”: a los 55 años no se es, desde luego, un joven por “descubrir” ni aún se ha llegado a una consagración (que en parte tiene que ser internacional o nunca lo será totalmente) que muy pocos artistas consiguen, aun a pesar de haber disfrutado de dilatadas y notables trayectorias.

Además, en el caso de Pedro Mora, como en el del resto de los miembros²⁹ de esta Generación de los 80, les ha tocado vivir –más de lleno– los dos momentos claves para el sistema del arte contemporáneo en España: ellos nacieron con el fulgurante arranque del mismo y han sufrido, a media carrera –el momento más complicado para cualquier artista–, un importante cambio de paradigma en cuanto a las relaciones de los agentes que lo conforman.

22. Pedro Mora, entrevista realizada: “*los artistas no solucionan, crean problemas y eso, a veces, no se lleva bien con el tipo de sociedad que estamos creando, no encaja...*”

23. LORENTE, M. “Pedro Mora”, *ABC Sevilla*, 6 de junio 1986.

24. CASTAÑO, Adolfo. “Pedro Mora, un arte otro”, *ABC Madrid*, 21 de junio 1990.

25. MADERUELO, Javier. “Un arte para reinterpretar la naturaleza”, *El País*, 8 de noviembre 1993.

26. CASTAÑO, Adolfo. “Pedro Mora, el deso y el cumplimiento”, *ABC de las Artes*, 26 de enero 1996.

27. CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Pedro Mora: cosas y artificios”, *ABC Cultural*, 23 de septiembre 2000.

28. RUBIO NOMBLOT, Javier. “Cajas de resonancia”, *ABC de las Artes*, 7 de mayo de 2005.

29. Hemos incluido en este artículo, como elementos comparativos que sirvan de contraste, los datos de otros artistas de la Generación que han permanecido activos (y dentro del sistema) a lo largo de estos años: Curro González, Federico Guzmán, Abraham Lacalle, Antonio Sosa, Ricardo Cadenas, Patricio Cabrera, Javier Buzón, Rafael Agredano y Guillermo Paneque.

