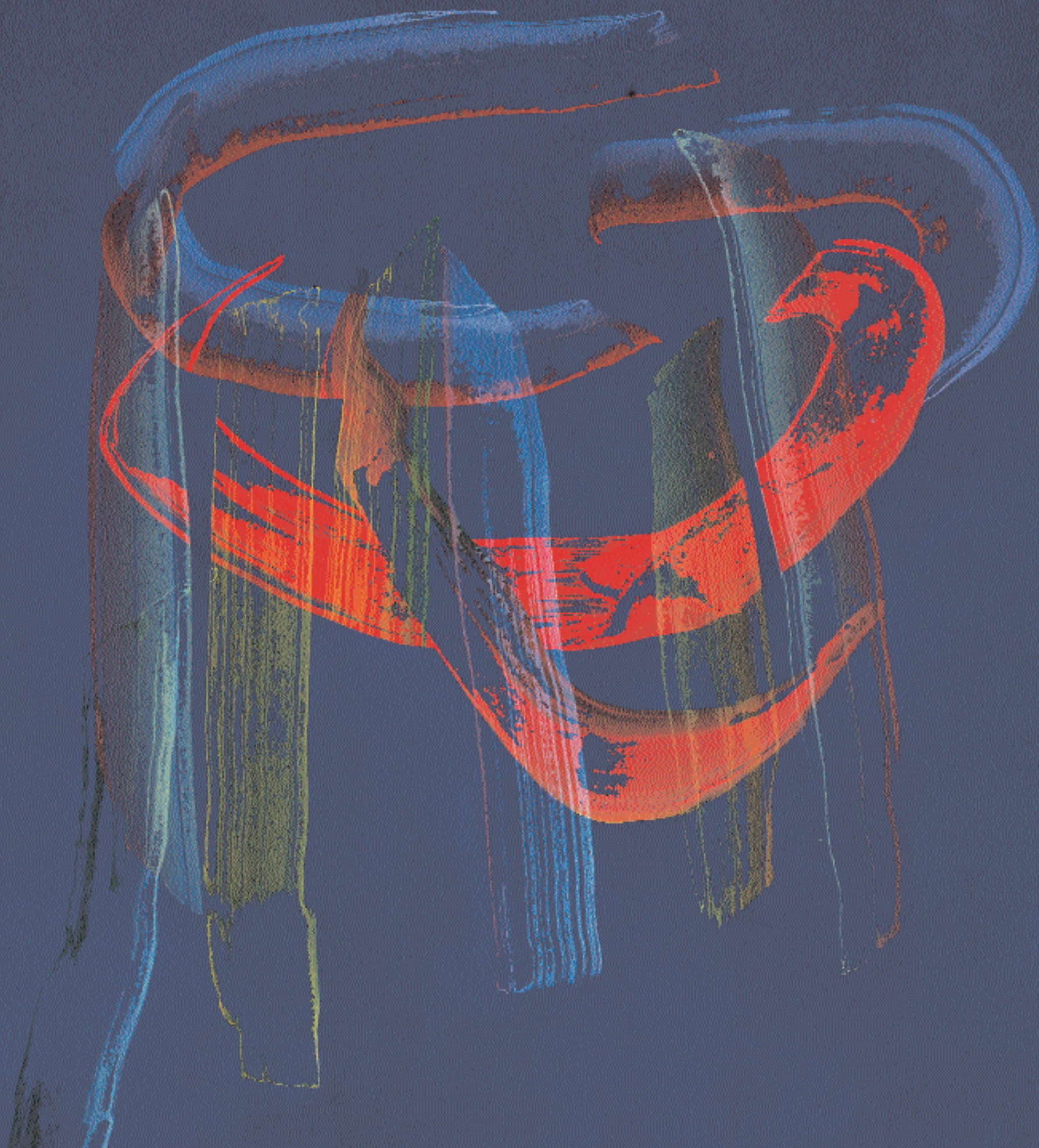




# **POR DETERMINADOS MOTIVOS**

JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

## **FOR CERTAIN REASONS**



*A torch, whose light is like  
The face of one who is in love,  
With snaked tongue makes signs to  
The darkness, which in turn  
Suddenly lifts its skirts  
And leaps over thatched walls.*

IBN AL-BINNI

**T**races of the underlying, all clear. Brief glimmers. Waverings. Vibrations. Steam. Gas. Lighting. Bubbles. That huge, shapeless doubt which fully fills a void.

Printed losses. Or rather, scraps. (Heraclites: "Scraps sown at random, the world's most beautiful order".) With fortuitous hollows, legacies and promises, which also claim our attention, which vehemently open to new and previous perspectives. Peep-holes.

