

NY STUDIO #204

SIMÓN ARREBOLA/ALEJANDRO BOTUBOL

BECAS SEVILLA ES TALENTO 2012

1 0 E N E R O 2 0 1 3 ♦ 1 3 F E B R E R O 2 0 1 4

SIMÓN ARREBOLA

ALEJANDRO BOTUBOL

B E C A S S E V I L L A E S T A L E N T O 2 0 1 2



Es un proyecto de:



CENTRO DE LAS ARTES DE SEVILLA I CAS

Torneo, 18
41002 Sevilla
+34 955 471 191

www.centrodelasartesdesevilla.org
informacion.cas@sevilla.org

HORARIO

De Martes a Sábado
de 11h a 14h y de 18h a 21h
Lunes, domingos y festivos cerrado

INSTITUTO DE LA CULTURA Y LAS ARTES DEL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

Alcalde de Sevilla – Presidente del ICAS

Juan Ignacio Zoido Álvarez

Teniente Alcalde Delegada de Cultura, Educación, Deportes y Juventud

Vicepresidenta del ICAS

María del Mar Sánchez Estrella

Directora General de Cultura

María Eugenia Candil Cano

Gerente del ICAS

Rosario Pérez Pérez

Director de Infraestructuras Culturales y Patrimonio

Benito Navarrete Prieto

Director de Proyectos y Actividades Culturales

José Lucas Chaves Maza

ORGANIZACIÓN/

Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla –ICAS

COORDINACIÓN GENERAL/

María Genis Rubio [Centro de las Artes de Sevilla - CAS]

EXPOSICIÓN/

Comisario

Juan Fernández Lacomba

Coordinación Técnica y Montaje

Flor Pozo Llácer

Misael Rodríguez Chacón

Unidad de Producción ICAS

Comunicación

Susana Serrano Gómez-Landero

CATÁLOGO/

Editor

Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla – ICAS

Diseño y Maquetación

Ana Ramírez Castillo

Olivia Rodríguez Román

© **Textos** Juan Fernández Lacomba

© **Fotografías Obras Simón Arrebola** - José Luis Hernández Galán

ISBN: 978-84-92417-78-0

Depósito Legal: SE 2505-2013

MARÍA DEL MAR SÁNCHEZ ESTRELLA



TENIENTE ALCALDE DELEGADA DE CULTURA, EDUCACIÓN, DEPORTES Y JUVENTUD

A comienzos del verano del año 2012 tuvo lugar el primer taller del proyecto de becas para artistas jóvenes *Sevilla es talento* promovidos por el Instituto de la Cultura y las Artes del Ayuntamiento de Sevilla junto con la Fundación Valentín de Madariaga. A él tuvieron la oportunidad de asistir un total de 12 artistas becados en un taller formativo que en esta ocasión fue impartido por los pintores Antonio López y Juan F. Lacomba durante el mes de junio.

Como consecuencia de ello y, tal como se especificaba en las bases, se designaron dos becados con la posibilidad de viajar al extranjero. La ciudad que ellos mismos eligieran como destino, pudiendo inscribirse en una escuela relacionada con el mundo internacional del arte. Estas becas se asignaron a los artistas Simón Arrebola y Alejandro Botubol, aun cuando el nivel según pudimos constatar era verdaderamente muy alto. De ello dio cuenta la exposición de los trabajos realizados durante el taller y comisariada por Juan F. Lacomba, que tuvo lugar en las salas de la Fundación. Muestra que llevó por título *Elogio de la mano* y que tuvimos ocasión de poder ver en fechas de diciembre de 2012.

Los dos artistas becados eligieron individualmente Nueva York e inscribirse en *The International Studio & Curatorial Program* (ISCP) de Brooklyn, centro fundado en 1994 que hasta el momento ha recibido a más de 1.700 artistas y comisarios de más de 58 países. Sus instalaciones comprenden 35 estudios, una sala de exposiciones y un espacio para proyectos con el fin de apoyar y asistir a los artistas en sus producciones con un enfoque contemporáneo.

La ISCP presenta cada año una serie de exposiciones innovadoras y programas públicos en donde se involucra al público de manera significativa. Cada año, más de 100 artistas asisten a esta residencia y aproximadamente 10.000 personas participan en los programas del ISCP.

6 Estos dos artistas tuvieron la oportunidad de convivir como compañeros con otros creadores procedentes del espectro internacional, disponer de un espacio-estudio y residencia, así como la participación en eventos y conectar con comisarios activos en la ciudad y la posibilidad de presentar sus trabajos realizados en jornadas del tipo *open studios*.

Una vez transcurrido un año y habiéndose ya realizado el segundo taller dentro del programa *Sevilla es talento*, tenemos la ocasión de mostrar una selección de los trabajos producidos desde la concesión de las becas a estos artistas. Una muestra que da idea de la capacidad del arte joven sevillano, de su potencial creativo y la puesta al día de la creación más actualizada. Por ello, felicitamos tanto a los responsables de la selección como a los artistas, a los que animamos a seguir trabajando con la ilusión e intensidad con la que lo han hecho. Tanto el ICAS como la Fundación Madariaga podrán elegir una obra de cada artista para incrementar sus fondos. Estamos seguros de que esta es una oportunidad, a la vez que un privilegio para el público de Sevilla, al poder asistir a exposiciones germinales como esta, verdadero punto de partida de dos trayectorias de artistas con futuro.

VALENTÍN DE MADARIAGA PARIAS



PRESIDENTE FUNDACIÓN VALENTÍN MADARIAGA Y OYA

El poder escribir estas líneas supone un gran orgullo y alegría para mí y todo el equipo de la Fundación Valentín de Madariaga, ya que el hacerlo constata el hecho de que un sueño se ha cumplido. Y me refiero a un sueño porque participar en la primera convocatoria de *Sevilla es talento*, suponía para todos la ilusión de formar parte de un proyecto que cuanto menos se antojaba motivador y gratificante desde el principio.

La convocatoria de las becas *Sevilla es talento* que el ICAS lanzaba a mediados del año 2012, suponía la oportunidad, para jóvenes artistas sevillanos, de formarse con pintores de primera categoría y de vivir una experiencia única. La posibilidad de que la Fundación Valentín de Madariaga pudiera participar de ese sueño se ofrecía como una alegría compartida, una opción espléndida para poder disfrutar del placer de acoger y vivir las experiencias de los 12 potenciales artistas que, de la mano de los tutores Antonio López y Juan Fernández Lacomba, disfrutarían de unas enseñanzas y unas vivencias únicas en su aprendizaje, y todo eso ocurriría en nuestra sede. ¡Cómo negarnos a ser partícipes de esta experiencia!

La línea de actuación cultural de la Fundación Valentín de Madariaga siempre se ha mantenido en paralelo con las creaciones más actuales, con el arte más contemporáneo y la apuesta por nuevos valores artísticos que se están formando en nuestra ciudad. Este es uno de los puntos en los que deseamos seguir invirtiendo nuestros recursos, y los resultados nos dan la razón de nuestra decisión acertada a pesar del enorme esfuerzo económico que supone para nosotros.

Por todo ello me honra hoy poder dar la enhorabuena a los 12 artistas que participaron en este proyecto pionero en la ciudad (Alejandro Botubol, Aurora Perea, Fernando Sáez, Gloria Martín, Ismael Lagares, Javier León, Julia Llerena, Mercedes Pimiento, Pablo Martínez, Patricia Ruiz, Simón Arrebola, Óscar Romero) y en especial a los dos ganadores de las becas que les han permitido viajar a Nueva York y seguir formándose en un ambiente más que propicio para ello: Simón Arrebola y Alejandro Botubol.

10

Ahora podemos contemplar el fruto de todos esos aprendizajes, en una exposición que nos permite congratularnos de la acertada apuesta por el proyecto *Sevilla es talento*. Simón Arrebola y Alejandro Botubol han demostrado con creces ser merecedores de la esta beca y de haber volcado nuestros esfuerzos al confiar en ellos.

Por todo esto esperamos que esta iniciativa siga adelante muchos años más, que en Sevilla se siga creyendo en sus jóvenes artistas y seamos conscientes de la calidad que esconden las manos de los creadores más cercanos. Sin duda alguna, la proyección de sus trabajos dará a Sevilla una visibilidad fuera de sus fronteras locales y proporcionará a la ciudad el mejor ambiente artístico posible. Desde la Fundación manifestamos el deseo de continuar en esta línea de promoción artística, animando a todos los agentes implicados en la creación contemporánea a seguir en esta dirección.