LÍNEA DE TENDENCIA EN N° TOTAL DE EXPOSICIONES. PEDRO MORA

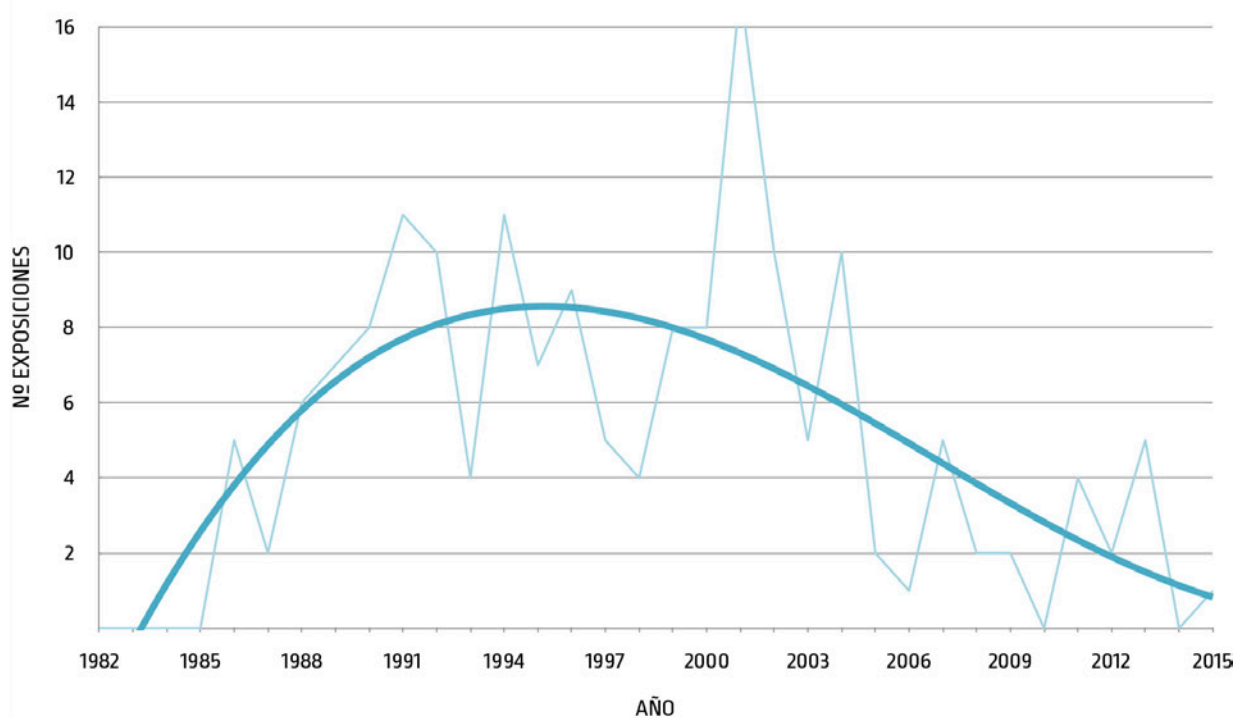


Fig. 4. Línea de tendencia según número total de exposiciones realizadas por Pedro Mora.

Una visión general de su trayectoria profesional

Si damos una mirada por la evolución general, durante toda su carrera, del número de exposiciones realizadas (Fig. 4), observamos una línea³⁰ ascendente que en apenas diez años alcanza su punto máximo y que, desde 1995 no deja de descender durante los veinte años siguientes. Esta es una línea que marca la tendencia general “cuantitativa” en cuanto a presencia expositiva. Es una línea curva ascendente-descendente que se repite casi de forma constante en los artistas estudiados de la Generación y que corresponde a un inicial despegue que alcanza un punto álgido, por lo general entre los 12 y 15 años después de iniciar la carrera, y que empieza a decrecer a partir de entonces.

Como puede verse en las gráficas comparativas (Fig. 5), la curva trazada por Pedro Mora es una de las más vertiginosamente ascendentes: entre el año 1985, cuando por primera vez expone sus obras, hasta 1995, el punto álgido en la curva (si bien es cierto que su año más activo expositivamente es el 2001) apenas pasan diez años³¹. Ese “punto álgido”, expositivamente hablando, sólo podemos verlo ahora ya que, prácticamente hasta el año 2004, su carrera gozaba de la estabilidad proporcionada por su galería y su inserción plena en *el sistema del arte contemporáneo*.

30. Las líneas de tendencia son representaciones gráficas lineales que unen los mínimos crecientes que forman una tendencia alcista o los máximos decrecientes que forman una tendencia bajista. Hemos usado el sistema polinómico de representación, ya que es el que más se adecua a una visualización más legible cuando los datos son numerosos y sujetos a una variabilidad alta.

31. Sólo Guillermo Paneque, con sus famosas “prisas” –como las denominaba Rafa Agredano– iguala ese arranque inicial.

Su primera individual en un espacio institucional se produce en 1998 en la Sala Montcada de la Fundación La Caixa en Barcelona, de la mano de María de Corral (en aquel momento directora de la Colección de dicha Fundación), cuando el artista tiene 37 años³². Esta presencia individual se confirma en 2000 con la exposición *Uncertain Spaces* en el Centre for Photography de Sidney (Australia) y en 2001 con *Instrumentos para los self-acting* en CAAC de Sevilla, sus –hasta el momento– tres únicas exposiciones individuales en espacios museísticos. Este dato tan bajo también es llamativo porque, aun estando en la media de número total de exposiciones del resto de sus colegas de Generación –con 172 durante toda su carrera–, nos indica dos cuestiones: que Pedro Mora es un “artista de colectivas” (suponen el 91% de las que ha realizado) y que, y ésta cuestión sí es muy importante, no ha logrado hasta ahora consolidar una presencia expositiva a nivel individual.