Relationships. Locations. Suppositions. **Atmospheres.** Looking at all and nothing: belonging to what is seen. To later adjust, in the company of Angelo Poliziano, to the broken recognition of what, when looked at with great anxiety, finally contains us and reflects us: "Seen from afar, things look large. However, as you get closer, you will see only evanescent shapes". It smells of paint to say now "only" on this occasion... (Remember that Vermeer de Delft chose his friend Van Leeuwenhoek, inventor of the microscope, to execute his Will.)

After the encounter, the evanesce –tible doubt– which Broto represents forcefully but only thus, as they scarcely are: an essential part of that

*Un candil, cuya luz se asemeja  
al rostro de quien anda enamorado,  
con lengua de serpiente le hace señas  
a las tinieblas, y éstas  
se arremangan las faldas de repente  
y saltan ya bardales.*

IBN AL-BINNI

**H**uellas de lo latente, a las claras. Vislumbres. Balanceos. Vibraciones. Vapores. Gases. Luminarias. Burbujas. Esa gran duda, informe, que llena por completo un vacío.

Pérdidas estampadas. O, mejor, desperdicios. (Heráclito: "Desperdicios sembrados al azar, el orden más hermoso del mundo".) Con huecos fortuitos, legados y promesas, que reclaman también nuestra mirada, que se abren con vehemencia a nuevas y anteriores perspectivas. Mirillas.

Relaciones. Emplazamientos. Suposiciones. **Atmósferas.** Mirarlo todo y nada: pertenecer a lo mirado. Para ajustarse luego, en compañía de Angelo Poliziano, al reconocimiento entrecortado de lo que, de mirarlo con grandes ansias, al final nos contiene y nos refleja: "Al contemplar las cosas de lejos, abultadas parecen. Ahora bien, a medida que te aproximas, advertirás tan sólo formas evanescentes". Huele a pintura decir ya, en aquella ocasión, "tan sólo"... (Recuérdese que Vermeer de Delft eligió a su amigo Van Leeuwenhoek, el inventor del microscopio, como su ejecutor testamentario.)

Lugar de encuentro, la propia evanescencia, para el ojo y la

mancha. Visiones compartidas –salidas de la duda polimorfa, insaciable–, que Broto representa con contundencia pero tan sólo así, tal como apenas son: parte esencial de eso que a todas horas nos envuelve, nos entretiene y, en efecto, nos lía o nos aturde. Latidos, pestañeos de ocultas pasiones.

Salvo por su obsesiva cercanía, no se trata de algo preciso, dado que se transforma sin parar y modifica a un tiempo nuestro estado de ánimo, “ahora más que siempre”, empujándonos a ver las cosas con todos sus reflejos, mientras que cada uno de éstos tiñe al de al lado, formando en su conjunto la idea de aquel velo multicolor que permitía asomarse a la metamorfosis de todo lo invisible a simple vista.

Tela-trama, extendida, que ayuda en su quietud reticular a dominar el caos activo: a intentar sacar algo en limpio. Y, más que nunca, cuando la sensación general vence sobre el detalle y lo que entra por nuestros ojos es puro acontecer envolvente, sin forma ni sustancia concretas; tal vez, polvo y ceniza, destellos o ventiscas. Tenemos, pues, que imaginarlo. Y tan sólo a partir de la sospecha. O, lo que viene a ser lo mismo, desde el principio: como primera luz de imagen acabada, antes que hormigueara en nuestros ojos.

Pura ilusión: ver sin ser.

Estampar la pérdida. Con el ansia de divisar, de todo lo entrevisto y tan cambiante, incluso el fogonazo final, el desperdicio extremo, la imagen fuerte y ajustada a su dejar de ser esto o lo otro.

Deflagración: luz muda.

La luz que vemos a través del velo multicolor y la que casi no nos deja ver, cegadora. Y la del artificio al atraparlas y entremezclarlas.

Con algunos fragmentos de ese tenue envoltorio –desperdicios, evanescencias– construye o memoriza el pintor un paisaje: reflejo estructurado de lo que al fin destaca, en el orden de la pintura, como estampa que tiene que ver con un aliento básico de cercanía, de envolvimiento.

Y, por rumor de fondo, persiste aquello que Leonardo observara: “Todos los objetos tienen sus imágenes y semejanzas proyectadas y mezcladas conjuntamente a través de toda la extensión de la atmósfera circundante”.

which envelops us at all times, entertains us and, in fact, makes us embroiled or dazed. Heartbeats, a blinking of hidden passions.