No me queda más que repetir nuestra satisfacción de haber podido ser partícipes de todo este proyecto y felicitar al Ayuntamiento de Sevilla y a su Delegación de Cultura(ICAS) por la iniciativa y a estos dos artistas que hoy exponen sus obras más recientes.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA



‘NO HACE FALTA CORTARSE UNA OREJA PARA SER ARTISTA’

No podemos hallar caminando los confines del alma, incluso recorriendo todo camino, tan profundo es su principio

HERÁCLITO

El arte no tiene que ajustarse a una sola idea o tendencia, puede ser todo lo que tú quieras que sea

SOL LEVIT

Conscientes y complacidos inauguramos hoy la puesta en escena de lo que, con bastante certidumbre podría tratarse del punto de partida artística de dos trayectorias artísticas. Ocasión en la que no es del todo banal tener en cuenta que realmente cualquier vocación, como ocurre con el deseo de pintar o de ser artista, suele en general partir de un anhelo personal, un sueño y en ocasiones de manera no muy determinada hasta de un capricho o incluso una vocación imaginaria. De hecho, muchas personas postergan esa posibilidad como algo que puede ser aplazable en sus vidas, dejándolo para más adelante: cuando las circunstancias y el tiempo puedan ser propicias y otras condiciones faciliten su realización. Pero, la experiencia nos dice que el sueño, el deseo, el capricho, no llegan verdaderamente a cuajar en nada si no se convierte en un oficio. Y claro está que, un oficio, cualquier oficio que se precie, requiere una gran determinación y, por supuesto, un largo camino de aprendizaje.

Para renovar el arte se supone, en principio posicionarse siempre en un contexto. Encontrar el modo de inserción y proyectar el sentido que se invierte en la obra. Y es evidente que también el conocimiento de la tradición conlleva desde luego esfuerzo y tiempo, dos factores junto con el de la memoria que el mundo de la contemporaneidad no gusta tener muy presentes. Sin embargo, hoy el acontecer artístico suele estar acompañado de la irrupción de colectivos, asociaciones y actividades en las que adquieren protagonismo determinadas personalidades y jóvenes

tendencias. Pero, la actualidad plástica se conforma, por un lado, en base a la tradición asumida y la obra consolidada de autores contemporáneos por otra; pero también de la renovación, focalizada ya esta en estilos y temas, poéticas o visiones de algún modo novedosas.

Y hablando de aprendizajes y de trayectorias, a modo de ejemplo, no se conoce un país realmente hasta que físicamente lo recorremos. Por mucho que intentemos memorizar visualmente su situación, latitud, disposición y distancia entre las ciudades respecto de un territorio, solo la experiencia física es la que verdaderamente resulta determinante. Todos hemos tenido la experiencia previa de situarnos ante un plano antes de emprender un viaje por un país concreto, cuya visión imaginada realmente contrasta luego con lo vivido en la experiencia real y física con su cúmulo de experiencias; es entonces cuando realmente se almacenan las sensaciones en la memoria. Cuando podemos tener la certidumbre y el control sobre las distancias y relaciones de aquellos puntos sobre el plano, cuando nuestro conocimiento se hace realmente efectivo; y cuando los nombres y la geografía se hacen realmente nuestros.

14

Pero, como bien sabemos, en el campo del arte no por centrarnos exclusivamente en el esfuerzo y en la dedicación queda garantizada la calidad del resultado, puesto que la insistencia o la misma dedicación, sin ejercerla con intensidad y riesgo, puede en ocasiones llevarnos al amaneramiento anquilosado y a una neutralidad sin efecto en el trabajo. Vienen a cuento estas observaciones a propósito de que en arte son necesarias hoy más que nunca las trayectorias, lo que es decir, los procesos de asimilación y conocimiento. Y, por supuesto, de cómo eso se hace lenguaje propio y personal en cada artista. Es importante pues, recordar estas cosas en momentos como este, cuando el porvenir, sobre todo el de los artistas, parece en muchos aspectos realmente incierto. En tal sentido, como decimos, únicamente la trayectoria junto a la intensidad de las obras, pueden considerarse como algo verdaderamente pertinente en cada propuesta. De lo contrario, siempre será susceptible de ser vista como oportunismo u ocurrencia, un destello si quiera sea momentáneo. Aunque también es cierto que obras de calado han emergido en contextos inciertos, paradójicos y contradictorios.

El arte de hoy, lo cierto es que se haya realmente fascinado e inflacionado por el arte joven, incluso ¿hay algo, en el arte democrático de nuestro tiempo, más allá que pueda quedar fuera de esa categoría?. Hoy es raro encontrar muestras monográficas de artistas en la plena madurez de su trabajo, cada vez algo excepcional. Además ¿cuándo se puede decir que se trata de un arte joven respecto de un arte maduro? ¿Hemos de anteponer necesariamente la relevancia de un arte joven a un arte maduro? Como parece ocurrir en la actualidad. ¿Son estas realmente categorías contrapuestas? O se trata de una inercia social y cultural o un mecanismo de fatua apertura y simulada tolerancia, condescendiente y hasta benévolo que solo a algunos parece interesar. Que luego, tras episodios y testimonios, no encuentra realmente una sólida posibilidad de continuidad. Por tanto, ¿en qué realmente consiste su diferencia, a parte de la edad y una posible trayectoria más dilatada?. ¿Por qué necesariamente ha de asociarse siempre arte joven con novedad, actualidad y también con futuro? ¿Por qué, como suele ocurrir, ha de tener su momento en la escena y luego relegarse a una zona de limbo?. Ciertamente habría que empezar a pensar en ello. Aunque de entrada muchos piensen que lo mejor es adquirir el punto de vista de los viejos sabios escépticos, y alejarse lo más posible de las expectativas juveniles. Hay apuestas para todos los gustos. Al fin y al cabo, como ya sabían los epicúreos, la originalidad es solo una ilusión de nuestra vanidad.

15

De todos modos, seamos francos, siempre escribir sobre arte joven es una oportunidad, de poder reírnos, por otro lado, un poco si quiera de nosotros mismos: de nuestra propia madurez. Un ejercicio que de cuando en cuando todos deberíamos de ejercitar en un mundo de egos y estrategias donde las haya. Un ejercicio que muy bien puede remontarnos a aquellos tiempos de impulsos adolescentes en que vivíamos en la vitalidad siempre joven de la genialidad creativa. Pero, ¿realmente creemos que existen beneficios para esta aparente levedad del ser?. Cada cual ha de tener en cuenta sus observaciones, estímulos y terapias.

De todos modos, al presentar nuevos valores pretendemos servir de cita, motivación, contraste y promoción de los nuevos artistas que sin duda aportan hoy frescura y diversidad de puntos de vista a esta extensísima tradición

plástica. Aunque hoy, como siempre, el panorama artístico es realmente confuso. Sobre todo para los mismos creadores, y no digamos para los cada vez más lejanos espectadores. Sobre todo en ese magna de informaciones, seducciones, deslumbramientos y destellos donde se mueve el arte joven. Un arte, más que nunca con un fácil acceso a informaciones, manuales y “mapas cifrados” para los más conspicuos de los jóvenes orientados. Lo cual ya es selectivo de por sí. Pero, también, hay que decirlo, son pocos también los artistas jóvenes que contemplan de entrada la posibilidad de un fracaso o la posibilidad de poder pasar por ese trance. Aunque, de hecho, con otras herramientas, siempre más o menos ha sido así.

16

Dentro de lo que se ha denominado como *Sociedad líquida* (Bauman) caracterizada por la movilidad, la incertidumbre y la relatividad de valores; con unas realizaciones complejas y situaciones sociales paradójicas que son producto y resultado de la *Sociedad de la Complejidad* (Moran). La categoría de “arte contemporáneo” no es nueva y lleva ya un tiempo fraguándose. Pero, hoy se trata de un panorama que exige muchas inmoluciones personales en aras de no se sabe bien qué principios. Principios siempre circunstanciales y temporales más que nunca que, por otra parte, requieren indudablemente definiciones precisas e identidades cerradas, con mensajes claramente codificados para ser lanzados a las masas. Un terreno este donde siempre el arte se ha desenvuelto mal interaccionando irregularmente con otros medios y categorías. Esto se expresa y configura en una serie de realidades que dentro de lo contemporáneo imprecisamente se suele percibir como *tendencia*. Al uso común de la sociología propia de las tribus urbanas o del mundo de la moda, en los certámenes de estilismo, la gastronomía y, en general las inflexiones propias del mundo del consumo. Para que nos entendamos: dentro de un mundo globalizado, lo contemporáneo hoy obedece decididamente a un tipo de clasificación, como ocurre con determinadas producciones y mercancías; a merced de ciertas “denominaciones de origen”, sin las cuales no es posible un funcionamiento en el mercado. En este sentido, en el arte internacional suele de manera genérica hablarse de una *main stream*.