LÍNEAS DE TENDENCIA COMPARATIVAS. OTROS ARTISTAS

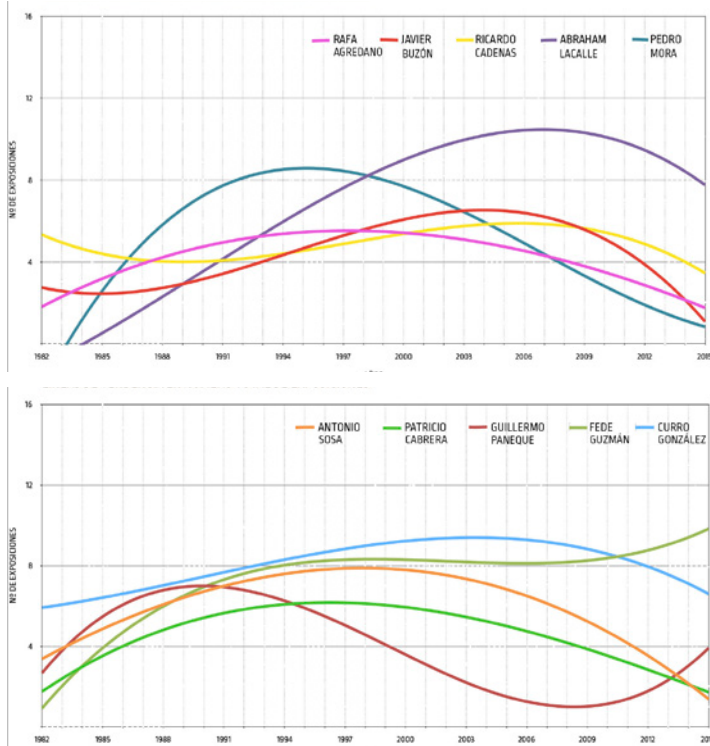


Fig. 5. Líneas de tendencia según número total de exposiciones realizadas por otros artistas.

Otro aspecto general a destacar es la descompensada proporción entre exposiciones comerciales³³ e institucionales³⁴ (Figs. 6 y 7). Una media generalizada entre los artistas plásticos activos, en media carrera (para los jóvenes emergentes la proporción es diferente), suele considerarse 50%-50%, cantidad que también se da entre los de la Generación, concretamente en éstos es 52% institucionales y 48% comerciales. El caso de Pedro Mora es llamativo porque la proporción es 71% institucionales y 29% comerciales, que corresponden, respectivamente a 123 y 50 exposiciones, y de estas últimas, 24 están directamente relacionadas con Soledad Lorenzo. Realmente, el número de individuales en galerías de arte (siempre de primer nivel) es de trece, escasísimo para treinta años³⁵: una en María Genis, Sevilla (1986); dos en Rafael Ortiz, Sevilla (1989 y 1997); seis en Soledad Lorenzo, Madrid (1990, 1993, 1996, 1998, 2000 y 2005); una en Alejandro Sales, Barcelona (1996); una en GAG, Adelaida (2000); una en Senda, Barcelona (2001) y una en Juan Silió, Santander (2011).

¿Qué nos indican estas cifras? Pues que su obra, aun a pesar de la recepción favorable por parte de la crítica especializada y de los comisarios, ha tenido un difícil encaje comercial. Como señalaba Javier Rubio:

32. Esta, aparentemente, tardía fecha si se valora según los parámetros actuales, es muy similar a la del casi todos sus compañeros de Generación: Cadenas, 38; Cabrera, 36; Curro González y Sosa, 34; sólo Paneque y Fede Guzmán fueron más precoces, con 24 y 25 años respectivamente.

33. Consideramos como “comerciales” aquellas realizadas tanto en galerías de arte como en ferias y similares y cuyo fin es la venta.

34. Consideramos como “institucionales” aquellas realizadas sin fines crematísticos, en espacios expositivos institucionales, ya sean públicos o privados: museos, centros de arte, fundaciones, etc.

35. La media de individuales en galerías de arte, para los otros artistas de la Generación, es de 28 exposiciones en los mismos años, más de el doble.

PORCENTAJE SEGÚN TIPOLOGÍA

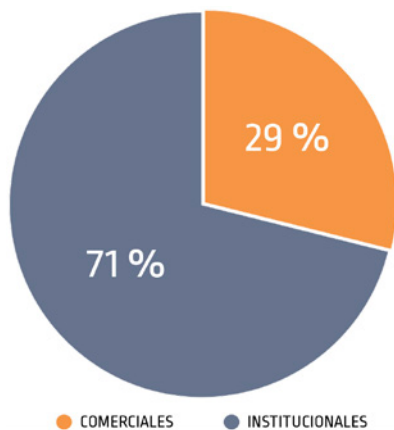


Fig. 6. Porcentajes entre exposiciones comerciales e institucionales. Pedro Mora.