Except for its obsessive closeness, it is not something precise, since it is constantly being transformed and at the same time changes our state of mind, “now more than ever”, pushing us to see things with all their reflections, while each of these tinges the one next door, together conforming the idea of that multicoloured veil which allows one to witness the metamorphosis of what is invisible at first glance.

Cloth-weft, spread out, which in its reticulated stillness helps to dominate the active chaos: to try to obtain a clear result. And, more than ever, when the overall sensation vanquishes detail and all that passes through our eyes is pure enveloping occurrence, with no concrete shape or substance; perhaps, dust and ash, shimmerings or blizzards. We have, then, to imagine it. And based only on suspicion. Or, what amounts to the same, from the outset: like the first light of a finished image, before it starts to tingle in our eyes.

An illusion: seeing without being.

Print the loss. Anxious to spot, from all that is glimpsed and so changing, even the final flash, the extreme leftover, the strong and adjusted image as it ceases to be this or the other.

Deflagration: mute light.

The light which we see through the multicoloured veil and which almost conceals our view, blinding. And that of the artifice when it traps them and mingles them together.

With a few fragments of this tenuous wrapping –scraps, evanescences– the painter builds or memorises a landscape: the structured reflection of that is finally outstanding, the order of the painting, like a print which reminds us of a basic close breath, of enveloping.

And, as a persistent background rumour, is what Leonardo observed: “all objects have their likenesses projected and mixed together throughout the entire extension of the surrounding atmosphere.”

g

Behind, in the middle or in front of each swirl, Broto often places a stable abstract figure. And there it is, upon nothing, attracting attention, distracting, but, above all, segmenting the overall frenzy, and moreover relieves and highlights it. Rulers or rails among the scatterings, those signs of stillness and firmness which afford the turbulence a counterposition, counteralignment, adding ambiguity, although always in favour of a pictorial unity, to the very limits of the painting itself, which becomes a polytych –amalgamation, complexities, fissures– thanks, among other things, to those round traps.

Plain and fragmented frames, inserted inside the landscape. And the will to not cease to be painting, reflecting doubts and contradictions integrated by colour. **Stripes.** It is true that with dry constructive aromas and some references to a radical, disciplined task, which, when it comes to condensing, is dilated: Barnett Newman, Kenneth Noland, Jasper Johns...

Support beams for something which was on the verge of collapse. Furthermore, a prolongation of old formal problems, between the changing and the inalterable, for the sake of balance; with visual echoes of what introduced contrasted aplomb in classical scenes: lances, columns, ladders, bars, trees or mountains.

g

Correlations. Movements. Evidence.

Submerged in the "iconography of the interval", Broto creates signals which, as emblems, do not adhere to things as an attribute, but represent an abstraction: flutterings, sprinklings, clots, geometries... **Coats of arms** without badges, not subject to some code unrelated to the accident of emergence. Unstable heraldry of colour. Allegory, in short, of something impossible which is asserted in an act of unfolding for the first time.

Unfolding and folding. Or of the process as an interval, like *Barzah*: "a limit, an intermediate realm which establishes a disjuncture between

g

Detrás, en medio o por delante de cada remolino, Broto emplaza a menudo una figura abstracta estable. Y ésta allí sobrenada, llama la atención, distrae, pero, sobre todo, secciona el arrebató general y, además, lo alivia o lo subraya. Reglas o raíles entre lo esparcido, esas señales de reposo y firmeza consiguen que la turbulencia tenga su contrapunto, su contralínea, añadiéndole ambigüedad, aunque siempre a favor de una unidad pictórica, a los límites del propio cuadro, convertido en políptico –amalgama, complejidades, hendiduras– gracias, entre otras cosas, a esas rotundas trampas.

Marcos escuetos y fragmentados, insertos en el interior del paisaje. Y voluntad de no dejar de ser pintura en la que se reflejen las dudas y las contradicciones que el color integra. **Barras.** Es cierto, con aromas constructivistas en seco y ciertas alusiones a un quehacer radical, disciplinado, que, a la hora de condensarlo, se dilata: Barnett Newman, Kenneth Noland, Jasper Johns...

Puntales para aquello que ya se desplomaba. Asimismo, prolongación de antiguos problemas formales, entre lo movedizo y lo inalterable, en pos del equilibrio; con ecos visuales de cuanto introducía aplomo contrastado en las escenas clásicas: lanzas, columnas, escaleras, rejas, árboles o montañas.

g

Correlaciones. Desplazamientos. Evidencias.

Inmerso en la "iconografía del intervalo", Broto plasma señales que, a manera de emblemas, no se adhieren a algo en calidad de atributo, sino que representan una abstracción: aleteos, salpicaduras, coágulos, geometrías... **Blasones** sin divisas, no sujetos a un código ajeno al accidente del surgir. Heráldica inestable del color. Alegoría, en suma, de un imposible que se afirma en el acto de desplegarse por vez primera.