Que por supuesto, se encargan de hacer visible determinados escenarios. Escenarios, como antes ocurría durante el antiguo régimen con los salones aristocráticos, por los que lampan los artistas. Y a los que necesariamente, por fuerza hay que asistir y donde abundan propuestas tan libres como estratégicas. Realmente hoy de lo más variadas, cada vez más sujetas a como marcan los cánones, a los parámetros de originalidad y novedad, dos categorías en las que parece persistir el mudo del arte contemporáneo.

La imagen, su concepto y sentido está realmente cambiando, pero así mismo las imágenes son cada vez más relevantes y están más presentes de una manera casi ineludible en nuestras vidas. Pero parece que la novedad convive mal o, en todo caso, no debe de coexistir abiertamente con una visión correcta de la tradición. Parece que la consigna es, por fuerza vampirizar a los padres; eso sí, sin que sea muy evidente, y luego, sin que te vean, pues matarlos. Y, si hay en arte algún resquicio de pudor, pues también luego ignorarlos. Así parece que se las gastan los de la escena, y ese parece ser un paradigma incrustado en la realidad. Obligados los artistas, por otro lado, a tener que soportar también los desmanes de los autócratas, las afrentas de los soberbios, como siempre la tardanza de la comprensión y, en general, los insultos que sufre la paciencia. La verdad es que la sociedad desmemoriada en el arte trasluce un panorama poco alentador y menos edificante.

Por si fuera poco, un rasgo claramente identificable en el arte joven de hoy responde a una cierta ansiedad que parece ser un denominador común joven, a pesar de que, en muchos casos, ciertamente esté revestida de sinceridad e independencia. Ansiedad por afiliarse a las diferentes estéticas como una especie de síndrome de modernidad impaciente. Avidez por registrarse como una “marca” dentro del mercado. Realmente esto es fácil de hallar entre los jóvenes nacidos en plena era postmoderna. Pero, lo más grave que todo ello, sería la imprudente posición social de determinados intermediarios o *mediáticos sin causa* en el mundo del arte. Los que aprovechan las grietas de la posibilidad democrática para incidir y sacar circunstancialmente partido de todo el fenómeno. Y, claro, todo se vuelve fragilidad,

levedad, inconsistencia, y surge la mayor tentación narcisista para un artista y su público: caer en el afán de notoriedad como fin en si mismo. Tenemos impudicamente miles de ejemplos, no solo televisivos, de este síndrome tan generalizado.

18 Así mismo, el planeta joven comprende una edad realmente compleja pero donde todo parece estar, de entrada, justificado, y donde la notoriedad se anhela por encima de todo como el verdadero antídoto de un posible fracaso. Cuando en realidad además de necesarios los procesos en arte son otros, más complejos e imprevistos. Donde el mismo fracaso puede ser parte de la gestación de algo. De manera que, lo de persistir y tener un compromiso de continuidad ya se verá. Muchos puntos de partida quedan generalmente en proyectos y promesas incumplidas: “*aprovecha la ocasión y corre, porque mañana soplarán otros vientos*”. Eso, en definitiva, desgasta y desmotiva a los espectadores, y sobre todo da inconsistencia y vulnerabilidad a un sistema que continuamente tiene que estar reconstruyéndose y retroalimentándose, con el consecuente desgaste psíquico y creativo verdaderamente sobrecogedor. Una situación que nos lleva inequívocamente al cansancio: al *déja vú* y al aburrimiento.

Según afirma Danto *En el arte después del fin del arte*, ningún arte es más verdadero que otro, ni esta enfrentado históricamente contra algún otro tipo de arte. Una vez considerado artístico un objeto -explica Danto- se percibe y se analiza según la relación entre lo que se presenta y la manera en como se presenta. La conversión del arte en concepto (su *des-artisticación*) es el paso previo a su verdadera autonomía. Si hasta ahora la pregunta fundamental del pensamiento filosófico era aquella que se interrogaba por el ser, también ahora el mundo del arte se pregunta. ¿Qué grado de verdad puede alcanzar un hombre?. Hoy es la necesidad de hacerse con una identidad flexible y versátil la que necesariamente ha de configurarse para hacer frente a las distintas mutaciones que el sujeto ha de

enfrentar a todo lo largo de su vida. La identidad se tiene que inventar, que crear, se tiene que moldear máscaras de sobrevivencia. Y eso también conlleva creatividad y esfuerzo.

En nuestra más radiante actualidad priman el auge de las redes sociales y las identidades globales, volubles, permeables y propiamente frágiles, pero oscilan de acuerdo a la tendencia que marca el consumismo. Sin embargo, esta identidad escurridiza, nos hace cada vez más dependiente del otro y es ahí donde se encuentra la esperanza de crear condiciones de crecimiento en términos de humanidad, conciencia colectiva por el bien individual, a partir del común en unión con la naturaleza.

Pero mi tarea no es aquí el definir los requisitos del arte, o incluso de limitar sus fronteras, solo señalar la necesidad de la capacidad de diálogo de cualquier propuesta artística, sin duda algo indispensable y esencial en la producción de cualquier obra de arte que contemple la autonomía del espectador. Logrando que cada autor tome en serio a su receptor de la misma forma que él requiere la atención a sus propuestas. Pues, realmente son demasiadas veces las que el mundo del arte ha traicionado esa regla básica interhumana, que precisamente es también una regla básica de la producción artística. De manera tal que deconstruir o experimentar abandonando al posible espectador ha sido y sigue siendo, por desgracia, una práctica demasiado frecuente, que suele caer en una infértil “retórica contemporánea”. Por lo ya visto, desde luego fatua y narcisista. Convendría pues, pensar que hay que intentar ser creativo y jugar a lo nuevo experimentando, *sin olvidar el interés de los que aprecian el mirar, y mantener en alto los procesos creativos y la construcción de respuestas sociales y mundos personales*, aunque sin por ello realmente tener que estar sometido a ellas. De lo contrario en arte estaremos condenados, como lo estamos en el mundo del consumo de esta era postindustrial, a los principios que rigen la obsolescencia programada que impone el mercado.

ARREBOLA ♦ BOTUBOL



LOS ACTOS MUDOS DE SIMÓN ARREBOLA

Los pensamientos del sueño se pierden en la jungla

SIGMUND FREUD

El mundo nos trasmite la pintura de Simón Arrebola (1979) de entrada resulta de una inventiva sorprendente, con una ejecución paciente, precisa y hasta virtuosa. Algo a su temprana edad inusual por lo consistente de su iconografía, que sin duda pone al servicio de un amplio repertorio de posibilidades. En realidad, con una concepción de la propia pintura como lenguaje en donde todo es posible: una pintura que se pinta a si misma, con inflexiones y sutilezas conceptuales que van más allá de la representación o de su formulación misma. Algo que pictóricamente puede llegar, en su caso, a tener un carácter reflexivo de trabajo ilustrativo, casi de verdadero amanuense miniaturista o de artesano pintor flamenco centrado en sus temas y argumentos. Curiosamente durante su estancia en NY Simón Arrebola ha hecho desaparecer a muchos de sus personajes que luego han vuelto a aparecer, en una obra que, ciertamente contrasta en la actualidad con vanguardismos y posicionamientos aparentemente herméticos, tan comunes hoy en el arte contemporáneo. En ese sentido es un artista sin aspavientos ni alharacas que un tanto camufladamente gusta de instalarse en el enorme bagaje de la tradición de la pintura.

Aunque el artista para ordenarse suele recurrir a series y temas, en general su obra no obedece a una clara intención programática, al menos no es su fin prioritario hasta este momento; sino más bien obedece a vivencias y confirmaciones, puestas en escenas de visiones, caprichos, conclusiones, paradojas visuales y conceptuales, enigmas y sospechas. Aunque también en sus pinturas suelen aparecer recurrencias y obsesiones, arquetipos y focalizaciones, todo ello dentro de un mundo que parece obedecer a un peculiar código de lenguaje.