LÍNEAS DE TENDENCIA SEGÚN TIPOLOGÍA

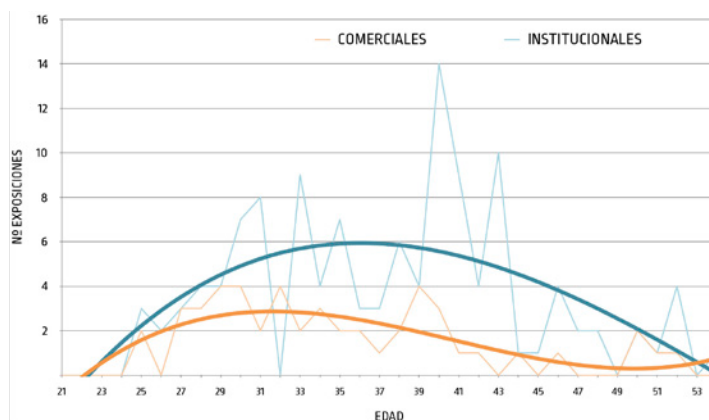


Fig. 7. Líneas de tendencia según tipología comercial - institucional. Pedro Mora

PORCENTAJE SEGÚN PERIODO

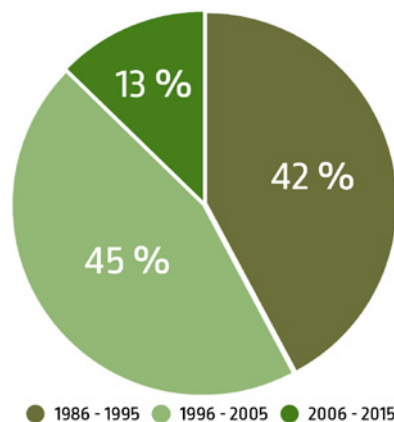


Fig. 8. Porcentajes de exposiciones realizadas según periodo. Pedro Mora.

“Lo cierto es que ninguno de los trabajos de Pedro Mora se parece al anterior. Ni resulta fácil seguirle la pista...”³⁶, nunca ha sido fácil (como explicábamos antes) ni nunca se ha repetido y, por tanto, no ha generado esos modelos de “reconocimiento” que, lógicamente, gustan a los coleccionistas privados: “¡Ah, vaya!, tienes un ‘pedro mora’...”).

Si nos centramos en la distribución del número de exposiciones por períodos (Fig. 8) podemos observar la notable diferencia de porcentajes: las dos primeras décadas de carrera ocupan el 87% del total, estando casi igualadas. Este dato nos indica claramente el importante descenso en presencia pública que se ha producido tras el cese de la colaboración con Soledad Lorenzo, por no contar, además de esta, con ninguna otra galería de importancia que le sirviese de referencia y soporte tanto público como comercial. A esta cuestión, probablemente, hay que sumar dos más: por una parte, el descenso –provocado por las sucesivas crisis económicas que desde 2008 vienen afectando especialmente al mundo de la cultura– en el número de comisariados institucionales de colectivas que, como hemos visto antes, suponían un porcentaje muy alto (Fig. 6) de las apariciones de Pedro Mora; y, por otra, el cambio generacional tanto en comisarios como en artistas que, inevitable y lamentablemente, balancea hacia los más jóvenes las preferencias.

Comparativamente, estos porcentajes por periodos en el resto de los artistas estudiados son, de media (excluyendo los dos casos opuestos de Guillermo Paneque y Abraham Lacalle): 30% para 1986-1995, 40% para 1996-2005 y 30% para 2006-2015. Cifras que nos marcan las curvas ascendentes-descendentes que vimos antes pero que arrojan datos mucho más compensados y no tan drásticos en cuanto a disminución de presencia en los últimos años como en el caso de Pedro Mora.

36. RUBIO NOMBLOT, Javier. “Cajas de resonancia”, ABC Cultural, 7 de mayo de 2005.

PORCENTAJE SEGÚN LOCALIZACIÓN

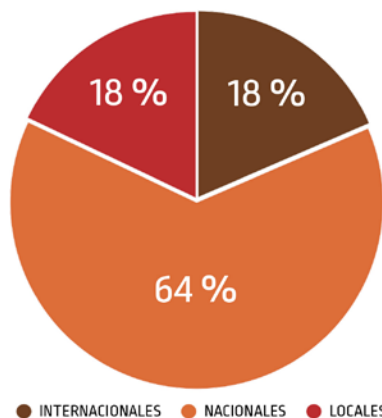


Fig. 9. Porcentajes total de exposiciones según localización. Pedro Mora.