Despliegue y pliegue. O del proceso como intervalo, como *barzaj*: "un límite, un intermedio que establece una disyunción entre las

sustancias separadas puramente sutiles y las sustancias materiales densas y opacas”.

g

Mientras tanto, las cifras y las letras generan abundantes **caligrafías** que, aun teniendo que ver con el dibujo y el ritmo, al igual que la esgrima o la música, incorporan un extraño añadido: su legibilidad exterior, su apunte de dicción. Matisse, fiel al mutismo de la imagen, acabará pintando desnudos con comas. Pero de lo visible-legible se alimenta gran parte del arte conceptual; y Opalka, por ejemplo, reivindica la cifra como motivo único. Después de todo, de piadosas leyendas a trozos de periódicos, pasando por cartas entrevistas y graffiti, las letras y las cifras han tenido considerable espacio en la pintura. Y el arte medieval era, en lo opuesto, escritura de imágenes.

Caligrafía. ¿Lo legible? No siempre. En cualquier caso, acallar ese extremo, traducirlo a escritura plástica, es empresa que exige una atención complementaria, una descarga expresiva que, sin borrar del todo lo significativo, sea capaz de insertarlo en otro campo. Broto, de natural propenso a afrontar los escollos de las oposiciones hasta dar con la síntesis, pinta la escritura (e incluso el libro) con la opulencia y el empaque debidos a una figura central, a un personaje retratado con todos sus atributos. Con la movilidad sinuosa de quien vertebra así un rasgueo, un manuscrito desmedido.

g

Punto abierto. Vacío y plenitud. Letras y números. **Círculos**, no rodeos. (Novalis: “Hasta instintivamente, el círculo es el canon de las figuras”.) Coronas y collares. Rizos y madejas, halos y rostros, óvalos y ruedas, anillos de luz y volutas de humo. ¿Asociaciones? Variaciones de un gesto activo, repeticiones, donde el ojo se ve girar sobre la superficie plana de colores opacos. O al revés. En competencia siempre con el marco, con las aristas de los paneles (que, a cada intersección, desvían levemente el trayecto del trazo principal) y con otras figuras rectilíneas con las que Broto amplía los centros de atención, frenando con pericia lo momentáneo. Alternándose, rozándose, el solo y lo coral.

the separated substances that are purely subtle and the material substances that are dense and opaque.”

g

Meanwhile, the numbers and letters generate abundant **calligraphies** which, although related with the sketch and the rhythm, like fencing or music, incorporate a strange addition: its outer legibility, its note of diction. Matisse, loyal to the image’s muteness, will end up painting nudes with commas. But what is visible-legible is largely nourished by conceptual art; and Opalka, for example, claims numbers as the only motive. After all, from pious myths to newspaper cuttings, including glimpses of missives and graffiti, letters have had a significant place in painting. And medieval art was, in the opposite, the writing of images.

Calligraphy. What is legible? Not always. In any event, silencing this fact, translating it to plastic writing, is a venture which requires extra attention, an expressive discharge which, without completely erasing what is significant, is able to insert it elsewhere. Broto, who is naturally inclined to face the pitfalls of oppositions until he finds the synthesis, actually paints writing (and even the book) with the opulence and power of a central figure, a character portrayed with all his attributes. With the sinuous mobility of whoever thus vertebrates a flourish of writing, an unmeasured manuscript.

g

Open point. Emptiness and plenitude. Letters and numbers. **Circles**, not roundabouts. (Novalis: “Even instinctively, the circle is the canon of all figures”.) Crowns and collars. Curls and rats nests, halos and faces, ovals and wheels, rings of light and columns of smoke. Associations? Variations of an active gesture, repetitions, where the eye rotates over the flat surface of opaque colours. Or the opposite. Always competing with the frame, with the artists of panels (which, at every intersection, slightly deviate the main brushstroke’s direction) and with other straight-lined figures with which Broto opens out the centres of attention, skilfully curbing what is momentary. Alternating, chafing one another, the solo and the choir.

Yearning for perfection in the tiniest details: from Apeles' line to Giotto's circle.

Without a compass, which other hands still hold: the jubilant hands of the youth who accompanies Minerva and the ladies punished by Melancholy. But with a certain hint of the occult, which joins the calligraphic and the geometric, when the consonants were rectangular and the vowels circular.

g

Perplexity: getting crossed.