Escenificaciones de la Memoria. 2013
Óleo sobre lienzo. Tríptico 100 x 70 cm (cada uno)
(Parte izquierda)

En la página derecha,

Escenificaciones de la Memoria. 2013 (Parte central)
Escenificaciones de la Memoria. 2013 (Parte derecha)





En su ensayo *Contra la interpretación* se refería Susan Sontag que en realidad *al artista le resulta casi imposible escribir una palabra (o producir una imagen o ejecutar un ademán) que no le traiga el recuerdo de algo ya logrado*. En efecto, si un escritor escribe es fundamentalmente para conocerse y, a medida que lo hace poder descubrirse así mismo; del mismo modo, ocurre con el pintor que inicia un acercamiento a la exploración personal en su proyección hacia la conexión con objetos, circunstancias y escenarios. En este sentido la pintura para un autor como S. A. parece ser el lenguaje ideal para sus intenciones: el lugar de refugio y canalización de su individualidad. Aunque la suya no es, digamos una propuesta neutral, sino que profundiza en aspectos psicoanalíticos y de conducta ritual, donde por supuesto actúa la memoria en donde entonces también participa lo social y los juegos con los imaginarios colectivos, combinándose muy bien la extrañeza, el humor y la coherencia o la perplejidad. Realmente todo un privilegio, solo para los artistas que se atreven con una obra autobiográfica.

26

La imagen esta directamente relacionada con la figura o apariencia; convirtiéndose en una representación (mental) de lo que se percibe. Esta percepción, al ubicarse en un contexto y en un tiempo determinado, no siempre concuerda con la realidad.

Y esta es toda una tarea cuando se opta en arte, casi inevitablemente, por la individualidad. Pues, pintar de la manera que lo hace S. A. equivale, en cierto modo, a intentar ordenar la cabeza y dentro de ella las emociones y el inconsciente: en realidad explicarse uno mismo a la par que conocemos el mundo. Según Morin los imaginarios colectivos son efecto de una compleja red de relaciones entre discursos y prácticas sociales, e interactúa con las individualidades. Este imaginario colectivo genera tendencias que se manifiestan a través del lenguaje y de la interacción.

En el plano creativo al referirse a la invención en pintura el crítico y analista americano Nelson Goodman en su obra *Los lenguajes del arte*, se refiere a que *la producción de un cuadro suele intervenir en la producción de lo que ese cuadro retrata*.

El objeto y sus aspectos dependen de su organización y, por su parte, las etiquetas de cualquier tipo son herramientas organizativas. Por tanto la descripción y la representación implican y a menudo están implicadas en la organización. Esto es algo que se pone de manifiesto o se revela sobre todo en los procesos anteriores al cuadro. Puesto que en cualquier caso, si una representación puede establecer conexiones, analizar objetos y organizar el mundo, es gracias a su forma de clasificar y ser clasificada. Y en esto las conclusiones de los artistas con sus posicionamientos suele ser algo definitivo.

Por otro lado, cada lengua tiene su propia gramática. Toda narración, de hecho, puede esconder una intención que contiene artísticamente una “lectura entre líneas”, lo cual equivale a la posibilidad de descifrar una serie de metáforas que significan ver más allá de lo aparente o de lo obvio. Aunque igualmente puede sugerir la búsqueda de otras interpretaciones, como la misma ambigüedad o los saltos semánticos dentro de un discurso incompleto. Algo que utilizaron estratégicamente en la creación de sus iconos muchos de los artistas que se integraron dentro del cultivo de una cierta figuración en los años pop, a la que se le ha añadido el calificativo de narrativa. Con sus posteriores derivas y evoluciones denominada entonces como figuración post-conceptual.

27

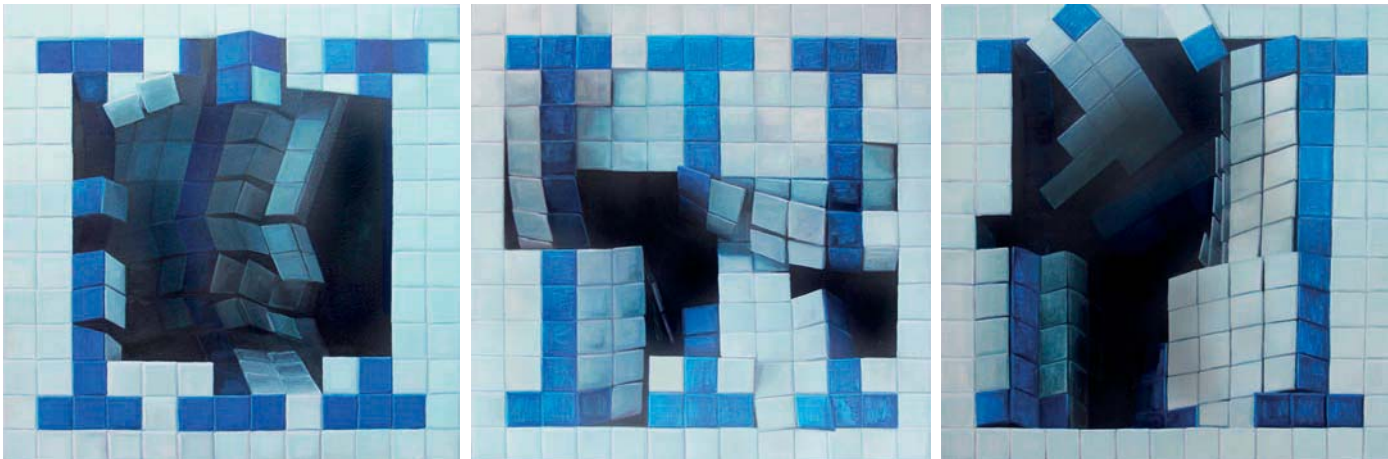
En el caso de las, sin duda sugerentes representaciones, seleccionadas y construidas por S. A. nos retrotraen a ese incierto punto cero de su gestación que residiría en la psique del artista. El psicoanálisis designa con el término catexis una inversión consciente o inconsciente de energía psíquica en una idea, objeto o persona. Esta se manifiesta en cada individuo como una capacidad de energía ejecutiva, ampliando así su dependencia de un nivel social; por lo que la catexis hace que esa energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etc.

Por otra parte, ya en una nivel de recepción de este tipo de obras por parte de espectador, en la pintura moderna el tiempo surge como incertidumbre sobre la culminación de la obra de arte (pues son los mismo espectadores lo

que rematan y culminan las obras generalmente), pero surge también como *duda* presente del *acto de ver*. Algo que se hace evidente en el sentido de incertidumbre y extrañamiento sobre todo en las piezas abstractas, no representativas. Pero esta circunstancia se produce igualmente en las imágenes y composiciones de las pinturas de nos propone S. A.. Esta es una condición en que el artista se mueve con especial soltura sin por ello contenerse ni hacer concesiones. Pues a pesar de su indudable lenguaje representativo estas imágenes muestran una ausencia de una lógica real, pero que se revisten de un nuevo sentido.

28 A pesar de la aparente oscuridad de su imaginación, todo verdadero creador la explora en sus posibilidades, sin por ello censurarse en absoluto. En este sentido es realmente paradigmático el caso del aprovechamiento del trauma y la persistente presencia del psicoanálisis como fuerza inspiradora y espacio de exploración en su propia vida por parte de una creadora de la talla de Louise Bourgeois; sin duda una fuerza creadora que hace que la artista encuentre “equivalentes plásticos” de “estados psicológicos”.

La imaginación, como parte de la naturaleza y del potencial humano, en realidad activa en el caso de muchos artistas todo un vocabulario personal que en todo caso persiguen no una función emotiva sino de ilógica perplejidad. Un mundo de asociaciones que van desde analogismos formales o conceptuales, fetichismos, trasmutaciones de campos semánticos, rituales codificados y liturgias personales que, a modo de registros aluden a una configuración de la diversidad de la *Psicopolis* contemporánea. En ese mundo onírico no tiene lugar el tabú, incluso puede dar rienda suelta a la violencia y el erotismo; también al vacío y al absurdo. En lugar de un espacio para la crítica, algunos de artistas *adaptados* esculpen o escenifican un espacio para el disfrute descarado de sus fantasías más oscuras, al mismo tiempo que también pregunta y ausculta también sobre las nuestras. Pero esas serie de narraciones hasta cierto punto fantasmagóricas del artista se rigen por una fuerte lógica interna, pero se resisten a la interpretación directa. De ahí esa



De izquierda a derecha,

The Deep End I. 2013 Óleo sobre lienzo 100 x 100 cm

The Deep End II. 2013 Óleo sobre lienzo 100 x 100 cm

The Deep End III. 2013 Óleo sobre lienzo 100 x 100 cm

duda inicial por parte del espectador como decíamos del mismo acto de ver. Un momento en que aparecen entonces en los cuadros fragmentaciones de lo fisiológico y la misma dimensión onírica de espacios y pliegues mentales, ecos de la infancia y situaciones de juventud, imaginario autobiográfico, ejes, temas, reflexiones...