Finalmente, repasar el capítulo relativo a la localización de sus exposiciones (Fig. 9). En este aspecto el número de las internacionales de Pedro Mora es de treinta y una, lo que supone el 18% de sus muestras, dos puntos por encima de la media del resto de sus compañeros de Generación que está en el 16%³⁷. Esta extendida falta de internacionalización, consecuencia de una deficiente o inexistente labor de difusión y promoción comercial fuera de España es, desde nuestro punto de vista, una de las lastras más importantes que ha impedido el desarrollo profesional tanto de Pedro como del resto de sus colegas.

Con respecto a la presencia en exposiciones de carácter local, el porcentaje, siendo el mismo, un 18% (treinta y una exposiciones), es, sin embargo, opuesto comparativamente: la media del resto de artistas se sitúa en un 42%³⁸. En el caso de Pedro, la escasez de exposiciones en Sevilla está relacionada por

una parte con ese distanciamiento (mental y físico) que, como indicábamos al principio, mantiene con la ciudad desde su marcha y, por otra, desde luego, por la falta de una estructura expositiva contemporánea consolidada durante estos años. Es por ello que el 70% de todas estas escasas exposiciones locales las realizara antes de 1995.

La década increíble. 1986-1995

Pedro Mora realiza su primera individual en mayo de 1986, en la Galería María Genis de Sevilla, con apenas 25 años de edad, poco después de su primera aparición pública reseñable³⁹ en la colectiva *IV Festival de la Pintura* organizada en abril de ese año por la Obra Cultural del Monte de Piedad de Sevilla. El crítico Manuel Lorente, en la reseña de aquella exposición, lo indica: “*Fue en la pasada edición del festival de la Pintura donde el buen “ojo clínico” de María Genis –de casta le viene al galgo– “descubrió” a Pedro Mora.*”⁴⁰ En estos momentos podría sorprender cómo, en apenas un mes, una galería sería⁴¹ acuerda y realiza una individual de un artista, pero tenemos que contextualizarlo en unos momentos de lógica improvisación: un grupo de jóvenes, copiando sin duda modelos foráneos⁴², estaba en esos momentos intentando recrear, a toda prisa, una *contemporaneidad*⁴³ propia en una ciudad no muy propicia a ello.

37. Aunque esta cifra de referencia media tiene un valor muy relativo puesto que las diferencias entre los artistas es muy notable: desde los escasísimos 7% y 8% de Ricardo Cadenas y Javier Buzón (cuyas carreras se han desarrollado básicamente a nivel local) hasta los 35% de Fede Guzmán o 30% de Guillermo Paneque.

38. Este dato, como el de la media de exposiciones internacionales, es también comentable y digno de un estudio más detenido: hay unas extraordinarias diferencias entre unos artistas y otros. Por una parte, Ricardo Cadenas (7%), Javier Buzón (8%), Agredano (8%), Antonio Sosa (10%), Abraham Lacalle (13%) y Curro González (15%) apenas alcanzan el 15% y, por otra, Pedro y Patricio Cabrera (que rozan el 20%) y, destacados, Guillermo Paneque (30%) y Fede Guzmán (35%) con cifras similares (que rondan un tercio del total) a otros artistas españoles de media carrera cuya trayectoria parece consolidada. Poner este dato, además, en relación con la gráfica de líneas de tendencia comparativas (Fig.5) resulta llamativo, pues sólo Guillermo y Fede son los artistas cuya curva de presencia expositiva es, actualmente, ascendente.

39. Porque su primera participación en una exposición pública había sido el año anterior en el “IV Programa”, concurso de pintura celebrado en la sevillana localidad de Los Palacios pero que obviábamos aquí por su limitadísima trascendencia.

40. LORENTE, M. “Pedro Mora”, *ABC de Sevilla*, 6 de junio 1986.

41. Porque la de María Genis lo fue, aun a pesar de su cortísima vida (mediados de 1985 a mediados de 1987), gracias al talante de su propietaria.

42. En Sevilla, entendemos, sólo se reprodujo una “actividad de renovación” extendida ya por Europa y en ciertas ciudades españolas. Estas relaciones e influencias son un tema aún por investigar que arrojaría luz, desmitificando, sobre ciertos aspectos de aquella década en la ciudad.

43. Pedro expresa así esta cuestión en la entrevista realizada para esta investigación: “*En otras ciudades, dentro y fuera de España, supongo que pasaba igual... Cuando barremos hacia lo local todo nos parece elevado en escala muy importante pero yo creo que no era así tampoco. Éramos un pequeño corpúsculo en Sevilla, pero tampoco mucho más...*”



Fig. 10. Portada del catálogo *Pedro Mora*. Localización del emplazamiento (1989), correspondiente a su primera individual en la galería Rafael Ortiz, Sevilla.