### Crosses.

That task, that state, finds in Broto's painting a dazzling arrangement. Cross-fire. You must not look for it gropingly, like in the shadowy paintings of Ad Reinhardt. It is not a mark-erasure-initial, like in so many of Tàpies' works. Neither, far from it, is it the symbolic, hierarchical signal relating to falls, agonies and descents. It does, however, participate in the "marriage of the complements": the vertical –the horizontal. And it is often represented as an x or crosspiece, "Saint Andrew's Cross", with its inevitable tendency to insinuate a movement and a disposition: rotating and tearing. Electric scribbling which takes over the background at the very moment it is illuminated.

g

Moving lines which, although diffuse, emerge and entangling without stopping their dance. Iridescent arabesques, anxiety and enthusiasm, reminiscence: "there is no teaching, only remembering". Traces of a gleaming, random course, fluttering along at each step, at each blink. Luminous signs, shining, filaments of nothing, the dance of the disembodied. Not that limelight, also a trace, which concealed the square set of some outside views of Vieira da Silva, slamming against the wall or exploding in the air. Here, where colour is highlighted in line with what is happening, the lines zigzag with the disquiet of a stubborn clarity.

The attraction of passing by. Of the imagination. Of painting.

**Wakes:** passages.

Ansia de perfección en lo mínimo: de la línea de Apeles al círculo de Giotto.

Sin compás, que otras manos sostienen todavía: las manos jubilosas del mancebo que acompaña a Minerva y las escarmentadas de la Melancolía. Pero con cierto aroma cabalístico, que une lo caligráfico y lo geométrico, cuando las consonantes eran rectangulares y las vocales círculos.

g

Perplejidad: hacerse **cruces**.

Ese quehacer, ese estado, encuentra en la pintura de Broto un acomodo deslumbrante. Cruz-fogonazo. No hay que buscarla a tientas, como en los cuadros sombríos de Ad Reinhardt. No es marca-tachadura-inicial, como en tantas obras de Tàpies. Ni, mucho menos, es la señal simbólica, hierática, relacionada con caídas, agonías y descendimientos. Eso sí, participa del "matrimonio de los complementarios": lo vertical - lo horizontal. Y muchas veces se representa en forma de equis o aspa, "cruz de san Andrés", con su tendencia inevitable a insinuar un movimiento y una disposición: girar y desgarrar. Garabateo eléctrico que se adueña del fondo en el instante mismo de iluminarlo.

g

Líneas movedizas, que, aunque difuminadas, emergen o se enredan sin dejar de bailar. Arabescos tornasolados, zozobra y entusiasmo, reminiscencia: "no hay enseñanza, sino un recordar". Huellas de un recorrido centelleante, azaroso, que revoloteó a cada paso, a cada parpadeo. Letreros luminosos, resplandores, filamentos de nada, danza de lo incorpóreo. No aquella luz caliza, también huella, que ocultaba el conjunto cuadriculado de algunos exteriores de Vieira da Silva, estampándose contra el muro o estallando en el aire. Aquí, donde el color resalta al son de lo que pasa, las líneas zigzaguean con el desasosiego de una obcecada nitidez.

Atracción del pasar. Por la imaginación. Por la pintura.

**Estelas:** tránsitos.

g

Islas a la deriva. O cometas sin hilo. El sí y el no de todo impulso libre: desasido, pero a su aire. Un excitante juego circular, plagado de armonías parciales al borrarse los límites entre lo fortuito y lo voluntario. Objetos en suspenso: sentido figurado, aunque pleno, de aquello que, de hecho, es cualquier cuadro. Un flotar porque sí. Y, en este caso, materialización de la “antiforma” (Robert Morris); unas veces, en lo que flota, y otras, en la inestable orografía que le permite flotar.

**Fluctuaciones.** Un bullicio interior que se acomoda a deslizarse por la nada. (Yves Klein, recuérdese, lo redujo a una cita de Bachelard: “Al principio no hay *nada*; hay luego una *profunda* nada; después, una *profundidad* azul”. O roja. O placentera por lo indeterminada.)

Como en el cuadro de Jacob van Ruysdael, *El castillo de Bentheim*, la insignificancia nos llama y nos envuelve al entrar. Sólo arriba, a lo lejos, flota la fortaleza que acaso nos aguarda.

g

Al fondo,  
la preescritura pictográfica.  
Encima y ya,  
los **ideogramas**: relampagueos  
sobre hojas que caen con elegancia natural,  
granos de arena,  
gotas equilibradas...

Símbolos a punto de perderse, de ensimismarse. Partículas en juego. Acrobacia. “Migajas aleatorias” (David Jones). Lo pálido sobre lo encarnado.