Pero, en las últimas obras de S.A., no se trata, como en otros pintores con mundo personal, de la puesta en escena de un verdadero carnaval de caracteres exclusivos cifrado en actores o personajes, sino más bien de un repertorio de acciones o actitudes, de posibilidades de comportamiento y gesto de las figuras. Lo que con cierta teatralidad refuerza la coherencia del drama misterioso, tratándose de escenografías coreografiadas con una cierta lógica detrás de algunos de sus personajes más recurrentes.

30 Su serie dedicada a piscinas dan buena cuenta de ello, al ser de nuevo utilizadas como escenarios *cool*, como ámbitos modernos y deportivos de la sociedad del bien estar. Las piscinas en la era moderna han ejercido de espacios para el ocio y el relax familiar y colectivo, llegando incluso a ser un claro y resplandeciente icono de la *American way of life*, con referencia explícita a la desinhibición sexual; como ocurre con las andanzas del protagonista del film *El Nadador* de Frank Perry, que atraviesa las piscinas de las clases altas desnudando las miserias de la vida desahogada de las clases altas americanas, o la escena sobre la piscina en que el protagonista de *El Graduado* de Mike Nichols, se despereza al revelarse en él el mecanismo del deseo; o en la atmósfera onírica que suscita la contemplación por la cámara de cuerpos desnudos de hombres y mujeres bañándose y la nadando bajo el agua en *Moons Pool* de la cineasta sueca Gunvor Nelson: una obra en gran parte liberada de discurso cinematográfico pero acompañada de sonidos de olas, voces, agua y música dentro de una fluida red sonora; o como es tratada en la cinta *Azul* del cineasta polaco Zieslowski, donde la piscina aparece como fondo insondable de la introspección y donde se proyecta ecos psicológicos del dolor interior.

En la mayoría de las películas las piscinas suelen aparecer como ámbitos tanto del relax como metáforas del deseo sexual, pero también lugares del dolor o del drama personal o doméstico. Según sus formas y escalas, las piscinas en la modernidad son sin duda alguna un medio polisémico que ha participado de la emancipación y del descubrimiento del cuerpo, de manera tal que forman parte ya del imaginario colectivo y también del arte; sobre todo a partir de la iconografía postmoderna acuñada por David Hockney en sus estancias californianas. No ha de resultar extraño que las piscinas en la trayectoria de S. A. sean temas recurrentes que a su vez se revelan como nítidos escenarios racionales y ortogonales, como fondo de una cierta de sintaxis mínima necesaria para sus argumentos y escenografías. A veces proyectadas en medio del rigor geométrico de sus baldosas esmaltadas, y en las que generalmente quedan insertados o emanan, no solo sus personajes, sino también sus accidentes, sorpresas, vértigos, fetiches y símbolos.

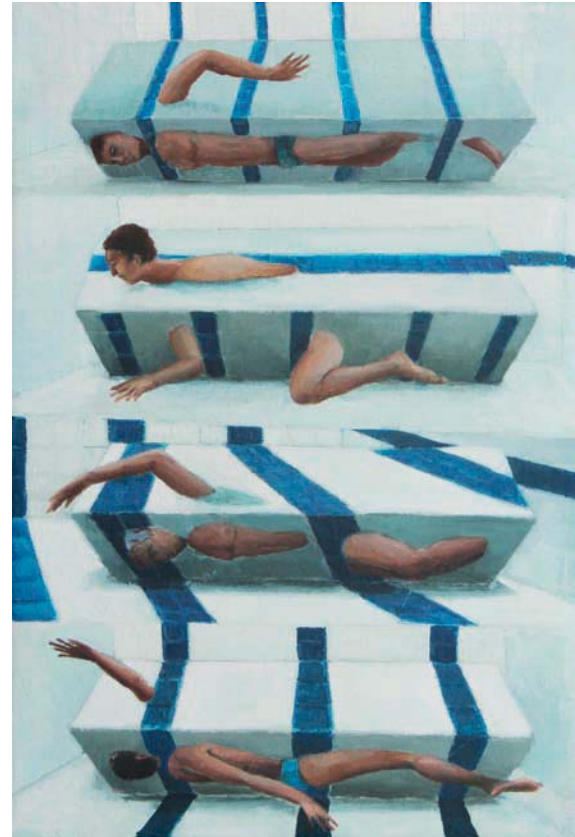
Precisamente de ese interés por lo escénico nace su curiosidad por el cine como fenómeno y también como lenguaje visual: una realidad en otra realidad, sobre ella proyectada, como un juego de sombras; capaz a su vez de ser representada y dicha por la misma pintura. Magia muda proyectada en todo un juego de planos y laberintos, de coexistencias y ambigüedades que trasmudan en un mundo proteico y poliédrico, como la imaginación misma. Toda un delectación en variantes y posibilidades creativas que despiertan instintos, en los que sospechamos se paladea el autor.

Y en ese juego inventivo que se acerca y que se auto explora, a la vez que discretamente se nos ofrece, surge una *sintaxis* visual que el artista solo conoce. Que el espectador cómplice ha de rellenar como en *autodefinido* mental, en sus saltos y en sus vacíos, o reconstruir en sus trayectos ausentes. Una sintaxis que estudia, por tanto las formas en que se combinan los actos y las situaciones, así como las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas existentes entre ellas,

Ways of Swimming, 2013
Óleo sobre lienzo 41 x 27 cm

En la página derecha,

Paisaje del dolor propio, 2013
Óleo sobre lienzo 27 x 41 cm





donde el artista tiene la oportunidad de ofrecer algunos rasgos reconocibles, pero solo compartido por aquellos que participen de ese viaje artístico y creativo. Surgen así actos y procesos en los que las figuras actúan, con geometrías y trazados de conductas, congelación de gestos y actitudes, componiendo todo un manual de conducta ritual o liturgia (son actos y circunstancias que se repiten una y otra vez) que congela esa relación con la realidad, como si se tratase de una ilustración de un prospecto de instrucciones o ritos sin un fin explícito. Espacios en donde prima lo arquetípico, lo genérico y el anonimato.

En los territorios del sueño, en la dialéctica entre fondo y figura, las acciones coexisten en una ambivalencia de planos, distintos y contradictorios pero donde fluyen o se insertan los personajes que habitan en distintas realidades y escenarios, en sus tablados y andamiajes. S. A. no resuelve, sino conjunta y muestra, organiza caprichosamente y nos lo presenta un tanto enigmáticamente. Observadores y observados. Para ellos, y para el posible público todo está preparado en el cuadro: para que algo suceda, para que comience la función, sin espectadores incluso.

34 Los actores, en sus acciones, permanecen en el limbo de una razón que les frustra sistemáticamente. Partitura teatral secreta o lógica del espía que solo él realmente vislumbra o conoce, y al que invita con reservas a espectador. Los personajes de alguna historia, como ocurre con alguna frecuencia en el mundo literario no son ni personas ni sujetos; son colecciones de sensaciones intensivas, bloques de percepciones variables. Líneas de fuga que parten justo donde se producen sus encuentros, que pueden llegar a ser tan terribles como cómicos. Como particulares pueden ser sus construcciones o ensamblajes de objetos inventados, que también pueden interactuar e incluso mutar con figuras y escenarios. Una imaginación, en el caso de S. A. de naturaleza orgánica pero con vocación geométrica. De hecho S. A. no individualiza sus figuras, están carentes de una personalidad propia identificable, sino más bien se trata de autómatas o seres genéricos. Pero que, en todo caso, tienen capacidad dramática para reaccionar a los vértigos, responder indolentemente a sus programas o responder a amenazas. Son seres que habitan oníricamente, sin conducta clara como ocurre con los enanos en Gulliver, participantes de sueños o pesadillas.



Lifeboat in the middle of a catastrophe
2013
Óleo sobre lienzo 46 x 61 cm

Actores que tiene mucho de autómatas o de burócratas sin personalidad que parecen obedecer a consignas desconocidas. Dentro de ellos hay una tipología que ha tenido una gran difusión a lo largo de la historia del arte: las cabezas parlantes, seres que se creían entre la mecánica y la magia que hablaban, aconsejaban a sus dueños o predecían el futuro. Son muchos artistas que pueden inscribirse en la larga nómina de los “socialmente torpes” como testimonios de una tipo arte de la deriva: lejos de la necesidad comunicativa en los términos que la sociedad suele demandar y exigir (véanse: creadores protoautistas, bipolares, disléxicos, inadaptados, onanistas, idos...).