Ese mismo año 86, tras ser seleccionado para la Bienal del Mediterráneo de Tesalónica⁴⁴ celebrada durante el verano, participa en una colectiva⁴⁵ que abre temporada en la recientemente creada galería Rafael Ortiz, con el que, inmediatamente empieza a trabajar. Es esta relación con Ortiz (mantenida intermitentemente a lo largo de los años) la que, consideramos, le abre las puertas iniciales de su carrera. La vinculación de Rafael con Gerardo Delgado, la de éste con María Corral y Soledad Lorenzo⁴⁶ y la de ellas mismas hacen que se den las circunstancias profesionales (asentadas, evidentemente, por el indiscutible interés de su obra y, como ya dijimos, su insoslayable pertenencia al momento curatorial que se abría más que al que se cerraba) que permitan su despegue fuera del ámbito local.

Un lenguaje plástico ya en plena consolidación aun a pesar de su corta carrera, la Beca Banesto, una inicial exposición en Soledad Lorenzo (junto con Isidro y Báez, todos artistas de Rafael Ortiz) y la selección por María Corral para *Spagna Oggi*⁴⁷ en Milán ese mismo año 1988; las primeras individuales con el mismo Rafael al año siguiente y, ya en 1990, con Soledad Lorenzo en Madrid son la plataforma para la concesión de la Beca Fulbright⁴⁸ en 1991⁴⁹ que le permitirá su traslado a Nueva York, donde residirá ocho años.

Cierran esta etapa dos exposiciones de 1994, destacadas (y polémicas) a nivel de intenciones y crítica: *Cocido y Crudo* comisariada por Dan Cameron en el MNCARS y *Anys90. Distancia zero* de José Luis Brea en el Santa Mònica de Barcelona. Magníficos ejemplos del nuevo tiempo abierto, desde finales de los años 80, para ese comisariado de “*exposiciones acontecimiento*” como —quizá exageradamente— denominó el crítico Pablo Jiménez⁵⁰ a aquellas en las que, amparadas por “*complejas disquisiciones*” y “*un complejo caparazón lingüístico*” se convertían en herramientas “*autoproclamativas*” de un *sistema del arte* en absoluta reconfiguración justo en esos momentos.

44. Seleccionado (junto a Fede Guzmán, Barragán, Ricardo Cadenas, Curro Casillas y otros) a través del certamen “Creación Jóvenes Artistas”, convocado por el Ayto. de Sevilla, para representar a la ciudad dentro del marco de las actividades de la “Europa Mediterránea” de ese año 1986.

45. La exposición, titulada *Homenaje al cubismo*, reunió a una extensa nómina de artistas: desde el propio Mora, Miguel Ángel Porro o Zapatero a Gordillo, Tovar, Carmen Laffon, Joaquín Sáenz, Juan Romero, Juan Suárez...

46. María Corral (desde las direcciones de la Fundación La Caixa primero y luego el MNCARS), Soledad (con su galería) y Rosina Gómez Baeza (desde ARCO), constituyeron, por qué no indicarlo, un poderoso lobby durante el último lustro de los años 80 y primeros 90.

47. Exposición celebrada en la Rotonda di Via Besana entre octubre y diciembre y en la que participaron veinte artistas (diez de ellos, curiosamente, tuvieron relación con Soledad Lorenzo): desde Gordillo, García Sevilla o Gerardo Delgado hasta Fede Guzmán, Barceló o Pello Irazu pasando por Sicilia, Uslé, Patricio Cabrera...

48. Pedro se refería a ello durante la entrevista realizada: “Yo sabía que me tenía que ir del círculo en el que estaba, así que pedí una beca, me la dieron y me fui a Nueva York, por buscarme un sitio más neutral. Yo siempre me he sentido bien en los lugares que no pertenecen a nadie...”.