(Henri Michaux: “Caligrafía al lado de la cual se está, sencillamente, como al lado de un árbol, de una roca, de una fuente”.)

g

Islands adrift. Kites without string. The yes and no of all free impulse: loosened, but of its own accord. An exciting circular game, full of partial harmonies when the limits between the fortuitous and the voluntary are erased. Suspended objects: figurative sense, although complete, of that which, in fact, is just any painting. A floating for its own sake. And, in this case, materialisation of the “antiform” (Robert Morris); sometimes in what floats and other in the unstable orography of what enables it to float.

**Fluctuations.** An interior uproar which gets used to slipping through nothing. (Yves Klein, remember, reduced it to a quote by Bachelard: “In the beginning there is *nothing*; then there is *deep* nothing; later, *depth* blue”. Or red. Or pleasurably indeterminate.)

Like in the painting by Jacob van Ruysdael, *Bentheim Castle*, we are summoned by its insignificance and enveloped upon entering. Only upwards, far away, floats the fortress which is perhaps waiting for us.

g

In the background,  
Pictographic pre-writings.  
Above and now,  
**Ideograms**: lightening bolts  
On leaves which fall with natural elegance,  
Sand grains,  
Balanced drops...

Symbols on the verge of disappearing, of reverie. Particles at play. acrobatics. “Random crumbs” (David Jones). The pallid upon the blood-red.

(Henri Michaux: “Calligraphy beside which is, simply, like being alongside a tree, a rock, a fountain”.)

g

The chiaroscuro as a “moral doubt”. Where Romanticism enters into contact with the Renaissance spirit via *the secret lives of the shadows*. Force and fantasy of the night: Dionysius par excellence.

Dream and tragedy. Break and spur: contemplate the contemplated. When, as Nietzsche said, “Now do all gushing fountains speak louder.”

Painting. The craft of shadows? Blind rumour? (René Char: *Nuit, mon feuillage et ma glèbe*.) Time to catch the enigma which, in the moonlight, crystallises. Night watch. Sensuality and anxiety. Conspiracy. The route back to the first things. Flows and reflows of the unconscious. Unbound figures, daughters of indefiniteness. The Goodbye and the leavening.

**Nocturnals.** Auspicious stimulations, in Broto, to glimpse the germ rounding off.

g

Having indicated that every organ is –by definition– in movement, Novalis underlined that the main difference between organic and inorganic nature is that the latter cannot have entrails. And he concluded: “entrails and non-entrails are in a reciprocal relationship of polarity, of exchange between the surface, outside and inside.” Beyond the relative precision of the focus, where harmony and proportion go blank, this visceral aspect is conferred upon a number of shapes which move through Broto’s works.

Organic shapes. **Organs** of an elastic architecture, which vibrate and circulate like wills captured at the time of resisting their “not being”.

A “who knows what” which is agglutinated into a moving figure. New life. Emanations thirsty to become embodied. Or bodies with the habit of loving. Furthermore, proud robes (in a spongy bow to Botticelli: *Pintura abstracta nº 1* (“Abstract Painting nº. 1”) which insinuates carnal, disembowelled absence.

g

Del claroscuro como “duda moral”. Donde el romanticismo entra en contacto con el espíritu renacentista a través de *la vida secreta de las sombras*. Fuerza y fantasía de la noche: lo dionisiaco por excelencia.

Ensoñación y tragedia. Freno y espuela: contemplar lo contemplado. Cuando, al decir de Nietzsche, “hablan más recio todos los surtidores”.

Pintura. ¿Oficio de tinieblas? ¿Rumor ciego? (René Char: *Nuit, mon feuillage et ma glèbe*.) Hora para apresar el enigma, que, a la luz de la luna, cristaliza. Ronda. Sensualidad y angustia. Conspiración. Camino de regreso a las primeras cosas. Flujos y reflujos del inconciente. Figuras desatadas, hijas de la indefinición. El adiós y el fermento.

**Nocturnos.** Estímulos propicios, en Broto, para entrever lo germinal redondeándose.

g

Después de señalar que todo órgano está –y por definición– en movimiento, Novalis destacaba como la diferencia principal entre la naturaleza orgánica e inorgánica el hecho de que ésta, la última, no pueda tener vísceras. Y concluía: “Las vísceras y las no-vísceras están en una relación recíproca de polaridad, de intercambio entre la superficie, el exterior y el interior”. Más allá de la relativa exactitud del enfoque, donde armonía y proporción quedan en blanco, le conviene ese aspecto visceral a numerosas formas que transitan por los cuadros de Broto.

Formas orgánicas. **Órganos** de una elástica arquitectura, que vibran y circulan como voluntades captadas en el momento de resistirse a no ser.

Un “no sé qué” que se aglutina en figura móvil. Vida nueva. Emanaciones con sed de hacerse cuerpo. O cuerpo que se forma con el hábito del querer. Asimismo, ropaje erguido (con un guiño esponjoso a Botticelli: *Pintura abstracta nº 1*) que insinúa una ausencia carnal, desentrañada.

g

Espacio de diálogo y convivencia, la pintura de Broto resucita un sinfín de vetustos delirios compositivos: la proporción, la música, el peso y la medida, el ornato, la perspectiva... El artista desanda lo pintado para verlo con otros ojos. Y esa pluralidad de enfoques hace que nunca caiga en el simplismo (lo bipolar, enfermedad al término), pues cada variación o enfrentamiento arroja nuevas dudas, nuevas contradicciones.

Levadura de la polivalencia. Nomadismo y fijeza, técnica y estupor, lo sacro y lo profano... Pero la geometría ocupa un lugar clave a cada instante. Y es que aquello que "es recto y circular, y las obras de este género, planas y sólidas (...), así como hechas con regla y con escuadra", siguen representando lo que Platón sostuvo; a saber, "que estas figuras no son como las otras, bellas por comparación, sino que son siempre bellas en sí por naturaleza". Que es a lo que Kandinsky se aferra: "El ángulo agudo de un triángulo en contacto con un círculo no es menos efectivo que el dedo de Dios en contacto con el dedo de Adán en la pintura de Miguel Ángel".

Entre todas las figuras geométricas, siente Broto especial devoción por los **poliedros** regulares. Flotan en sus cuadros. Producen la impresión visual de la tercera dimensión. Y, a la vez, no renuncian del todo a sus estructuras simbólicas. (Tetraedro: *fuego*; cubo: *tierra*; octaedro: *aire*; icosaedro: *agua*; dodecaedro: *éter*.)

Lo platónico. Lo pitagórico. Persistentes. Y el consejo luliano sobre la conveniencia de "presentar figuras sensibles con las cuales mostrar las figuras intelectuales".

g

Geometría flexible. Para cazar. Para pescar. Para discernir. Y, si desenrollamos el ovillo, para enhebrar a ojo lo inabarcable: los prodigios, la ciudad, el capricho, la música de Bach, la danza, el laberinto...

Tela de araña. Cuantiosos ventanales. Mirillas.

**Redes.**

Fragmentación en pos de lo conciso. Cedazo.

g

A space for dialogue and coexistence, Broto's painting resuscitates endless venerable compositive deliria: proportion, music, weight and measurement, the ornate, the perspective... The artist unpaints what is painted to see it with new eyes. And this plurality of focuses makes him never fall into the trap of simplicity (bipolar, an illness when all's said and done), since each variation or confrontation sheds new doubts and new contradictions.

Yeast of polyvalence. Nomadism and immobility, technique and stupor, sacred and profane... But geometry always occupies a vital position. And what "is straight and circular, and this type of works, flat and solid [...], made with a ruler and with a draftsman's square", continue to represent what Plato sustained; namely, "that these figures are not like the others, beautiful by comparison, but they are simply beautiful in themselves by nature." This is what Kandinsky clings to: "The acute angle of a triangle in contact with a circle is no less effective than God's finger in contact with Adam's finger in Michelangelo's painting."

Among all the geometrical figures, Broto has a special devotion for regular **polyhedrons**. They float in his paintings. They produce the visual impression of the third dimension. And, at the same time, they do not entirely renounce their symbolic structures (Tetrahedron: *fire*; cube: *earth*; octahedron: *air*; icosahedron: *water*; dodecahedron: *ether*.)

The Platonic. The Pythagorean. Persistent. And the Lullian advice on the suitability of "presenting sensitive figures with which to show intellectual figures."

g

Flexible geometry. To hunt. To fish. To discern.

And, if we undo the wool ball, to thread the eye of the non-embraceable: the prodigies, the city, whim, the music of Bach, dance, the maze...

Spider's web. Numerous large windows. Peep holes.

**Nets.**

Fragmentation in pursuit of concision. Sieve.

g

In addition to geometry, mannerism.

From the perspective of feeling, *la figura serpentinata* (the streamer figure).

Fluency, grace and spirit. The rhythmic slide.

Dynamic conduct. The sign-gesture.

Contortions. Undulations. Platting and unplatting.

Prudence. A whistle's note.

Suction of life. That:

**meanderings.**

g

Dialogue in equal conditions. The differential characteristic of mediuemque paintings. **Symmetries**. One with another, their dual reflection. Until they multiply and recognise each other, kneading.

And also the "fearful symmetry" (William Blake), the ferocious similarity of tigers.

g

Throughout more than thirty years of painting, Broto has provided ample evidence of both variety and coherence. His beautiful landscapes, full of daring juxtapositions, attended to water, earth, fire and air. And all the shapes which slip through these elements. With prolonged determination in the sober colours (browns, blacks, reds) which tend to relate with classical Spanish painting. For this purpose, where one would not wish to paddle in the telluric, it is true that it is habitual to speak in neutral tone of Prussian blue, Mexican pink, Neapolitan yellow or Spanish white. Sayings. Well, of this white which Goya condensed in the shirts of *Los fusilamientos* ("The May 3rd Executions"), there is an undoubted stamp on Broto's work. Stupor in the darkness of living and dying. Until, more recently, the painter uses all the colours and, as Noland would say, makes them float around like ethereal beings. And, in parallel, fillings, tricklings and mists which dissipate. Apotheosis of colour.

g

Junto a la geometría, el manierismo.

Desde la perspectiva del sentimiento, la *figura serpentinata*.

La soltura, la gracia y el espíritu. El rítmico desliz.

La conducta dinámica. El signo-gesto.

Contorsiones. Ondulaciones. Trenzar y destrenzar.

Prudencia. Acorde del silbido.

Succión de vida. Eso:

**serpenteos.**

g

Diálogo en igualdad de condiciones. Rasgo diferencial en las pinturas mediúmnicas. **Simetrías**. Lo uno con lo otro, con su doble reflejo. Hasta multiplicarse y reconocerse, amansándose.

Y también la "terrible simetría" (William Blake), la mismidad feroz que los tigres ostentan.

g

A lo largo de más de treinta años de práctica pictórica, ha sabido dar Broto muestras cumplidas tanto de variedad como de coherencia. Sus hermosos paisajes, poblados de yuxtaposiciones atrevidas, se ocuparon del agua, de la tierra, del fuego y del aire. Y de todas las formas que en esos elementos se deslizan. Con prolongado empeño en los sobrios colores (marrones, negros, rojos) que emparentarse suelen con la pintura clásica española. A este propósito, donde uno no quisiera chapotear en lo telúrico, es cierto que es costumbre hablar en tono neutro del azul Prusia, del rosa mexicano, del amarillo napolitano o del blanco de España. Formas de decir. Pues bien, de esa blancura, que Goya condensara en la camisa de *Los fusilamientos*, hay indudable impronta en la obra de Broto. Estupor en lo oscuro del vivir y morir. Hasta que últimamente el pintor echa mano de todos los colores y, como diría Noland, hace que por ahí floten con calidad de etéreos. Y, paralelamente, empastes, chorreaduras y nieblas se disipan. Apoteosis del color.

(Vecino de Matisse en Collioure, confesaba el joven Derain: “He descubierto un nuevo concepto de la luz: la negación de la sombra”.)

Tiemblan y lucen los colores. Ya no empapan, ya no se desparman. Son puras **transparencias** de no sabemos qué. A lo mejor se ajustan a lo que Alfonso Reyes expresara en su “Palinodia del polvo” hacia 1940:

“En sus cuadros provisionales, la ciencia no ha concedido aún la dignidad que le corresponde al estado pulverulento, junto al gaseoso, al líquido y al sólido. Tiene, sin duda, propiedades características, como su aptitud para los sistemas dispersos o coloidales –donde acaso nace la vida–, y como también –tal vez por despliegue de su superficie– su disposición para la catálisis, esta misteriosa influencia de la materia que tanto se parece ya a la guardia vigilante de un espíritu ordenador. ¿Será que el polvo pretende, además, ser espíritu? ¿Y si fuera el verdadero dios?”

Pigmentos transparentes de la duda.

(A neighbour of Matisse in Collioure, the young Derain confessed: “I have discovered a new concept of light: the negation of darkness”.)

The colours tremble and light up. They no longer soak, they no longer spill over. They are pure transparency of we know not what. **Transparencies**. Perhaps they adjust to what Alfonso Reyes expressed in his “Palinodia del polvo” (“Palinode of Dust”) in around 1940:

“In his provisional paintings, science has not yet conceded it the dignity which corresponds to the powdered state, in addition to the gaseous, liquid and solid ones. No doubt he has characteristic properties, like his skill for disperse or colloidal systems –perhaps where life is born– and also like –perhaps due to its unfolding surface– his disposition for catalysis, this mysterious influence of matter which is now so like the vigilant guard of an ordering spirit. Does dust hope also to be a spirit? And what if it is the real god?”

Transparent pigments of doubt.