36 En los episodios de *Los Viajes de Gulliver* del inglés Jonathan Swift, una obra disfrazada de libro de viajes, el poder, la arbitrariedad, la guerra y la incapacidad de coexistencia de los pueblos se convierten en el objetivo de sus ácidos comentarios, como hoy puede ocurrir con cierto arte que encara nuestra las peculiaridades de la *Sociedad líquida* en que vivimos. Donde la movilidad, la incertidumbre o la relatividad de valores hacen acto de presencia en el teatro social y también en el arte. Como igualmente ocurre en el imprevisto y relativo mundo de los sueños: Calderón *dixit*. En el caso de Swif, su obra respondía a una visión caústica que originariamente se denominó *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts*, que fue publicada en 1726, y donde finalmente el protagonista, tras un largo periplo vuelve a su hogar en Inglaterra. Sin embargo, este es incapaz entonces de reconciliarse con la vida entre los humanos y se convierte en un ermitaño, pasando la mayor parte de tiempo hablando con los caballos. Algo parecido a lo que sucede antes en el país de los gigantes, una sátira feroz de la sociedad, donde Gulliver es un enano. Lo que responde a toda una serie de planos de contenidos conceptuales, con escenarios y circunstancias paradójicas que en tantos puntos conectan con los episodios, escenografías y mutaciones de Simón.



Stella Maris. 2013. Óleo sobre tabla 150 x 110 cm

BRUSHY SUNSET ON MYSTICAL DOMESTIC GEOMETRY



A PROPÓSITO DE LA PINTURA DE ALEJANDRO BOTUBOL

Esto que he hecho ni sé lo que es, pero está lleno de significado

MARCEL DUCHAMP

Botubol de entrada como artista “no se hace el interesante”. Ni tampoco se las da de sesudo y críptico pintor al que nadie alcanza comprender ni interpretar en sus propuestas más conspicuas. Lejos de pretender, quiere ser claro, al menos no oscuro, sencillo y discreto, pues suele trabajar con lo accesible e inmediato, casi diríamos con lo doméstico, proponiendo un obra de marcada intención pictórica sobre todo con “voz humana”.

De un tiempo a esta parte, su pintura asume ciertos bagajes sin dejar atrás acentos metafísicos o de construcciones de carácter y ambientación mediterránea; pero siempre muestra su lado más íntima y abarcable. Como si se tratara hasta ahora de un juego metodológico de luces, formas y tonos, pues, más que querer propiamente representar o enunciar, en composiciones donde brilla por su ausencia la figura, por encima de cualquier otra circunstancia generalmente intervienen inteligencia y sensibilidad.

Por otro lado, su curiosidad por los caminos no transitados que en lo personal y en el arte, son y han sido en todo momento uno de los motores de la verdadera creación, le ha llevado a la realización de una obra abierta, pero indudablemente de condición pictórica, y donde el concepto de cuadro y los procesos pictóricos se alían para, más que ser un campo de experimentación, establecer un terreno donde todo es posible. Un espacio pictórico, desde luego ilusorio, pero donde no olvida la materialidad de la pintura con sus modulaciones y vibraciones cromáticas y, por supuesto, donde el artista testimonia encuentros, iluminaciones y hallazgos de muy distinto carácter. Grande es su intuición.



Tiempo infinito. 2013. Óleo sobre lienzo 91 x 122 cm



Homeless. 2013. Óleo sobre lienzo 33 x 43 cm

Por otro lado, *pintar a la vez que aprender* es una actitud en teoría fácil de emprender, incluso de asimilar; pero realmente difícil de llevar a cabo con dignidad y acierto. Una posición sabia en la vida es conservar siempre que sea posible una cierta ingenuidad. Lo cual, a la hora de la creación nunca está de más, sino todo lo contrario, pues difícil es sustraerse a las tentaciones y sugerencias del mundo contemporáneo. Esa es, realmente una lección de verdadera sabiduría, pues de ese modo solo *se puede sentir el ideal antes de definirlo*. Esta es una idea que ha sido expresada y adquirido forma reflexiva últimamente por parte de algunos pensadores actuales, como en el caso de *Ingenuidad aprendida* de Javier Gomá (2011) y que trasladada al campo del arte joven actual, muy bien podría justificar y poner de manifiesto hasta cierto punto, la posición actual de un joven autor como Alejandro Botubol (1979).

42 Fácilmente su arte puede ser identificado como un producto eminentemente de carácter urbano que atiende a cierta voluntad de internacionalidad, pero que también contiene otro tipo de posibilidades, de sospechas y lecturas incluso contando, en un momento dado, con la tentación de volverse narrativo. Un arte con ese aire común a muchas de las propuestas del arte que han aflorado durante la última década. Pero, un rasgo muy propio de su lenguaje, al menos hasta ahora, ha consistido en un cierto sentido denso y sinuoso de la pintura-materia-color que se proyecta en realidad en la capacidad de controlar sus posibilidades espaciales. Estando ésta en función de los gradientes del pincel y sus vectores de fuerza e intensidad, así como del tiempo de la misma “puesta de la pintura” y los distintos juegos de densidad y transparencia de color.

Pero, esa impronta de posibilidades, de potencial y capacidad, en lo que se refiere a la práctica pictórica es, por otro lado, lo que de inmediato se trasluce en su pintura. Pues, sin duda A. B. es un artista fascinado también por construcciones y propuestas más o menos escenificadas, que él mismo no sabe muy bien de qué tratan, y en esa situación misma, quiere colocar al posible espectador: ya que suelen ser propuestas abiertas de sentido o bien



The Hole. 2013.
Óleo sobre lienzo 91 x 122 cm

responden a ambigüedades, o responden a algunos encuentros formales; pero, que, en todo caso, son justificaciones de formas y materias ensambladas mediante un ejercicio de pincel que como creador gusta articular y transmitir con gran intuición.

Si la pintura y el arte en general, consiste en un lenguaje no verbal con otras particularidades eminentemente visuales, a este respecto Braque se refería a que *la única cosa que importa a cerca de un cuadro es lo que no se puede poner en palabras*. Pues bien, con esa certeza A. B. ha emprendido una reflexión análoga que interviene también en los procesos de su propio trabajo, aunque siempre enfocado *con y desde* la pintura. De manera, que el mundo que A. B. nos propone es consecuencia de visiones transcritas mediante un lenguaje evidenciado en lo pictórico, y al que en ningún momento parece renunciar. Sino que, formando parte del núcleo germinal de su arte, aspira a enriquecerlo en todas sus posibilidades.

44 En ese sentido A. B. *pinta a la vez que aprende*; sobre todo a descubrir el mundo y ofrecerlo. De hecho, muchas de sus obras parecen enunciar: *este es mi resultado, hasta aquí he llegado; esto es lo que conseguido, lo que he descubierto, lo que he encontrado*. Esta es mi plenitud por ahora: *aquí lo tenéis*. Incluso en casos muy concretos llega a decir: *esto posee un tipo de brillo y aquí está su destello*; aunque este sea meramente circunstancial.

De ahí que sus obras suelen abarcar orden y caos, superficie y profundidad y, sobre todo, expresen un tipo de silenciosa y luminosa libertad, vital y creativa. Otras veces su intención es ofrecer, señalar, jugar, y en otras desea, sin embargo, narrar, describir o incluso denunciar. Todo ello dentro de un repertorio que iría desde lo más refulgente a lo melancólico. En efecto, en los últimos años A. B. ha plasmado escenarios en construcción o en desmontaje, despieces arquitectónicos, reconstruidos o en proceso; aunque siempre ha preferido centrarse en una muda y deslumbrante sencillez de pequeños ámbitos y paisajes. De tal manera que toda aquella orquestación parecía responder a una voluntad donde se disponían valores de luces y procesos pictóricos, con un uso de las formas que iban desde lo totémico hasta toda una

serie de planteamientos donde primaba la ausencia de afectación o de retórica. Con un predisposición hacia un tipo de rutilante pequeñez, pero a su vez, con una cierta irradiación cromática y seductora de naturaleza plástica. Ya entonces se movía A. B. con facilidad dentro del territorio del viejo debate de figuración-abstracción, aunque su trabajo, más que en otra cosa, se basaba en una realidad sentida. Entrando de lleno su pintura en un juego de confianzas, con la posibilidad de ejercer una escala sentimental propia.