49. A partir de 1990, el trabajo de su nueva galerista y su pertenencia a los fondos de la Colección de la La Caixa, con la enorme actividad que ambas despliegan (desde lo comercial una y desde lo institucional otra), le permiten una continuada presencia que se materializa

50. JIMÉNEZ, Pablo. “Ni cocido ni crudo”, *ABC Cultural*, 16 de diciembre 1994.

De la consolidación a la crisis. 1996-2005

Tres años (94-96) muy intensos de trabajo, que coinciden con su asentamiento en Nueva York, se materializan ese último 1996 en dos individuales que muestran un importante cambio de rumbo en su obra⁵¹: la primera en Soledad y la segunda en Alejandro Sales que le permite, por vez primera, mostrar comercialmente su obra en Barcelona y será una de las escasísimas colaboraciones con otras galerías.

Es este un periodo caracterizado por la consolidación (su primera individual institucional, como ya indicamos, se produce en 1998) y la continuada presencia en muestras colectivas⁵², que se concentran en su mayoría en el período 2000-2002, tras la estupenda (pero muy complicada comercialmente) exposición de carácter casi totalmente instalativo⁵³ del año 2000 en su galería. Serán veintitrés exposiciones colectivas (la mayor parte de ellas de primer nivel) y cuatro individuales: una en CAAC de Sevilla, otra en la galería Senda de Barcelona y dos en Sydney al amparo de la Bienal de Fotografía (una comercial en la Greenaway Art Gallery y otra institucional en el Center for Photography).

Si “parásemos” su curva de tendencia (en cuanto a número de exposiciones) en el año 2005 veríamos la típica de un artista con trayectoria consolidada (Fig. 11), con un rápido ascenso que alcanza cierta meseta, estabilizándose, y que tras quince años de carrera vuelve a tomar impulso en una contracurva ascendente. Pero, casi de forma paralela e invisible en ese momento, entre los años 2002-2004 se va produciendo una fractura en su trayectoria: su traslado de residencia y cuestiones de carácter personal le mantienen dos años alejado del ritmo de trabajo intenso que acostumbraba lo que, consideramos, le lleva (alcanzados ya los cuarenta) tanto a un replanteamiento de su labor como de su posición en *el sistema del arte*.

Es en esta situación, ya en 2005 –y aunque probablemente agotada la relación con Soledad Lorenzo– cuando realiza la última exposición en la galería. Se cierran quince años de productiva relación sin que el artista tenga una segunda galería en la que depositar la labor de venta y promoción.

Los años del desierto. 2006-2015

La última década de trabajo de Pedro Mora se caracteriza, como ya hemos visto, por una brusca fractura en la presencia pública. Tan sólo una individual, en la galería Silió de Santander, en 2011 (colaboración sin conti-

LÍNEA DE TENDENCIA. N° DE EXPOSICIONES 1985-2005

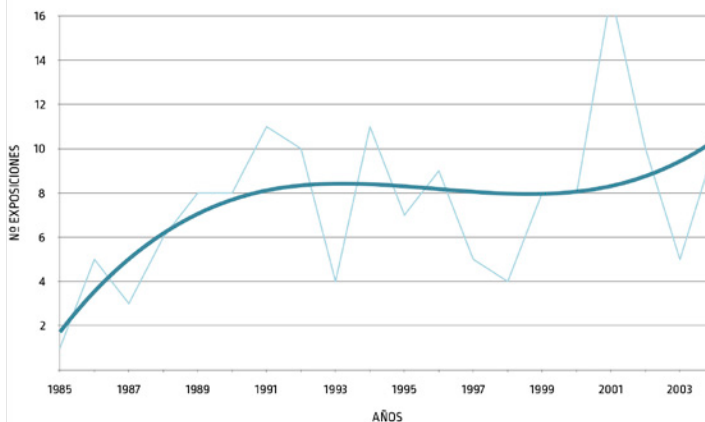


Fig. 11. Línea de tendencia según número de exposiciones realizadas. Pedro Mora.

51. Consecuencia, sin duda de su residencia en EE.UU., que se continuará en la individual de 1997 en la galería Rafael Ortiz y en la siguiente individual de 1998 en Soledad, TGW, probablemente su exposición, gracias a los formatos y temas (aparentes) con mayor recorrido comercial.

52. Habría que destacar, por ejemplo, su participación en *Ofelias y Ulises*, mostrada en el paralelo de la Bienal de Venecia 2001 y luego en el Küppersmühle Sammlung Grothe de Duisburg; *Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del MNCARS* en la Galería de Arte Contemporáneo Zachęta, Varsovia; *Gótico pero exótico* en Artium; *Colección Coca Cola* en el Banco Geral de Lisboa; etc.

53. Como Guillermo SOLANA definía: “el conjunto de la exposición supera con mucho el efectismo intrascendente de tantas instalaciones”, *El Cultural*, 20 de septiembre 2000.

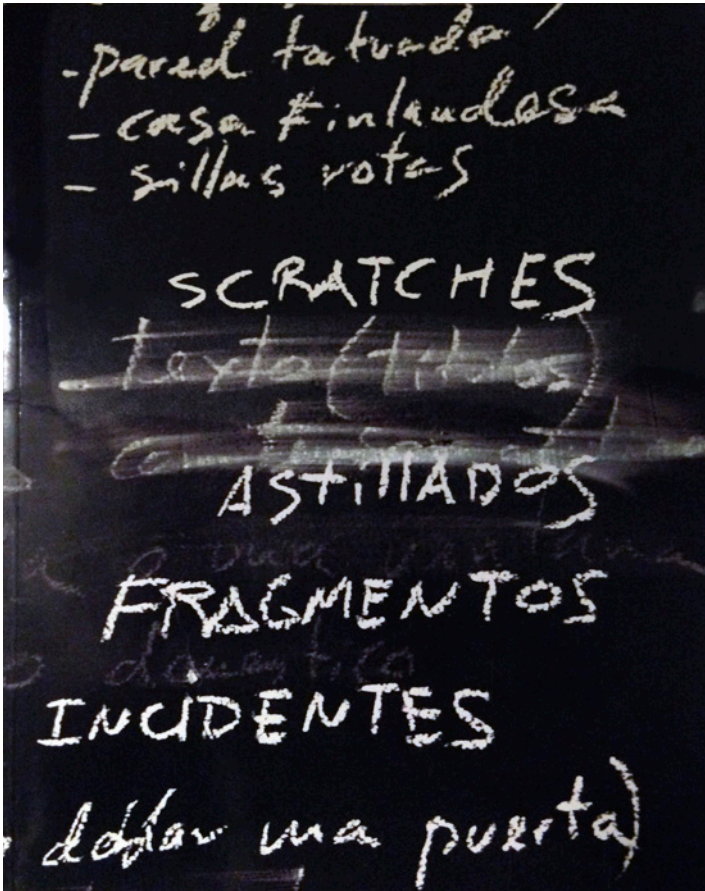


Fig. 12. Portada del catálogo Pedro Mora. *Incidentes y fragmentos* (2005), correspondiente a su última exposición individual en la galería Soledad Lorenzo, Madrid.

nidad hasta el momento), y, apenas quince colectivas, todas ellas institucionales, en diez años, son muy poca actividad teniendo en cuenta la trayectoria anterior. Es cierto que todas ellas se realizan en importantes centros y museos (MUSAC, Artium, La Panera, CAAC, MARCO...) y son muestras destacadas a nivel nacional en las que la participación de Pedro viene dada por la presencia en colecciones notables de valiosas piezas suyas de diferentes épocas.

Finalmente, indicar que hay tres cuestiones fundamentales que se unen de forma negativa durante estos años, marcando no sólo su carrera sino, también, la de casi todos los miembros de su Generación⁵⁴: la falta de representación galerística sólida, la disminución de proyectos expositivos institucionales como consecuencia de la crisis económica iniciada en 2008 y la inadecuada adecuación a un sistema que está moviendo sus estructuras.

Conclusiones

1. La importancia de contar con el soporte de una galería de arte de referencia solvente, y otras colaboradoras que permitan la defensa, promoción y venta de la producción.
2. La falta generalizada de adaptación, como profesionales, de los artistas plásticos de generaciones anteriores a los cambios producidos en *el sistema del arte* que, actualmente, obligan a compaginar alternativas efectivas al sistema tradicional de galerías.
3. La importancia de la internacionalización y reconocimiento exterior para poder mantener una carrera.
4. La importancia de estar presente no sólo en los ámbitos institucionales sino también en el coleccionismo privado que, a la larga, ofrece el soporte económico necesario para poder vivir de la labor profesional.
5. La dificultad general para mantenerse (activo y reconocido) dentro del *sistema del arte* y la necesidad de estarlo para mantener una carrera pública a lo largo de los años.

54. En idénticas circunstancias, sin una galería importante (que trascienda lo local) que les represente, se encuentran, por ejemplo, Antonio Sosa, Rafa Agredano, Guillermo Paneque, Ricardo Cadenas o Javier Buzón...