Básicamente sus pinturas obedecían al intento de querer evidenciar sus propios procesos mentales mediante su puesta en escena, al mismo tiempo que respondían también al deseo de deslindar la inteligencia conceptual subyacente en los argumentos de sus pinturas de la discreta intensidad pictórica de estas. Lo cual, obtuvo como resultado todo un repertorio de múltiples variantes, de paisajes-concepto o naturalezas muertas imaginadas; construidas e inventadas desde el pensamiento. Al modo de un juego de arquitectura primaria e incluso inocente, sin fronteras, pero con necesarias relaciones de escalas. Estas Invenções fueron recogidas, en definitiva, en pinturas con un lenguaje y disposición súper lógica, incluso diríamos primaria, que solían obedecer a esquemas simples, reduccionistas, construidas escenográficamente sin complicaciones. Que, ante todo, dejaban traslucir una mente despejada, poética, a la vez que positiva. Incluso, en su mínimo referencial, cualquiera que fuera la imagen que nos ofrecía el autor, en ella existía una sensación instintiva hacia la luz natural, aunque sin ninguna pretensión de limitarse a ser exclusivamente descriptiva de lo particular.

Se trataba de pinturas que al igual que ocurre con las de ahora, respondían a un tipo de construcción pictórica lenta, con distintos tempos de ejecución y que, en gran medida, nos recordaban ciertas disposiciones de la plástica muda de un Morandi. Lo cual hacía que entrarán en relación directa sensaciones, tonos y luces de ámbitos de la cultura mediterránea. Indudablemente con la ascendencia tras las superficies de la asimilación de su paisaje gaditano

natal: un paisaje lumínico que siempre se trasluce en muchas de sus composiciones de manera certera y que, a pesar de su trasmutación poética o conceptual, aluden a naturalezas muertas o paisajes vividos, interiorizados, de una u otra manera.

46 Aquella tendencia hacia formas esenciales realmente despojadas de presencia humana, pues tanto los paisajes, edificios como los objetos eran consecuencia, en cierto modo, de un recuerdo íntimo o de una relación narrativa de orden afectivo; donde el autor hacía uso ya de un lenguaje que se revestía de un sintetismo formal más allá de lo básicamente descriptivo. Con ello ponía en juego toda una serie las composiciones de naturaleza súper lógica a la par que sintéticas, y que procedían en parte de las correspondientes traducciones modernas efectuadas por un David Hockney en los años sesenta y setenta del pasado siglo. Sobre todo en lo que corresponde a muchos de sus ejercicios escenográficos para operas. En realidad, se trataba de soluciones tanto pictóricas como compositivas que ponían de manifiesto la simplicidad como valor moderno, que han sido ciertamente muy tenidas en cuenta y ,desde luego muy utilizadas, como si se tratara de un rasgo identitario por parte de una cierta plástica generacional.

Contando como punto de partida aquel interés hacia los efectos de luces y su atracción por “lo irradiante”, no nos ha de resultar extraño, por tanto, su fascinación por el trabajo de un artista ahora muy decisivo en su trayectoria como es James Turrel; con sus misticismo luminoso, trascendente a la vez que empírico, y sobre todo esencial y moderno; con ineludibles propuestas de orden geométrico y totémico tanto en sus disposición constructiva como espacial. Lo que se traduce en una fascinación en este caso casi hipnótica que bien podría pictóricamente considerarse, de una manera un tanto metafórica, como un “manual de formas y propuestas, tanto para amaneceres como para arcos iris” sobre el horizonte. Qué duda cabe, que su obra adquiere ahora en razón de estas circunstancias, un valor de proyecto en algún sentido; de proyecto y testimonio al mismo tiempo. Realmente vivimos en la luz, y de la luz. Solo sentimos sus efectos, pero realmente no vemos la luz: solo el lugar donde ella se focaliza o donde esta suele concentrarse. De ahí que, a lo



Pearl Paint. 2013.
Óleo sobre lienzo 41 x 51 cm

largo de toda la modernidad, un verdadero proyecto en el tiempo ha sido el intentar en realidad la “cosificación” de la luz. En la actualidad todo un nuevo argumento que justifica muchas de las propuestas del arte actual. Y esto es algo que ha marcado definitivamente a A. B. y en ello ha proyectado cierta aspiración de universalidad.

Pero, su pintura, ante todo propone y enseña, muestra, más que otra cosa. De ahí, quizás, ese permanente diálogo abierto y estructurado entre la forma, el estilo, el material y el sentido. Aunque, también decisivamente, incida en ella su necesidad de explorar preguntas y materias, de resolver problemas. Tanto como su intención última de realizar propuestas en lugar de afirmaciones o soluciones, incluso a pesar de la urgente voluntad personal por encontrar un estilo. De ahí, quizás, esa condición ensimismada de lo primario, esquemático, satisfecha en un espacio donde se articula y germina tanto lo emotivo como lo pictórico.

48 Por ello, el planteamiento también en su pintura de las distintas densidades de la materia pictórica y la superación de la perspectiva tradicional como “espacio ilusión”. Aunque sin perder por ello la posibilidad de utilizar la ilusión y de la que el pintor quiere dar testimonio: ilusión que es siempre sinónimo de magia. Recordemos que los sistemas pictóricos de perspectiva son eminentemente arquitectónicos y urbanos y, en realidad, dependen de la configuración y existencia previa de la ventana y de la puerta, según concluye John Berguer. Sin embargo, la perspectiva, digamos nómada es una perspectiva de la coexistencia, nunca de la *distancia*. Pero, al fin y al cabo, toda ilusión espacial responde, dentro del gran bagaje de la propia historia de la pintura, a esa gran maquinaria de recursos y efectos que es la ilusión de la realidad y que corresponde en toda esa magnitud que comprende la historia misma de la representación. Quizás, incursiones a parte y experimentos circunstanciales, A. B. se siente cómodo en la utilización del concepto tradicional de “cuadro”, en sus aspectos más conceptual y en todas sus amplias posibilidades: tanto como testimonio de un tipo de mirada y resultado de intenciones constructoras, como soporte también de propuestas de todo tipo.



Camino de Puerto Rico II. 2013.
Óleo sobre madera 20 x 15 cm



-Brooklyn-. 2013.
Óleo sobre lienzo 61 x 46 cm

En plena experiencia americana A. B. se haya abierto al mundo de las posibilidades que en NY le brinda el ambiente artístico de la big apple impregnado de cierta naturaleza entre deportiva y juguetona. Es el momento de hacerlo: *Just do it*. De manera tal que sus nuevas propuestas parecen absorber influencias de una lista dispar y cambiante de artistas, cineastas y músicos en los que el artista busca inspiración y porosidad, que quedan reflejadas ahora en los procesos de su método actual. De hecho, ha procurado revisar la obra de artistas por los que ha sentido un especial magnetismo: Edward Hooper, Georgia O'keefe, Dan Flavin, Agnes Martin, Water de María, Robert Irwin, Matt Coonors, James Turrell o Richard Tuttle entre otros. Todos ellos han suscitado en el artista nuevos enfoques y registros. Un paso más que ha incorporado a sus visiones y proyectos, poniendo de relieve el poder nutritivo que el recuerdo de una pintura puede tener para un artista.

50 No obstante, dentro de su evolución, por otra parte lógica, A. B. se ha vuelto más geométrico, tal vez menos orgánico y más minimalista. El ambiente cultural, así como el mismo urbanismo de la ciudad de NY con su influencia, parecen haber provocado una cierta desmaterialización igualmente en su obra. Sin duda este es un momento de inflexión, con un antes y un después, que marca a los artistas en sus nuevas estrategias, y, claro está, también en sus trayectorias. Ahora A. B. se muestra quizás menos narrativo y más concreto, sin dejar por ello de aludir o construir espacios. Incluso las circunstancias y las materias adquieren un nuevo valor verdaderamente más predominante sobre la supremacía anterior de sus escenografías. La escena se hace contenido, soporte, se vuelve disposición, despliegue, hallazgo e instalación, y de todo esto participan la mayoría de lo que podríamos denominar sus ejercicios de Brooklyn: donde predomina una clara tendencia por intentar trascender la materia y los objetos inmediatos, bien encontrando un aspecto formal inédito o bien mediante ejercicios de situación, dulces metáforas o ironías. Aunque, siempre con sutiles estrategias de color, disposición y de escalas. Por supuesto enfocadas a propuestas y juegos eminentemente visuales, de tal manera que en su obra se inaugura un nuevo modo de invocar el momento fugaz de la conexión entre el artífice, el fabricante, por un lado, y el espectador y su relación con una nueva dimensión del arte-objeto, por otro.

En ocasiones, incluso sus propuestas o sus hallazgos domésticos de taller que suelen comprender estos *ejercicios*, actúan de parodia conceptual o de circunstancial complicidad poética o humorística, generalmente con unas claves que reivindican una poética de lo mínimo: de lo insignificante e inmediato, con un punto para infantil; pero de una cristalina poesía con una particular transparencia argumental, donde suele siempre intervenir lo humilde, efímero y doméstico lejos de cualquier retórica. Una voz de secuencia baja parece querer hablar con fragilidad de cosas eternas tal vez. ¿Ha sido quizás la megalópolis, con sus rotundidad de escalas y polimorfismos formales, la causa de la aparición de esa mirada hacia lo frágil, íntimo y efímero?. Muchas de sus obras actúan ahora como si se tratara de unos “*haikus* formales” encontrados en cualquier rincón del estudio durante los procesos de trabajo artístico: inflexiones de sentido o conjunciones, a la vez que encuentros y descubrimientos extraídos de la realidad. Esta es básicamente la nueva concepción que pone A. B. en práctica en estos *ejercicios de Brooklyn*: en los procesos de laboratorios y en el juego de materiales en el taller, en dislocaciones y epifanías formales, insertadas dentro de un contexto espacial concreto. Al igual que ocurre hablando de contextos con la escritura creativa: la prosa *inventa*, de hecho, mientras la poesía *revela*. Lo cual explicaría la existencia de dos tipos diferentes de método de trabajo a la par que diferentes actitudes creativas, pero que, de algún modo, parodian lo que ocurre con estas nuevas obras de A. B., que sin duda condicionan su irradiación dentro de un contexto al mismo tiempo que se hacen dependientes dentro de una interacción espacial.

El mismo artista lo ha expresado: me di cuenta de que la pintura circula en el espacio entre la forma física y la no forma. La pintura se podía intuir más allá del soporte. Y además de investigar en otros soportes diferentes como el cristal, la madera, las tapes, con mi obra. Aun así, me concentré en hacer una obra en papel, indagando en los aspectos dinámicos de las formas abstractas representadas, y en los efectos espaciales que provocaban las sombras y las luces en dichos cuerpos. Luz natural, luz artificial, luz interior, luz reflejada... Sombra proyectada y arrojada. Sombras expandidas desde el objeto (lienzo) hasta la pared (soporte). En estas intenciones surgirán obras como *Small iceberg*, *Homeless*, *The hole*, *El enlace*... que aunque totalmente ausentes de la magnitud y trascendencia de cierta estética

New Age o de las realizaciones de Turrel, sino más bien con un sentido naïve, pero no por ello igualmente intenso. De hecho, en su entusiasmo por lo refulgente, muchas de sus nuevas obras recuerdan el sentido de viaje visual que poseían muchas de las estampas devocionales, o aquellas apariciones domésticas de los viejos exvotos, en lo que estas tenían de destello y fulgor, y de imposibles representaciones de lo sublime. Proyectadas en rompimientos de gloria, ráfagas y brillos refulgentes. En el caso de A. B. pacientes y amables, pero que esconden anhelos y estados de ánimo a la par que ponen en juego la consciencia geométrica de un lenguaje universal, unido tal vez a un sentimiento que realmente obedece a la misma condición urbana.

Ese sería su lado, digamos sublime que aspira a la elevación o la fascinación por lo grandioso e inabarcable. Como sucede con sus *Sunset*, un icono polivalente muy utilizado como imagen, incluso pop, que ha sobrevivido en el tiempo y sigue siendo válido tanto como proyección de trascendencia como identificativa desde incluso antes del romanticismo. Sin embargo, un ejemplo paradigmático que retoma la tradición del *ready-made*, pero aquí de un modo minimalista con dosis románticas es su pequeña obra *Matches*. Aunque más bien, se trata de una obra, con grandes dosis metafóricas y posibilidades de lectura, con corporeidad y desenvoltura en el espacio, y como en el caso de otras propuestas estratégicamente pide una ubicación concreta para que se produzca una interacción en el medio.

Algo muy presente en la situación que plantea muchas de las propuestas en relación con el postminimalismo reciente en el último arte internacional.

Este es el caso igualmente de obras como *Colmena*, *Matches*, *Burrito* o *El toldo de Roberta*, donde se reclama una relación de interdependencia, pero también de unas distancias estratégicas de unas obras con otras, del mismo modo que unos poemas correspondientes a una serie dentro de un libro de autor poseen un cierto eco y resuenan entre sí. En realidad, estas obras se ajustan, de hecho, a la noción que en el mundo de la poesía moderna se ha denominado como “poesía por dictado”, es decir: un método a través del cual se aspira a concebir una poesía que no surge precisamente del interior del creador, sino que viene de un afuera, de algo que está más allá de sus propias emociones, carencias o necesidades.

Se trataba de elementos cuya potencia expresiva y simbólica estaría en la propia interacción con el conjunto de los otros elementos, al igual que ocurre con la interrelación y dependencias de los poemas incluidos en un libro de autor. Donde estos quedan agrupados con sus puntos de quiebra y de contacto entre las partes, en las extrapolaciones. Así pues, en virtud de esa nueva situación creativa de A. B., sus pinturas insertadas en los procesos, adquieren, por tanto, una situación *medial*: pues habitan ahora un espacio “*en el medio*”, incluyendo y ofreciendo impresiones de su entorno más inmediato tanto en lo que se refiere en el tiempo y en el espacio. Y, ya dentro del estudio, con esa dialéctica de la verdad de lo inmediato, del acercamiento directo a la poesía y a la contingencia de los materiales más efímeros y domésticos: *pues cualquier cosa puede ser descubierto como un objeto artístico*. El artista ha de encontrarlo y *señalarlo*. Esa es su tarea: aplicar una cosa conocida a otro dominio para obtener así consecuencias o hipótesis.

Pero, un aspecto nuevo que se consolida en la obra de A. B. es ciertamente un sentido más objetual de sus propuestas, sin por ello renunciar a la naturaleza y al origen de sus imágenes pictóricas; pero era obvio que, desde hacía tiempo, muchos de sus motivos y construcciones en sus pinturas aspiraban ya, desde su misma corporeidad y carnalidad pictórica, a convertirse en objetos. En cuerpos con presencia en el espacio.

Quizás esto responda a una lógica evolución, tanto de las observaciones como de convivencia con los valores artísticos del diseño, entre otros aspectos artísticos divulgados en el escena contemporánea y que ahora últimamente adquieren eclécticamente una nueva relevancia. Justamente su trabajo hace pensar en determinadas obras reductivas, esencialmente vinculadas con la tendencia minimalista, en las que, tal vez por contradecir o ilustrar la célebre idea de Greenberg, precisamente la pintura queda expresada en su cuasi es bidimensional, (exclusivamente en su superficie o flatness). Este es el caso de la serie de Camino de Puerto Rico, Ping Pong, The corner, o Pico de Oro. Aunque con otro tipo de inflexiones, superando este tipo de resoluciones claramente asumidas por las condiciones de estilo, el autor coloca elementos en la superficie del cuadro, o bien éste alcanzaba una tercera dimensión, sólo que real y hacia fuera, en vez de ilusoria y hacia dentro, como hacía la misma perspectiva pictórica con la relación tonal o las vibraciones de los distintos gradientes del pincel.

Precisamente esa intención hacia lo objetual, al modo de una organización tanto pintada como orquestada con materiales, físicamente, motivará que las nuevas obras de A. B. adquieran un aspecto un tanto híbrido y en ocasiones ambiguas. Aun cuando participen poéticamente tanto de las formas monumentales como de las domésticas, lo abstracto o conceptual; junto a la atención. Ahora muy marcada, por recoger incidencias y hallazgos que tiene lugar (como novedad y descubrimiento) durante el proceso o la concepción de proyectos nítidamente expresados.

Su obra goza ahora de un enfoque abierto que abarca tanto el movimiento, el cambio y el significado de los hechos en sí. A la vez que “echa mano” de cosas muy a mano en su taller, de ahí ese aire de frescura e improvisación, de incluso revelación o de destello momentáneo. Desde que A. B. habita en NY parece pintar a impulsos, pues sus pinturas y objetos son tanto mentales como emocionales, tanto literales como metafóricos, aunque dan un sentido de sí mismos: como imágenes y también cosas.



Es un proyecto de:

