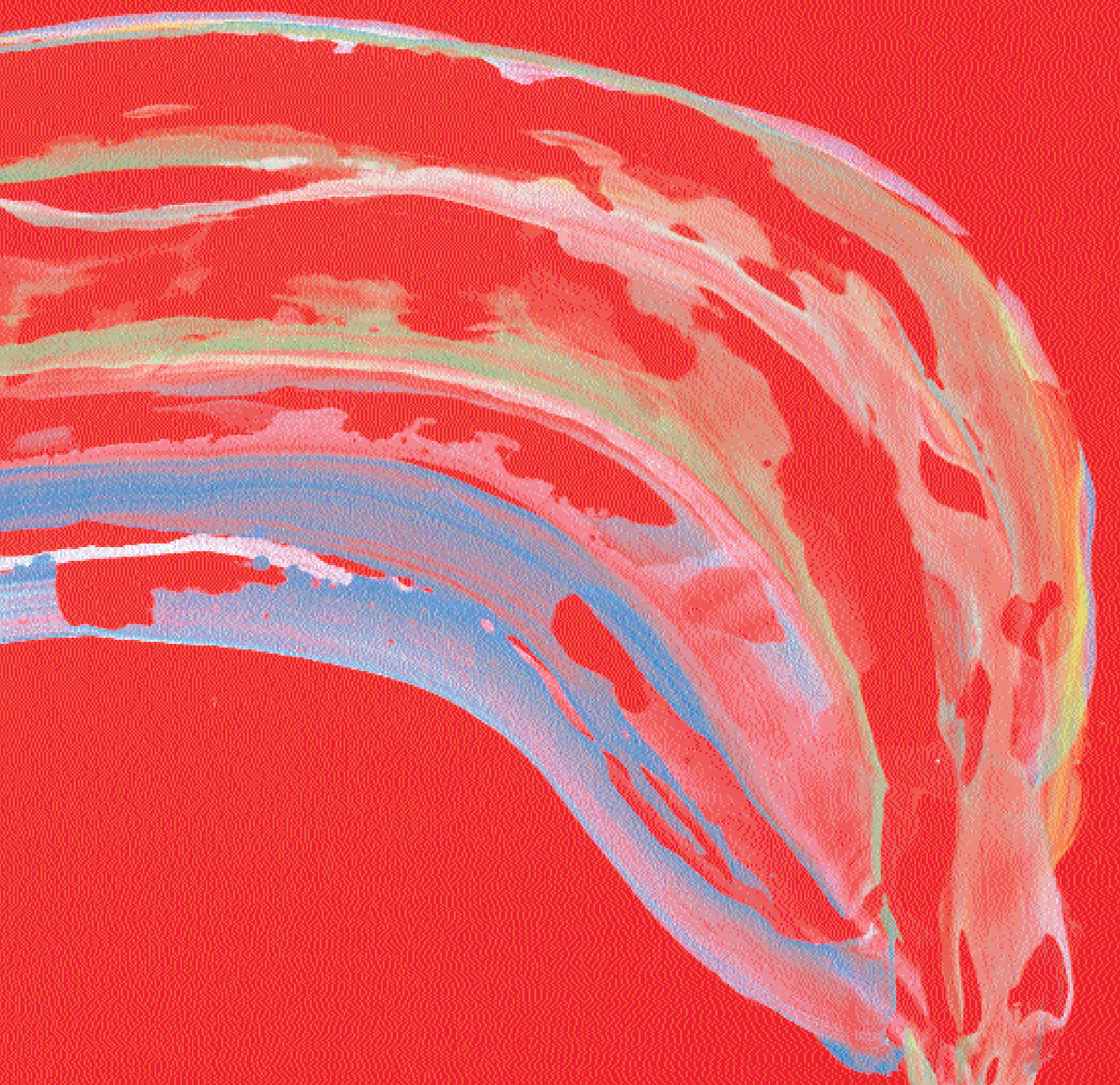




# LA PINTURA, OBJETO DE CONOCIMIENTO

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

PAINTING AS AN OBJECT  
OF KNOWLEDGE



*The language of art means the excess of meaning present in the work itself. That which is inexhaustible, which distinguishes the language of art from any translation into concepts, lies in this excess of meaning.*

HANS-GEORG GADAMER

As opposed to a mentality that condemns painting on account of its failure to keep up with the times, it could be considered that it is precisely this “untimeliness” that can, elliptically offer examples of freedom: testimonies by people who have felt the need *to continue* in spite of everything, without being overtaken by amnesia and cynicism, while keeping open the channels of *symbolic exchanges*. We know that *contemplative* experience is being subjected to a ferocious offensive by certain current “theoretical” strategies, which in itself amounts to the dismantling of what it designates etymologically. In the final analysis, textualisation or, rather, “interpretosis” leads to blindness or reveals –almost cynically– *that there is nothing to see*. In contemporary times what Timothy Clark called *practices of negation* have come to be converted into theoretical pathos, that is, that “travestisation” of the creative process in which a defence is made of *deliberate stupidity* and, of course, the insignificant is celebrated<sup>1</sup>. Finally, although the work may be shamefully shoddy, there is always the justification that it was done like that *on purpose*. It is starting to be a moral obligation to call things by their name and, in this way, we come to understand that many of the creative speculations that surround us merely reflect *impotence*, although it may be extremely cleverly camouflaged. If, in general terms, art has embarked on a strange funeral without a corpse, it is, in a task of dissuasion, something like an exorcism of the imaginary<sup>2</sup>; in the case of painting an accelerated disappearance takes place, together with the awareness that the painting is the space of slowness and, what is worse, a “psychopathed” activity<sup>3</sup>. *The banal assumes a larger scale*; it is the new pole of attraction; it promises *entertainment*<sup>4</sup> and, of course, painting, which has become *indifferent* and given over to the complacent ritual of recycling what has already been “vomited”<sup>5</sup>, with its “archaic” pause and its contemplative pretensions, does not seem to fit into the integrated-spectacular model. But, beyond the funeral speeches, (it would be better to say “notarial”) or, literally, “reactionary” (anchored in the “originary” of a particular artistic practice), it would be appropriate to recall

*El lenguaje del arte significa el exceso de significado presente en la propia obra. Lo inagotable que distingue el lenguaje del arte de cualquier traducción en conceptos reside en este exceso de significado.*

HANS-GEORG GADAMER

Frente a una mentalidad que ajusticia a la pintura por su *inactividad* podría considerarse que es propiamente esa condición “intempestiva” la que puede ofrecer, elípticamente, ejemplos de libertad: testimonios de sujetos que han sentido la necesidad de *continuar* a pesar de todo, sin caer en la amnesia y el cinismo, manteniendo abierta la vía del *intercambio simbólico*. Sabemos que la experiencia *contemplativa* está siendo sometida a una feroz ofensiva por parte de ciertas estrategias “teóricas” actuales, lo que de suyo supone un desmantelamiento de aquello que etimológicamente designa; en última instancia la textualización o, mejor, la “interpretosis” produce una ceguera o revela, casi con cinismo, que *no hay nada que ver*. En la contemporaneidad se ha llegado a convertir en patetismo retórico lo que Timothy Clark llamó *prácticas de negación*, esto es, aquel “travestimiento” del proceso creativo en el que se llegaba a una defensa de la *torpeza deliberada* y, por supuesto, a una celebración de lo insignificante<sup>1</sup>; una “ironía debilitada” convierte a la experiencia artística en un *como si* que elude cualquier responsabilidad: finalmente aunque la obra sea una chapuza vergonzante existe la justificación de que eso se hizo así *a propósito*. Comienza a ser una obligación moral llamar a las cosas por su nombre y, de esa manera, tenemos que comprender que muchas de las especulaciones creativas que nos rodean reflejan, sin más, la *impotencia*, eso sí camuflada con una habilidad extraordinaria. Si, en términos generales, el arte está embarcado en un raro funeral sin cadáver, esto es, en una labor de disuasión, algo así como un exorcismo del imaginario<sup>2</sup>, en el caso de la pintura se produce una acelerada desaparición, junto a la conciencia de que el cuadro es el espacio de la lentitud y, lo peor, de una actividad psicopatizada<sup>3</sup>. *Lo banal aumenta su escala*, ese es el nuevo banderín de enganche, promete *entretenimiento*<sup>4</sup> y, por supuesto, la pintura, vuelta *indiferente* y entregada al ritual complaciente del reciclaje de lo “vomitado”<sup>5</sup>, con su “arcaica” pausa y sus pretensiones contemplativas, no parece encajar en el modelo espectacular-integrado. Pero, más allá de los discursos funerarios (valdría

decir mejor notariales) o literalmente reaccionarios (anclados en una “originariedad” de una cierta práctica artística), es oportuno recordar la idea de John Berger de que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo: “posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la seguridad, (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad”<sup>6</sup>. La corporeidad de la pintura tiene un potencial expresivo difícilmente parangonable. Podemos pensar que la pintura tiene una condición de escenario de la expresión de la personalidad y la individualidad, provisto, como he indicado, por su enraizada naturaleza corporal; en última instancia, la pintura puede llegar a comportarse como una metáfora, incluso como el equivalente de la actividad sexual y, por supuesto, es el lugar de una proyección psíquica tremendamente energética<sup>7</sup>. Por supuesto, la obra, verdaderamente magistral, de José Manuel Broto es un ejemplo de esa *potencia expresiva*, desplegada desde un cierto hermetismo, esto es, sedimentada en una idea: que la *pintura sólo es pintura*<sup>8</sup>, algo que genera un placer inmenso pero que también es *objeto de conocimiento*<sup>9</sup>.

La obra de Broto abre un espacio ilusorio, cuando la representación se ha abismado a sí misma y no parece posible recuperar el intercambio simbólico, esto es, cuando resta una confianza en el proceso y se produce un desarrollo de la energía pictórica hasta sus últimas posibilidades expresivas. Algunas obras de finales de los setenta eran pura desaparición, la mirada tenía que detenerse, encontrar ese punto en el que el color transitaba hasta otra modulación, las obras posteriores encarnan una danza en la que los signos se muestran y retiran, quedan entre brumas, los colores se convierten en telones de una acción que se desarrolla pacientemente. La superficie pictórica de Broto es el territorio de las apariciones, donde se ha producido una determinada sedimentación: la pintura es una expansión irregular, cuyo principio o clave hermenéutica se ha perdido y cuya ley es in formulable. “No sólo una representación de la expansión —escribe Severo Sarduy—, tal y como puede situarnos en la obra de Pollock (...) sino un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedarse extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre sí mismo”<sup>10</sup>. Esa extenuación de lo pictórico es absolutamente pertinente para referirnos elípticamente, a la obra de Broto que podría entenderse como una explosión que acaba concentrándose. Aunque en su estética puede encontrarse, como hiciera Andrés Sánchez Robayna, la “crepuscularidad de los mundos”<sup>11</sup> o una atmósfera de misterio, no domina el talante melancólico sino la esperanza y el deseo de la figura, en el sentido de Lyotard<sup>12</sup>. Recordemos que la modernidad, según Clement Greenberg, aspiraba a cierta pureza del medio pictórico, repudiando lo tridimensional e ilusorio para radicalizar la planitud<sup>13</sup>, algo que ha sido desmantelado por las tendencias contemporáneas que han aceptado toda clase de contaminaciones<sup>14</sup>. Sin embargo, a pesar de conocer perfectamente los desarrollos de la pintura matérica, Broto nunca ha cedido a la tentación de proponer materiales “que, desde su fisicidad, proyecten ilusiones signícas o representativas; su pintura

John Berger’s idea that painting is an affirmation of the visible things that surround us and that are continuously appearing and disappearing: “possibly, without disappearance the incitement to paint would not exist; since what is visible would have the security (permanence), which painting strives to find. Painting is, more directly than any other art, an affirmation of what exists, of the physical world into which humanity has been thrown”<sup>6</sup>. The corporeality of painting has an expressive potential that is difficult to equal. We can think that painting has the quality of a stage for the expression of personality and individuality, provided—as I have said, by its deeply-rooted corporeal nature. In the final instance, painting can come to act like a metaphor, even like the equivalent of sexual activity and, of course, it is the setting of a tremendously energetic psychic projection<sup>7</sup>. Clearly, the truly superb work of José Manuel Broto is an example of this expressive strength, displayed rather inscrutably—that is, sedimented into an idea: that *painting is only painting*<sup>8</sup>, something that generates immense pleasure but is also an *object of knowledge*<sup>9</sup>.

Broto’s work opens up an illusory space, in which the representation astounds even itself and it does not appear possible to recover a symbolic exchange; in other words, it detracts from confidence in the process, and a development of pictorial energy to its greatest expressive extent takes place. Some works from the final years of the sixties constituted pure disappearance, one’s gaze was forced to pause, to find the point at which the colour moved to another modulation; later works embodied a dance in which the signs show themselves and then withdraw, enveloped in the mist; the colours became the backdrop to action that was being patiently unfolded. Broto’s pictorial surface is the territory of the appearances, where a specific sedimentation has taken place. The painting is an irregular expansion, whose principle or hermeneutic code has been lost and whose law cannot be formulated. “Not only a representation of expansion —writes Severo Sarduy— such as can situate us within Pollock’s work (...) but rather a Neo-Baroque that is bursting, in which the signs turn and escape to the outer limits of the support and no formula can enable their lines to be traced or the mechanisms of their production followed; to the limits of thought, the image of a universe that bursts to the point of extenuation, to where it becomes ashes and, perhaps, closes in again on itself”<sup>10</sup>. That extenuation of the pictorial is absolutely pertinent in order to refer elliptically to Broto’s work, which could be understood as an explosion that finally becomes concentrated. Although the “twilight of the worlds”<sup>11</sup> or an atmosphere of mystery can be found, as Andrés Sánchez Robayna found it, in aesthetics, it is not the melancholic mood that dominates, but rather hope and the desire of the figure, in the sense defined by Lyotard<sup>12</sup>. Let us recall that modernity, according to Clement Greenberg, aspired to a degree of purity in the pictorial environment, repudiating the three-dimensional and illusory in order to radicalise flatness<sup>13</sup>—something that has been dismantled by contemporary trends which have accepted all sorts of contaminations<sup>14</sup>. However, although he was perfectly familiar with the developments in matter painting, Broto was never tempted to propose materials “that, as a result of their physical qualities, project, sign-related or representative illusions; his painting is flat by definition, no material erupts onto the surface to distract attention from the fact that it is painting based on relief strategies”<sup>15</sup>.

The painter, as Valéry said, brings his body, “submerged in what is visible, he himself being visible; the person who can see does not appropriate what he

sees; he only approaches by looking, and opens up to the world”<sup>16</sup>. Let us bear in mind that gesture constitutes the imaginary significance of modern art: “Modern painting—in particular abstract expressionism—precisely underlines production of what is significant, but it would not therefore be legitimate to suppose that this practice involves a deconstruction, a violation or a transgression of the pictorial space”<sup>17</sup>. No one can doubt that individual gestures, attitudes or ways of behaving, as Marcel Mauss pointed out in his referential essay on body techniques, are social experiences, the fruit of learning processes and of voluntary or unconscious imitation<sup>18</sup>. It could be pointed out that the Delphic precept *ne quid nimis* (nothing to excess) has been used since the Middle Ages for imposing an ethics of gesture that also reflects something of “economy”: *gestus* (which expresses the movements and attitudes of the body and not only a particular gesture) shares part of its function with the word “modesty”<sup>19</sup>. If, on the one hand gestures express and articulate what they represent symbolically, it is also true that they form part of an indicating movement, that they basically outline significance<sup>20</sup>. “The dialogue of gestures, or engaging, precisely means changing the world, being in the world for other people. And that’s because ‘the world’ is not an objective context of ‘objects’, but rather a context of specific occurrences that engage with each other, amongst which some are significant in so far as significance is conferred on them”<sup>21</sup>. It is important to bear in mind that gesture is characterised by the fact that, through it nothing is produced instrumentally, and nor is action taken, but rather, in a sense, *it is assumed and endured* “That is, gesture opens up the sphere of ethos as the sphere of what is human par excellence. But how is an action assumed and endured? How does a *steer* become a *heroic steer*, a simple act into an event?”<sup>22</sup> The gesture breaks the alternative between medium and the purposes, presenting the medium precisely as such; the dance exhibits the nature of the medium of the corporal movements. We can add that the gestures guard analogical relations to a *gag*, something that impedes the word or, shows what could not have been said—a stumble, an error, an empty memory. Like Giorgio Agamben has shown, a period that has lost its gestures is, at the same time, obsessed by them; for some men for whom nature has been removed from them, each gesture becomes destiny. If in Broto’s paintings, on the one hand, he seems to stop *creating the painting*, dealing with the physical behaviour of the materials in a *chemistry of the imagination*, it is also apparent that gestural curves, zigzags, lines, and knots unfold over hypnotic surfaces, supposing a *redefinition of the concept of expressionist gestuality: to put something more*.

It is worth remembering that Broto’s paintings have been discussed as *minimal*<sup>23</sup>, for example, José Ángel Valente shows that from a minimalist perspective that keeps giving more way to the poetic vision of what the painting, only the painting, expresses. “Colour gains a decisive function in his work, emerging in strong intense contrasts within a general framework of geometric abstraction”<sup>24</sup>. The fact is that Broto does not follow the minimal stylistic, commonly characterized as a type of empty, repetitive, and rigid art—a norm that is established from the iconographic asceticism. It is also evident that it is very far removed from the minimalist dismantling, and from its sense of sterility associated with a peculiar rhetoric of devastation<sup>25</sup>. Remember that the serial structures of the minimalist canon supposed a heavy blow for the dominant abstract gestuality, as well as a “collapse of the history of art”, the characteristic of dislocation that has forced us to pose the question *in place of the work of art* time and time again at the end of this century<sup>26</sup>. Rosalind E. Krauss considers minimalism

es plana por definición, ningún material irrumpe sobre la superficie para distraer la operación de ser pintura desde estrategias de relieve”<sup>15</sup>.

El pintor, como dijo Valéry, aporta su cuerpo, “sumergido en lo visible, por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo”<sup>16</sup>. Tengamos presente que el *gesto* es el significante imaginario del arte moderno: “La pintura moderna, en particular el expresionismo abstracto, subraya precisamente esta producción del significante, pero sería ilegítimo, en consecuencia, suponer que esta práctica implica una deconstrucción, una violación o transgresión del espacio pictórico”<sup>17</sup>. Nadie puede cuestionar que los gestos, las actitudes o los comportamientos individuales, como señalara Marcel Mauss en su ensayo referencial sobre las técnicas del cuerpo, son experiencias sociales, el fruto de aprendizajes y de mimetismos voluntarios o inconscientes<sup>18</sup>. Podría señalarse que el precepto delfico *ne quid nimis* (que no haya nada de más), sirve desde la Edad Media para imponer una *ética del gesto* que tiene también algo de “economía”: *gestus* (que expresa los movimientos y actitudes del cuerpo y no solamente un gesto en concreto) comparte parte de su destino con la palabra *modestia*<sup>19</sup>. Si, por un lado, gestos expresan y articulan aquello que representan simbólicamente, también es cierto que forman parte de un *movimiento indicador*, son un esbozo primordial de la *significancia*<sup>20</sup>. “El diálogo de los gestos, ese su engranarse, significa precisamente cambiar el mundo, estar en el mundo para los otros. Y ello porque el ‘mundo’ no es un contexto objetivo de ‘objetos’, sino un contexto de sucesos concretos que se engranan unos con otros, entre los que algunos tienen significado por cuanto se lo otorgan”<sup>21</sup>. Es importante tomar en consideración que la característica del gesto es que por medio de él no se produce instrumentalmente, ni se actúa, sino que, en cierto sentido, se *asume* y se *soporta*: “Es decir, el gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano. ¿Pero de qué modo es asumida y soportada una acción? ¿De qué modo una *res* pasa a ser *res gesta*, un simple hecho se convierte en un acontecimiento?”<sup>22</sup>. El gesto rompe la alternativa entre medios y fines, presentando, propiamente, los medios como tales; la danza exhibe el carácter de medios de los movimientos corporales. Podemos añadir que los gestos guardan relaciones analógicas con el *gag*, algo que impide la palabra o, en otros términos, un mostrarse de lo que no puede ser dicho: un traspies, un lapsus, un vacío de memoria. Como Giorgio Agamben ha señalado, una época que ha perdido sus gestos está obsesionada a la vez por ellos; para unos hombres a los que se les ha sustraído toda naturaleza, cada gesto se convierte en destino. Si, por un lado, en la pintura de Broto parece que *deja hacer al cuadro*, atendiendo al comportamiento físico de los materiales, en una *química de la imaginación*, también es evidente que sobre superficies hipnóticas despliega gestos curvos, zigzagueantes, trazos y lazos que suponen una *redefinición del concepto de gestualidad expresionista: meter algo más*.

Conviene recordar que a propósito de las pinturas de Broto se ha hablado de *minimal*<sup>23</sup>; por ejemplo José Ángel Valente señala que desde una posición minimalista que va cediendo cada vez más paso a la visión poética de lo que el cuadro, sólo el cuadro manifiesta: “El color gana función decisiva en su obra y se produce en contrastes fuertes, intensos, dentro de una estructura general de abstracción geométrica”<sup>24</sup>. Lo cierto es que Broto no sigue la estilística minimal, carac-

terizada comúnmente como un tipo de arte vacío, repetitivo y rígido, una normatividad que se establece desde el ascetismo iconográfico. También es evidente que está muy alejado del desmontaje minimalista y de su sentimiento de esterilidad asociado con una peculiar retórica de la devastación<sup>25</sup>. Recordemos que las estructuras seriales del canon minimalista supusieron un mazazo para la gestualidad abstracta dominante, así como un ‘colapso de la historia del arte’, el rasgo de la dislocación que ha hecho que tengamos que plantearnos en este fin de siglo, una y otra vez, la pregunta por el *lugar de la obra de arte*<sup>26</sup>. Rosalind E. Krauss considera el minimalismo, más que una ruptura del decurso histórico, como el cumplimiento del desarrollo de la escultura moderna desde Rodin que coincidiría con la cristalización de dos corrientes de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en la que se entiende que el significado depende de la manera en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto, la simultaneidad que acarrea siempre una experiencia implícita de secuencia<sup>27</sup>. La objetualidad sustituiría a una trascendencia de la obra de arte, pero al mismo tiempo reduciría el sentido a una deriva subjetiva. Ha sido Kosuth el que ha señalado que la pintura minimalista se autocolapsó hasta realizar lo que llama el *final de la historia del arte*<sup>28</sup>. El contexto en el que surgieron los cuadros de Ryman, Marden o Agnes Martin era el de una explosión del imaginario pictórico, pero simultáneamente la constatación de que se había llegado a un límite en el que resultaría peligroso sostenerse. Bastaría retomar, sumariamente, los intereses teóricos del grupo articulado en torno a la revista *Trama*<sup>29</sup> para comprobar que no había tanto una fascinación por el minimalismo cuanto una lectura sistemática de Pleynet, especialmente de su libro *L’enseignement de la peinture* (1971)<sup>30</sup>, de las producciones textuales de *Tel Quel* y, por supuesto, una vinculación al maoísmo. El trabajo con grandes formatos, la huella del barrido de la brocha y la relación espacio/color que se encuentra en Gonzalo Tena, Javier Rubio, Xavier Grau y José Manuel Broto, en sus obras de los años setenta, está vinculado a las prácticas pictóricas de *Supports/Surfaces*, a las indagaciones que realizaron sobre los aspectos materiales del cuadro, concretadas teóricamente en la revista *Peinture. Cahiers Théoriques*<sup>31</sup>. Esa concepción de la pintura inserta en el materialismo dialéctico fue analizada con interés por Tàpies en su artículo “La revitalización de la pintura”, en el que cita a Pleynet y Cane, publicado en el diario *La Vanguardia*, a comienzos de 1975. Fue a partir de ese texto como se produjo el encuentro con el gran artista catalán que, en cierto, sentido apadrinó a los jóvenes creadores del grupo de *Trama*. A Broto le atraía enormemente la pintura de Tàpies, su austeridad y sentido del secreto, y, al entrar en contacto con él, advirtió que andaba *un poco aislado*: “Supongo que le debió hacer gracia vernos tan decididos a defender la pintura hasta la muerte y nos abrió las puertas de su casa”<sup>32</sup>. Los pintores-pintores continuaron la polémica con los conceptuales, herederos de Duchamp que se aprovechaban del “final del arte”<sup>33</sup>, que había iniciado el mismo Tàpies en 1973<sup>34</sup>. Broto es el primero de esos jóvenes defensores de la *pintura materialista* en exponer individualmente, en concreto en la galería Buades (1976), donde presenta unas grandes telas blancas, reduccionistas y asépticas, deudoras del *obstinato rigore* que preconizara Leonardo da Vinci para la creación artística. Una obra en la que el color blanco es tratado con el rigor que expresa Ryman: “En los problemas que yo trabajo, el blanco, siendo simple y neutral, permite que se vean cosas que, sin él, no se veían”<sup>35</sup>. La reivindicación del color más allá de su “represión” por parte del dibujo o su subordinación a la figu-

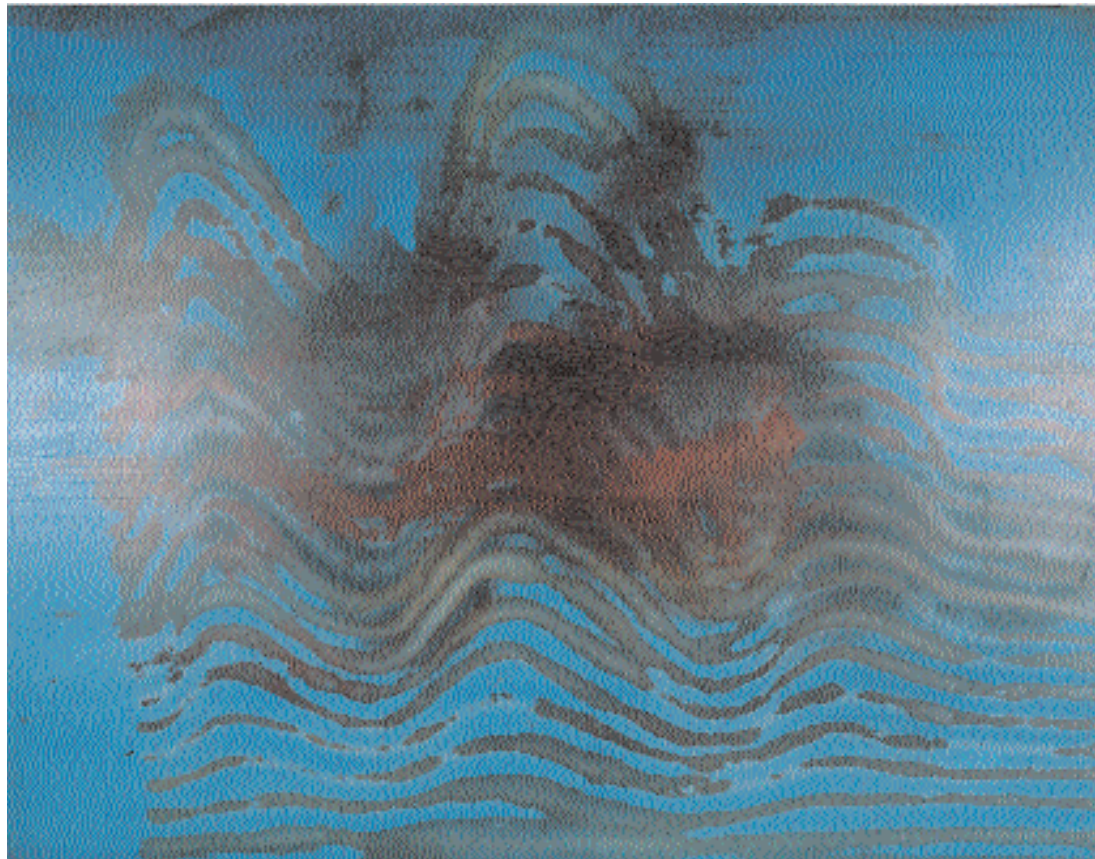
to be, more than a rupture of historical discourse, a fulfilment of the development of modern sculpture from Rodin, who would coincide with the crystallization of two schools of thought phenomenology and structural linguistics. In these schools, it is understood that meaning depends on the manner in which any form of being contains the latent experience of its opposite; the simultaneity that always leads to an implicit experience of sequence<sup>27</sup>. Objectivity would/will substitute a transcendence of the work of art, but at the same time reduce the meaning to a subjective drift. It was Kosuth who pointed out that minimalist painting self-destructed until creating what is called *the end of the history of art*<sup>28</sup>. The paintings of Ryman, Marden, or Agnes Martin emerged from the context of an explosion of the pictorial imaginary, but simultaneously, the confirmation that a limit had been reached in which it would be dangerous to keep going. It would be enough to summarily take up the theoretical interests of the group again articulated around the magazine, *Trama*<sup>29</sup>, to confirm there wasn’t so much a fascination for minimalism as a systematic reading of Pleynet –especially of his book, *L’enseignement de la peinture* (1971)–<sup>30</sup>, of the textual productions of *Tel Quel*, and, of course, a link to Maoism. The large format work, the trace of the paintbrush’s sweep, and the space/colour relation found in the work of Gonzalo Tena, Javier Rubio, Xavier Grau, and José Manuel Broto from the seventies, is linked to the pictorial practice of *Supports/Surfaces*, to the investigation that they performed on material aspects of the painting, theoretically specified in the magazine *Peinture. Cahiers Théoriques*<sup>31</sup>. This conception of painting inserted in the dialectical materialism was analyzed with interest by Tàpies in his article “La revitalización de la pintura (The Revitalization of Painting),” published in the newspaper *La Vanguardia*, at the beginning of 1975 in which he quotes Pleynet and Cane. This text is what sparked the meeting with the great Catalan artist who, in a sense, sponsored the young creators of the group, *Trama*. Broto was greatly attracted to Tàpies’ painting, austerity, and sense of secret, and, when he started to be in contact with him, he told Tàpies that he felt a *little isolated*: “I suppose that it must have been funny for him to see us so determined to defend painting until the end and he opened the doors to his house to us”<sup>32</sup>. The painters-painters continued the controversy with the conceptualists, heirs of Duchamp, who took advantage of the “end of art”<sup>33</sup>, that Tàpies initiated himself in 1973<sup>34</sup>. Broto is the first of these young defenders of the *materialist painting* to have a one-man show, specifically at the Galería Buades (1976), where he showed a few large white, reductionist, and aseptic paintings, debtors to the *obstinato rigore* that Leonardo da Vinci advocated for artistic creation. Ryman expresses the following about a work in which the colour white is treated with the severity, “In the problems that I work on, the simple and neutral nature of white allows you to see things that, without it, you wouldn’t see”<sup>35</sup>. The recognition of colour beyond its “repression” by the drawing or its subordination to the figure<sup>36</sup>. In the text, “Espacio/Color (Space/Colour)”, 1975 Broto himself pointed out that “from one movement of reduction to the next, the disappearance of painting is obtained (conceptual pseudotheorization) or its mechanistic recovery (accompanied by the new mythology: the worship of material, disquisition to the infinite about the use of the traditional tandem stretcher/canvas, privilege of one of the components, etc.); the question cancelled by a mechanical and paralyzing process –the only option”<sup>37</sup>. Broto truly resolved the Manichean and banal opposition between gestural and geometrical painting, without remaining anchored to an aesthetic reductionist creed in his development; before, at the end of the seventies it was quite the opposite, he left painting-painting for, in his own words, to give his work *another depth*.

Broto is interested in vast landscape: a poetic attention in the depths of vertigo. For example, the painting *Subida a la montaña* ("Ascent of the Mountain") 1984, described by Bonet as an "enigma of extreme beauty"<sup>38</sup>, with the spectacular gushing of paint and the layered strokes –on which a lava-like red is superimposed– guides the imagination to a scenic suggestion. Régis Debray talked about an aesthetic situation of the *post-landscape*, when unease has been displayed in nature and in the representation. Certainly it is not that the will of art and landscape have surrendered, "on the contrary, it is stronger than ever, nostalgic"<sup>39</sup>. Considering José Manuel Broto's paintings from the middle of the eighties in which he introduces mountains and lakes, next to a fascinating vision of the ruin; Broto ecstatically contemplates the stairs, reaching an understanding of nature like a *fulfilment of the empty* for realizing a paraphrase of the well-known book by François Cheng<sup>40</sup>. The painting is a horizon capable of sustaining the image of the books, time, order, the passions and the body's tears, the memory of Sefarad, or the winds. Landscapes and spaces of great complexity, ribbons in the air that Sánchez Robayna relates to notions like the holy night, the atoms of Lucrecio's physique, or the baroque music of the Leibnizian monads. Broto ties diverse signs, numbers, letters, figures together; he paints the knot more than the net, the fold that is sometimes, a dodge<sup>41</sup>. The baroqueism of this painter leads him to praise the symmetry and the emblematic power of the paintings open an infinite space that is, simultaneously rhythmic. A passion for music beats in the images, it is a capacity to produce returns without falling in the reiteration or showing the obsessive. The background and surface are weaved in the difference of something magnificently unified. "A very blurry almost infinite aerial space, prepares to receive these 'numbers' and 'letters' that will be reinterpreted following purely plastic rules. The rules will be form and colour, gesture and geometry, flat and perspective, and the signs will be really pictorial –those that represent themselves, will dance around it– they will be superimposed, they will adorn borders or, even become camouflaged in their forms, like the linked eights"<sup>42</sup>. I insist on emphasizing that there is a certain baroqueism in the works of Broto that can be understood from Deleuze's thematisation of the *fold*, those divergent series that always trace deviating paths: more a world of captures than closures. The musical model is what best permits the peak of the harmony in the baroque and then the dissipation of the tonality in the Neo-baroque, "from the harmonic closure to the opening of a polytonality"<sup>43</sup>. This polyphony of polyphonies unique to this baroque transhistoric reason, does not lead to falling in the illusion or trying to leave it, rather it marks the tendency to perform something in the actual illusion, communicating a spiritual presence that once again gives its pieces or fragments a collective unit. When each monad expresses the entire world, it contains the world in the form of an infinity of small perceptions or responses to stimuli, with the presence of the world finally being a result of *the lying in wait* for the subject, or better, for the subject's concern.

It is important to remember Claude Lévi-Strauss' consideration that the genius of the painter consists in uniting an internal and external knowledge (always halfway between the schematic and the anecdote), "a being and a becoming; a producing with a paintbrush, an object that does not exist as an object and that, nonetheless, knows how to create it on its canvas: a precisely balanced synthesis of one or various natural or social events. The aesthetic emotion comes from this union established in the heart of one thing created by man and therefore, also, virtually by the spectator

ra"<sup>36</sup>. El mismo Broto, en el texto "Espacio/Color" (1975), señala que "de vaivén en vaivén de reducción en reducción se llega a la desaparición de la pintura (pseudoteorización conceptual) o a su recuperación mecanicista (acompañada de la nueva mitología: culto al material, disquisición al infinito sobre la utilización del tándem tradicional bastidor/tela, privilegio de uno de los componentes, etc.); la cuestión cancelada por un proceso mecánico y paralizador: la opción única"<sup>37</sup>. Broto ha resuelto, ciertamente, la maniquea y banal oposición entre pintura gestual y pintura geométrica, sin permanecer, en su trayectoria, anclado en un credo estético reduccionista, antes al contrario, a finales de la década de los setenta va dejando la pintura-pintura para, según sus propias palabras, darle *otro espesor* a su obra.

El paisaje que le interesa a Broto es abismal: una atención, poética, al fondo del vértigo. Por ejemplo en el cuadro *Subida a la montaña* (1984), calificado por Bonet como un "enigma de extrema hermosura"<sup>38</sup>, con el espectacular choreo de la pintura y los trazos escalonados, a los que se superpone el color rojo que parece lava, encamina a la imaginación hacia una *sugerencia paisajística*. Régis Debray ha hablado de una situación estética de *postpaisaje*, cuando el malestar se ha desplegado en la naturaleza y en la representación. No es, ciertamente, que la voluntad de arte y de paisaje hayan capitulado, "por el contrario, es más fuerte que nunca, a la medida de las nostalgias"<sup>39</sup>. Pienso en los cuadros de José Manuel Broto de mediados de los ochenta, en los que introduce las montañas, los lagos, junto a una visión fascinante de la ruina; Broto contempla escaleras extáticamente, llega a una comprensión de la naturaleza como *plenitud del vacío*, por realizar una paráfrasis del conocido libro de François Cheng<sup>40</sup>. El cuadro es un horizonte capaz de sostener la imagen de los libros, el tiempo, los órdenes, las pasiones y desgarraduras del cuerpo, la memoria de Sefarad o los vientos. Paisajes y espacios de gran complejidad, cintas aéreas que Sánchez Robayna pone en relación con nociones como las de la noche sagrada, los átomos de la física de Lucrecio o la música barroca de las mónadas leibnizianas. Broto anuda signos diversos, cifras, letras, figuras; pinta el nudo más que la red, el pliegue que es, en ocasiones, un quiebro<sup>41</sup>. El *barroquismo* de este pintor le lleva a un elogio de la simetría, la potencia emblemática de los cuadros abre un espacio infinito que es, simultáneamente, rítmico. En las imágenes late la pasión por la música, esa capacidad para producir retornos sin caer en la reiteración o la exhibición de lo obsesivo. El fondo y la superficie están trenzados en un diferenciarse de algo espléndidamente unificado. "Un espacio aéreo, fuertemente difuminado, casi infinito, se apresta a acoger estas 'cifras' y 'letras' que serán reinterpretadas siguiendo reglas puramente plásticas; serán forma y color, gesto y geometría, plano y perspectiva; y los signos propiamente pictóricos, aquellos que se representan a sí mismos, danzarán a su alrededor, se superpondrán, los adornarán cual orlas o, incluso, llegarán a camuflarse en sus formas, como los ojos encadenados"<sup>42</sup>. Insisto en subrayar que hay en las obras de Broto un cierto barroquismo que puede comprenderse desde la tematización que hace Deleuze del *pliegue*, esas series divergentes que trazan senderos siempre bifurcantes: mundo de capturas más que de clausuras. El modelo musical es el que mejor permite comprender el auge de la armonía en el barroco y luego la disipación de la tonalidad en el neobarroco: "de la clausura armónica a la abertura de una politonalidad"<sup>43</sup>. Esta polifonía de polifonías propia de esta razón barroca, transhistórica, no lleva a caer en la ilusión ni intentar salir de



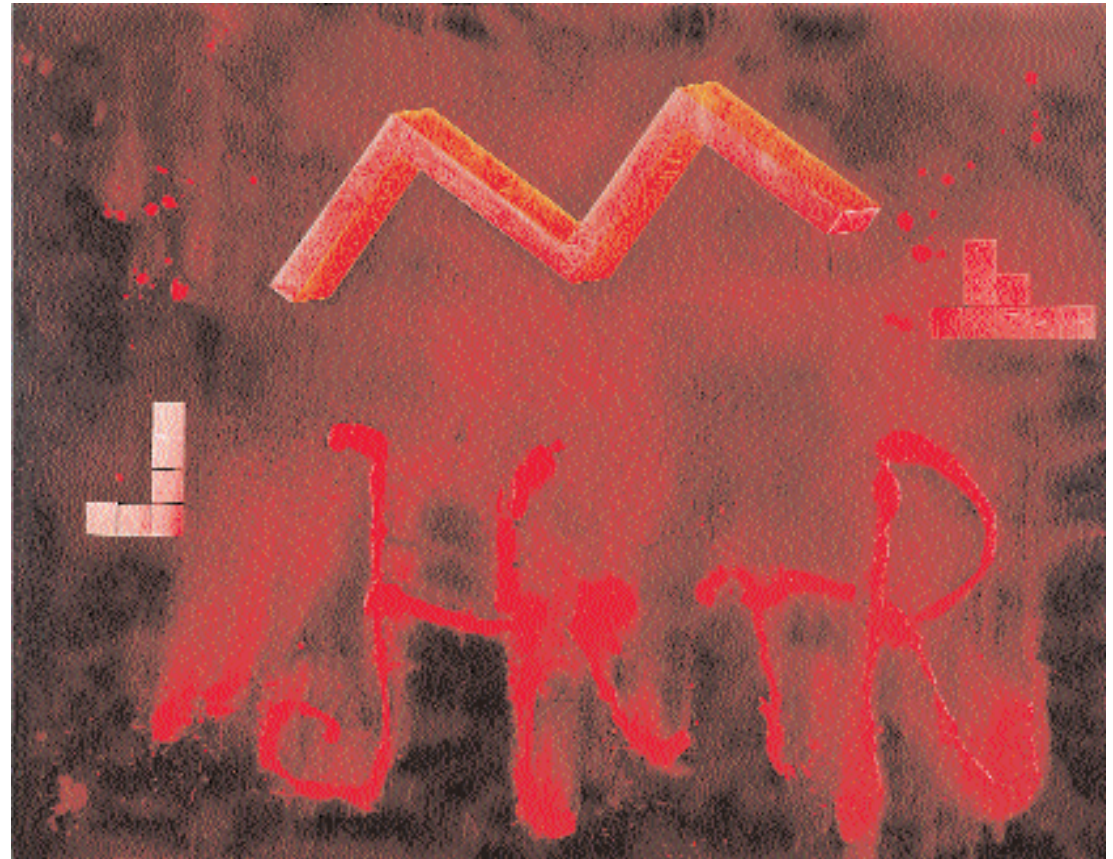
LA FOLIA I. 1996

ella, sino que marca la tendencia a realizar algo en la ilusión misma, comunicándole una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas o fragmentos una unidad colectiva. Cada mónada, al expresar el mundo entero, lo incluye en forma de una infinidad de pequeñas percepciones o respuestas a estímulos, siendo finalmente la presencia del mundo un resultado del *estar al acecho* del sujeto o, mejor, de su *inquietud*.

Es importante recordar la consideración de Claude Lévi-Strauss de que el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo (a mitad de camino siempre entre el esquema y la anécdota), “un ser y un devenir; un producir, con un pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales y de uno o de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y la orden del acontecimiento”<sup>44</sup>. Es indudable que una de las características más significativas de la estética de este creador es la tensión entre las estructuras geométricas, las líneas y la rotundidad cromática, el sofisticado manejo de las manchas. Olivier Kaepelin ha subrayado, en la obra de Broto, *la presencia de una geometría discreta*, así como la importancia de una ordenación que va más allá de la poética

who discovers the possibility through the work of art, between the order of the structure and the order of the event”<sup>44</sup>. There is no doubt that one of the most significant characteristics of the creator’s aesthetic is the tension between the geometric structures, the lines, and the chromatic roundness –the sophisticated manoeuvring of the marks. Olivier Kaepelin highlighted *the presence of a discrete geometry* in the work of Broto as well as the importance of an ordering that goes beyond the poetics of the reticulation, maintaining the compositive and harmonic will. We should keep in mind that the reticule, from geometric abstraction to minimalism, has worked as a reference for the beginning of the representation. The expansion of the space in all directions occurs in the reticulation, the work being a fragment cut from a larger painting; this transgression takes the viewer “beyond the frame” dematerializing the surface of the pictorial, while the material disperses “in a blink or a tacit movement”<sup>45</sup>. The grid with its absence of hierarchy and centre emphasizes its anti-referential character, making its hostility apparent in the face of the narrative. “This structure, impermeable both to time and the accidental, does not permit the projection of language in the domain of the visual: the result is silence”<sup>46</sup>. The reticule is, although it doesn’t tend to be recognized, a representation of the pictorial surface in which, in a sense, produces a veiling of itself when the repetition becomes established. Nonetheless, in Broto’s case, for example, in the work entitled *La reja* (“The Grille”), 1987<sup>47</sup>, the geometry is dissolving, escaping from the ideal phenomenological givenness to which it would seem to aspire, on occasions, minimalism. At different times in his impressive career,

HERR. 1988



Broto has painted viewpoints, polyhedrons, numbers, bands: a topology in mutation. The figure remains as a premonition or perhaps from an event from which a vibration remains. By means of the geometric resources, the painter introduces structural elements that even end up projecting labyrinthian *dance-like* sequences into the imagination. Calculated crossroads, proportions that are called to essential aesthetic behaviour, a painting in which the trace of chance, that is, however, exact, is everywhere. For Italo Calvino, *accuracy* refers to, above all, three things: a design of well-defined and calculated work, the evocation of clear, incisive, and memorable images, and the most possible precise language and vocabulary as a form of expression of the subtleties of thought and imagination. It is possible that the accuracy is related, although it seems paradoxical, to the indetermination, but also to mystic conviction of which "the good god is in the details." To understand accuracy perhaps forces one to talk of the infinite and the cosmos, leading to Flaubertian delirium. Calvino indicates that accuracy is a game of order and disorder, a crystallization that can be determined by what Piaget calls *order from noise*: "the universe dissolves in a cloud of heat, it throws itself inevitably in a whirlwind of entropy, but in the interior of this irreversible process there can be zones of order, portions of the existing that tend towards a form, privileged points from which a plan, a perspective seems to be perceived"<sup>48</sup>. Without a doubt, this description of what is simultaneously exact and chaotic, adapts to Broto's *hypnotic geometry*, to the development of his gestuality that presents sparkling materials that evoke water. The horizon where the (aesthetic) liberation of the will is

de la reticulación, manteniendo la voluntad compositiva y armónica. Tengamos presente que la *retícula*, desde la abstracción geométrica hasta el minimalismo, ha funcionado como una suerte de grado cero de la representación. La expansión del espacio en todas direcciones se produce en la reticulación, siendo la obra un fragmento cortado de un tejido mayor; esa *transgresión* lleva "más allá del marco", desmaterializándose la superficie de lo pictórico, mientras el material se dispersa "en un parpadeo o un movimiento tácito"<sup>45</sup>. La cuadrícula, con su ausencia de jerarquía y de centro, enfatiza su carácter antirreferencial, haciéndose evidente su hostilidad frente a lo narrativo. "Esta estructura, impermeable tanto al tiempo como a lo accidental, no permite la proyección del lenguaje en el dominio de lo visual: el resultado es el silencio"<sup>46</sup>. La retícula es, aunque no suela reconocerse, una *representación de la superficie pictórica*, en la que, en cierto sentido, se produce una veladura de la misma, al afianzarse la repetición, sin embargo, en el caso de Broto, por ejemplo, en la obra titulada *La reja* (1987)<sup>47</sup>, la geometría está disolviéndose, escapándose de la datidad ideal fenomenológica a la que pareciera aspirar, en ocasiones, el minimalismo. En distintos momentos de su imponente trayectoria Broto ha pintado miradores, poliedros, números, bandas: una *topología en mutación*. La figura permanece como un presentimiento o tal vez un acontecimiento del que queda una vibración. Por medio de los recursos geométricos el pintor introduce elementos estructurantes, que acaban proyectando a la imaginación hasta secuencias laberínticas, semejantes a una *danza*. Encrucijadas calculadas,

proporciones que son llamadas a un comportamiento estético *esencial*, una pintura en la que está, por todas partes, la huella del azar pero que, sin embargo, es *exacta*. Para Italo Calvino, *la exactitud* quiere decir sobre todo tres cosas: un diseño de la obra bien definido y calculado, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables y el lenguaje más preciso posible como léxico y en tanto que forma de expresión de los matices del pensamiento y la imaginación. Podemos pensar que la exactitud se relaciona, aunque parezca paradójico, con la indeterminación, pero también con esa convicción, mística, de que “el buen dios está en los detalles”. Comprender la exactitud acaso obligara a hablar del infinito y del cosmos, derivando hasta el delirio flaubertiano. Calvino indica que la exactitud es un juego de orden y desorden, una cristalización que puede estar determinada por lo que Piaget llama *orden del ruido*: “el universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediamente en un torbellino de entropía, pero en el interior de ese proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva”<sup>48</sup>. Sin duda, esa descripción de lo que es simultáneamente exacto y caótico se ajusta a la *geometría hipnótica* de Broto, a su gestualidad en proceso que entrega destellos materiales que evocan el agua. El horizonte donde se produce la liberación (estética) de la voluntad es, primordialmente, un imaginario acuático, en el sentido de Bachelard; se trata de escapar de la idea del agua como algo asociado a un vano destino, de un sueño que no se consume, para localizarla en una *vivencia esencial*, un juego aleatorio de ondas que “sin cesar transforma la sustancia del ser”<sup>49</sup>. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, en su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, un potenciar la vida: el nacimiento se encuentra normalmente expresado en los sueños, como señaló Freud, mediante la intervención de las aguas. Se alude, por medio de este elemento, a lo transitorio, pero también a la infinitud: el agua es la *profundidad transparente*, algo que pone en comunicación lo superficial y lo abismal, por lo que puede decirse que el agua cruza las imágenes. La pintura de Broto, liberada del peso de la materia, presente como si hubiera sido ejecutada de una sola vez, sin que el tiempo transcurriera en el proceso, como algo excepcional, anónimo e, incluso, autosuficiente, genera en la contemplación un movimiento fluido. Una poética de las aguas que es materialización de los sueños: atracción de lo profundo, deslizamiento de las superficies, caudales y turbulencias que no pueden sujetarse a reglas<sup>50</sup>.

Considero que Broto es uno de los pocos pintores españoles determinantes en la década de los ochenta que ha mantenido una estética cada vez más intensa, tomando decisiones lúcidas, negándose a detenerse en una determinada fórmula, poniendo barreras a cualquier tentación manierista. Afirmandose, como he indicado anteriormente, en la moderna planitud del lienzo, sin coquetear con las derivas matéricas u objetuales tan propias de una generación que contempló de cerca los lujos y limitaciones del informalismo, Broto ha conseguido que la superficie bidimensional siga siendo un dominio energético: allí pueden suceder cosas, sin teatralidad, con un tono que va de lo lírico al mayor de los ensimismamientos. Si en el monumental políptico titulado *Elegía* (1999) había acentuado los rasgos de la sedimentación cromática, manteniendo una hermosa fluidez (la metáfora del agua germinal), en los cuadros recientes, la serie que denomina, a secas, *Pintura*

primordialmente an acuatic imaginary, in the sense of Bachelard; it deals with escaping from the idea of water as something associated to a vain destiny of a dream that is not consumed to find in an *essential experience* a random game of slingshots that “without ceasing transform the substance of the being”<sup>49</sup>. The immersion in the waters represents the return to the preformal, in its double sense of death and dissolution, but also to rebirth and new circulation, a strengthening of life: birth is normally found in dreams as Freud pointed out, through the intervention of the waters. The transitory but also infinite is alluded to by means of this element: water is the *transparent profundity*, something that puts the superficial in contact with depth, so it can be said that water crosses the images. Broto’s painting, freed from the weight of the material, present as if it were done in an instant, without the passing of time in the process, like something exceptional, anonymous, and even self-sufficient, generates a fluid movement in its contemplation. An art of poetry of waters that is the materialization of the dreams: attraction of depth, the glide of the surfaces, volumes and turbulences that can not abide by the rules<sup>50</sup>.

I believe that Broto is one of the few determinant Spanish painters from the eighties that has maintained an aesthetic that has grown more and more intense over time, making lucid decisions, denying himself from stopping at a resolute formula, putting barriers at any mannerist temptation. Affirming that which I have previously indicated, in the modern flatness of the canvas, without flirting with the material or objectual drifts so unique to a generation that closely contemplated the luxuries and limitations of informalism, Broto has achieved that the bidimensional surface continues to be an energetic domain. Things can happen there without theatricality, with a tone that goes from lyrical to the greatest introspections. If in the monumental polyptic entitled *Elegía* (“Elegy”), 1999, he had accented the characteristics of the chromatic sedimentation maintaining a beautiful fluidity (the metaphor of germinal water), in the recent paintings, the series called, pure and simple, *Pintura abstracta* (“Abstract Painting”), 2001, Broto intensifies the essentializing behaviour. On monochrome surfaces and laid out in structures and combinative complexes, he creates two types of gestures, one has somewhat of a flapping to it and the other is a wide border that curves with an extraordinary sensuality, revealed, for example in *Pintura abstracta n° 5* (“Abstract Painting n°. 5”), which I will call the “pleasure of the pulse.” The combination between the background and the stroke catches one’s eye in a musical (deserving of the analogy) situation. The contrasts and the echoes, but above all, the shadows of the gestures in chromatic variation determine a painting of extraordinary richness in which the passion for the mystic poetry has been transformed in sensuality, in aerial imagination. From the geometry and the definition of territories, Broto passes to a freeness of movements that do not lead to baroqueism, on the contrary, they transmit serene restraint: a wisdom on detaining the corporeal impulses precisely at the opportune moment. “Broto’s algebra creates a feeling in the observer that –colour and surface, depth and height– something can prolong itself indefinitely and, at the same time, be confined, limited without subterfuge. This is the great secret of his art. It is a combination of strength and extreme fragility, of permanence and fleetingness”<sup>51</sup>. Works like *Pintura abstracta n° 25* (“Abstract Painting n°. 25”), 2001, of an unusual power, confirm that in order to impose its presence, the painting does not need to resort to mechanisms (for this, *Gestell* to employ a Heideggerian term, that sometimes literally means ‘a shelf’) or slide towards the melodramatic aesthetic. There is something

pleasant, vitalist in these works but there is also an enigmatic dimension, as if these gestures were further away from the characteristic trace of the subject, appealing to a dimension of the world that is beyond any instrumental crossroads, perhaps in that hermetic key that generates a (auratic) distance as close it you may be. Prolonging the *marvellous constellation* of these abstract paintings, the five masterly lithographs of *Fulgor* ("Glow"), 2003, are found, only that in this case, the background is not as monochrome as a surface in which the colours seem to slide, mutate, transform to a surprising and gradual form.

As Broto understood them, the paradoxes of the imagination pour out *during the poetic life* and reveal themselves in many forms, including outbursts, a fluidity that gives us back a reflection of ourselves—stretched between the ecstasy of beauty and the shadows of strange premonitions. Juan Manuel Bonet defined Broto as a *solitary poet*, someone who, starting from an extreme pictorial rigor in the seventies finally came to dwell in "devastated and visionary spaces"<sup>52</sup>. Abstract painting developed after those gestures that introduced emptiness, for example, the paintings of Rothko. He was heir to the romantic tradition of the north and the *feeling of sublimity*, which in his case refers to a pantheistic idea that really has a sublime meaning which precariously assumes pain in the face of the inability to reduce the dynamic process and magnitude of life to a conceptual level. The misery of the reason is suddenly a testimony to a *certainty of sensations*. Broto leads this ambivalent feeling towards a space that I have to call "intimate", a kind of collection that maintains similar connections to the mystic and moreover to the work of San Juan de la Cruz, to whom Broto dedicated the *Al aire de su vuelo* ("To the Air of His Flight"), 1991, series. Presently, the sublime, as named by Barnett Newman, was a feeling of *delight* when something or nothing happens, an event, within the limits of expression, that produces testimony—a process that is stripped down so that anguish, seen as the materialization of the transcendent, can escape<sup>53</sup>. Surely, Broto's pictorial fantasies are an incarnation of the extraordinary, that rare *intermediate place* where the sublime may become apparent<sup>54</sup>. Commenting on the fantastic series, *La Folia* (1996), Pablo Jiménez pointed out that these paintings struggle in small perceptive contradictions that give this work a special intensity, "the sublime and the casual, the transcendental and the fortuitous, excess and moderation, darkness and light, intensity and reflexivity, the permanent and the fleeting. Above all, there is not a melancholic look in a minor key (in keeping with the musical simile) but rather real tension, a bridge that stretches out for a specific recognition and fleeting complexity"<sup>55</sup>. To say that Broto's paintings have *strength in their presence* is also a declaration that this presence is *unsteady*, or *turbulent*, corresponding suitably with the passionate background from which they emerge.

*Beauty* is what is revealed in a work of art, what makes the idea come alive (a word that, today, seems anathematized): "beauty is life and vision, the life of the vision"<sup>56</sup>. Paradoxically, beauty also creates emptiness albeit an emptiness that is abundant and opens what María Zambrano calls an intangible, sacred space. The idea of emptiness appears together with music to which different abstract artists refer to by associating it with the environment of pure energy from which forms are released, thereby converting absence into a form a narration<sup>57</sup>, sometimes approaching the mystical feeling of void. We know that the *airtight destiny of the contemporary aesthetic*

*abstracta* (2001), Broto intensifica el proceder esencializador: sobre superficies monocromas dispuestas en estructuras y combinatorias complejas, realiza dos tipos de gestos, uno tiene algo de aleteo, el otro es una ancha franja que se curva con una sensualidad extraordinaria, revelando, por ejemplo en *Pintura abstracta n° 5*, lo que llamaré el "placer del pulso". La combinación entre el fondo y el trazo atrapa a la mirada en una situación, valga la analogía, musical. Los contrastes y los ecos, pero sobre todo las sombras de los gestos en variación cromática, determinan una pintura de un lujo extraordinario, en la que la pasión por la poesía mística ha sido transformada en sensualidad, en imaginación aérea. De la geometría y la definición de territorios pasa Broto a una libertad de movimientos que no lleva al barroquismo, antes al contrario, transmite una serena contención: una sabiduría al detener los impulsos corporales justamente en el momento oportuno. "Este álgebra de Broto, que crea en el espectador el sentimiento de que —color y superficie; profundidad y altura— algo puede prolongarse infinitamente y, al mismo tiempo, estar confinado, acotado sin subterfugio, es el gran secreto de su arte, una combinación de firmeza y de extrema fragilidad, de permanencia y fugacidad"<sup>51</sup>. Obras como *Pintura abstracta n° 25* (2001), de una potencia inusual, confirman que el cuadro no necesita, para imponer su presencia, recurrir al dispositivo (a ese *Gestell*, por emplear un término heideggeriano, que en ocasiones es literalmente una estantería) ni deslizarse hacia la estética melodramática. Hay algo placentero, vitalista, en estas obras pero también una dimensión enigmática, como si esos gestos estuvieran más allá de la característica huella del sujeto, apelando a una dimensión del mundo que está más allá de cualquier encrucijada instrumental, acaso en esa clave hermética que genera una distancia (aurática) por cerca que se pueda estar. Prolongando la constelación *maravillosa* de esas pinturas abstractas se encuentran las cinco magistrales litografías del *Fulgor* (2003), sólo que en este caso el fondo no es tanto monocromo cuanto una superficie en la que los colores parecen deslizarse, mutar, transformarse de una forma sorprendente y gradual.

Las paradojas de la imaginación se decantan en la *duración poética*, en ese revelarse de las formas, tal y como lo entiende Broto, un desbordamiento, una fluidez que nos devuelve el reflejo de nosotros mismos: tensados entre el éxtasis de la belleza y las sombras de extraños presentimientos. Juan Manuel Bonet definió a Broto como un *poeta de la soledad*, alguien que, partiendo de un rigor pictórico extremo en los años setenta, ha llegado a morar en "espacios desolados y visionarios"<sup>52</sup>. La pintura abstracta se desarrolla después de aquellos gestos que anunciaron el vacío, esto es, la pintura de Rothko, heredera de la tradición romántica del norte; el *sentimiento sublime*, que en el caso de ese pintor remite a una concepción panteísta, tiene, en verdad, una acepción radical, aquella en la que asume precariamente el dolor ante la incapacidad de reducir a concepto las magnitudes o procesos dinámicos. La miseria de la razón es, de repente, testimonio de una *certeza de las sensaciones*. Broto conduce ese sentimiento ambivalente hacia un espacio que tengo que denominar íntimo, una suerte de recogimiento, que guarda relaciones analógicas con la mística y, especialmente, con la obra de San Juan de la Cruz, al que dedicó la monumental serie de *Al aire de su vuelo* (1991). La actualidad de lo sublime, nombrada por Barnett Newman, era un sentimiento de *deleite* al ocurrir algo y no más bien la nada, un acontecimiento, en el límite de lo expresable, del que se rinde testimonio: un despojamiento en el que se escapa de

la angustia, la forma en la que lo trascendente se materializa<sup>53</sup>. Sin duda, las ensoñaciones pictóricas de Broto son una encarnación de lo descomunal, ese raro *lugar intermedio* en el que puede manifestarse lo sublime<sup>54</sup>. Comentando la fantástica serie de *La Folia* (1996), señalaba Pablo Jiménez que esos cuadros se debaten en pequeñas contradicciones perceptivas que son las que otorgan a esa obra una especial intensidad: “lo sublime y lo casual, lo trascendente y lo fortuito, lo lujoso y la parquedad de medios, lo nocturno y lo iluminado, lo intenso y lo reflexivo, lo permanente y lo fugaz... Y sobre todo ello, no una mirada melancólica en tono menor (por seguir el símil musical) sino una tensión en carne viva, el puente tendido para un cierto reconocimiento, para una fugaz complicidad”<sup>55</sup>. Si los cuadros de Broto tienen la *fuerza de la presencia*, también es manifiesto que esa presencia es *movediza* o, en otros términos, pura *turbulencia*, adecuada correspondencia al fondo pasional del que surgen.

Lo que se revela en la obra de arte, lo que hace que la visión se encienda, es la *belleza* (una palabra que parece, en la actualidad, anatematizada): “la belleza es vida y visión, la vida de la visión”<sup>56</sup>. Paradójicamente, es la misma belleza la que crea el vacío, pero bien entendido que ese vacío es plenitud, apertura de lo que María Zambrano llama un espacio sacro intangible. Junto a la música aparece la idea del vacío, al que distintos artistas abstractos remiten, asociándolo con el ámbito de la energía primera de la que surgen las formas, convirtiendo a la ausencia en una clase de narración<sup>57</sup>, aproximándose, en ocasiones, al sentimiento místico del vacío. Sabemos que el *destino hermético de la estética contemporánea* está unido, necesariamente, a la encrucijada del *nihilismo*; Jünger señaló que la dificultad de definir el nihilismo estriba en que es imposible que el espíritu pueda alcanzar una representación de la Nada, aunque sabemos de él que supone una *reducción absoluta*, el movimiento hacia el punto cero: “el cruce de la línea, el paso al punto cero *divide* el espectáculo; indica el medio, pero no el final”<sup>58</sup>. Algunos entienden la pintura abstracta como grado cero o visión del fin<sup>59</sup>; el cero sería como una clavija sintáctica, un marcador del cruzarse de la designación y la significación o, en otros términos, un lugar en el que plenitud y ausencia están mezclados, como la soledad melancólica y la experiencia de la intensidad contemplativa. La obra de Broto avanza cada vez más hacia la llamada “abstracción”, que no sería realmente tal, sino la manifestación en el cuadro —o en el poema— de una privilegiada relación con lo no visible. De ahí que Broto mismo descarte en la creación cualquier posibilidad de “proyecto fijo” y sitúe el nacimiento del cuadro en un espacio de “desorientación o de vacío”<sup>60</sup>. Ante los cuadros de Broto se experimenta tanto la atracción cuanto la disonancia (ese impulso ambivalente a aproximarse y, al mismo tiempo, guardar las distancias, mantener el secreto sin mancillar, intacto), como sucedía en los cuadros dedicados a *Las horas* (1993) en los que aparecían rejas que no podían contener la tempestad emocional que sacudía a la mirada. Sedimentación y movimiento sin pausa, gestos que tienen algo de apariciones, *fulgores* extraordinarios, que evocan el agua, ese río que metaforiza la existencia atravesando la pintura de Broto, en la que hay también una alusión constante de la música, como era evidente en la magnífica serie de *La Folia* (1996) que sirve como preámbulo a los lujos de sus últimos cuadros. La *analogía con la música*, decisiva en la pintura de Broto, enlaza con preocupaciones de Klee o Kandinsky, pero fundamentalmente con las formas de lo rítmico. La música cristali-



CUBO DE COLORES. 1988.

is connected to the crossroads of *nihilism*. Jünger demonstrated that the difficulty of defining nihilism lay in the fact that it was impossible for the spirit to reach a representation of the Nothing, although we know that Jünger believed in absolute reduction and movement towards the zero point: “what divides the scene is the crossing of the line, the movement towards the zero point, it represents the middle, not the end”<sup>58</sup>. Some see abstract painting as the zero point or the vision of the end<sup>59</sup>. The zero point is like a syntactical peg, something that marks the point where denotation and significance cross, in other words, a place in which abundance and scarcity mix, like the melancholy feeling of solitude and the experience of contemplative intensity. “Broto’s work advances more and more towards the so-called “abstraction,” which really isn’t so abstract, but rather an expression of the link with what is not visible in a painting or poem. From there, Broto rejects any possibility of a “fixed project” and instead gives birth to his painting in a “disoriented or empty space”<sup>60</sup>. Broto’s paintings

create just as much a feeling of attraction as one of dissonance (an ambivalent impulse to get closer, yet at the same time, keep distance, and sustain the secret intact without staining it) as seen in the paintings dedicated to *Las horas* ("The Hours"), 1993, in which the bars are unable to contain the emotional tempest that ran through the gaze. The following are all evident in the magnificent work *La Folia* (1996) which serves as a preamble to the excesses of his most recent works: sedimentation and continuous movement, ghostlike gestures, an extraordinary *brilliance* similar to the kind water evokes; that river acts as a metaphor for existence that goes through Broto's paintings in which there is also a constant allusion to music. The crucial *analogy to music* in Broto's paintings is somewhat connected to Klee and Kandinsky, but basically to rhythmic forms. Broto has pictorially captured the crystal clear music of Debussy whose impressions are on the verge of disappearance. Messiaen's extremely intense compositions have been taken in pictorially by Broto, who has also paid homage to Bach in *J.S.B* (1998) where the fleeting musical labyrinth is represented as a large spider web. Sometimes the degree of harmony between the gestures and colours allow the painting to explode, the appearance of twilight or a plastic atmosphere, which can be compared to the poetic nature of the aerial. This is evident in the series of engravings, *Los Vientos* ("The Winds"), 1995, where, in the words of Nilo Palenzuela, the inner, spiritual flight and cosmogonist level together with the metaphysical experience that proposes and allows painting to be discovered by capturing a dream, is deeply rooted in the most profound place in our imaginary<sup>61</sup>.

At all times Broto tries to achieve what Hermetically can be called a *germinal substance*, a metaphor for his desire to paint, transformed into dance of the body as well as of the gaze. In other words, specified like *calligraphy of the space*, which according to Mariano Navarro, is a "poetic sign"<sup>62</sup> that does not exclude the most intensely ornamental feeling: *the gift of time*. In view of his works, I can not help but think of an *ornamental excess*, that is nonetheless a void of any anecdote or sense of the supplementary. Beyond the ornament's faulty resolution (which was especially introduced by modern architecture) it should be kept in mind that Worringer showed that the ornamental subjection to organic law, even in its abstract representation, gives us a more gentle impression because it is so closely linked to our vital feelings –the regularity awakens sentimental projection. Essentially, the *hierarchy* in which the ornament is found is a hierarchy typical of the metaphysical differentiation between substance and coincidence. Faced with Gombrich's idea that art is something you look at and pay attention to and that other creative and decorative expressions are only the object of a lateral look, a hypothesis can be formulated that a great number of determinant displays of contemporary art consist of making what is usually *marginal*, the centre of attention. We can understand the ornament as a *gift*: opening itself to show its significance, an unending, gratuitous, and excessive reality<sup>63</sup>. The artist wants to *leave his mark*, to magically distort geometry, and give to the deliberate gaze, forms that allegorically put us in contact with the "ornamental" beauty of the world<sup>64</sup>. "Painting," writes Broto, "is a place where the conflict between the heterogeneous logic of colour (sexual element) and the homogenous logic of design (the order of the rules), becomes clear"<sup>65</sup>. There is no doubt that one of the most important characteristics of Broto's painting is the *colourist exaltation*<sup>66</sup>, something that is clearly seen in *Todo rojo* ("Everything Red") 1984, which praises colour and in which the suggestion of oriental calligraphy is prominent. Valente highlights the very powerful rhythmic

na de Debussy, sus impresiones en el filo de la desaparición, o las composiciones de Messiaen de una intensidad extrema, han sido acogidas pictóricamente por Broto, que también ha rendido homenaje a Bach, en *J.S.B* (1988) donde la música laberíntica y en fuga queda plasmada como una inmensa tela de araña. A veces la dimensión armónica de los gestos y colores deja paso a la pintura estallada, a la aparición de lo crepuscular o a una atmósfera plástica que hace pertinente la comparación con la *poética de lo aéreo*, por ejemplo en la serie de grabados *Los vientos* (1995) donde, en palabras de Nilo Palenzuela, se mezcla el vuelo interior y espiritual junto a la dimensión cosmogónica, con la experiencia metafísica que propone y deja al descubierto la pintura, recogiendo un sueño que está arraigado en lo más profundo de nuestro imaginario<sup>61</sup>.

Broto persigue, en todo momento, lo que herméticamente puede denominarse una *sustancia germinal*, metáfora de los afanes de la pintura, transformada en danza tanto del cuerpo como de la vista o, en otros términos, concretada como *caligrafía del espacio*, según Mariano Navarro, un "signo poético"<sup>62</sup> que no excluye el sentido más intenso de lo ornamental: una *donación del tiempo*. Ante las obras de este artista no puedo dejar de pensar en el *lujo*, esto es, en una dimensión *ornamental* y, sin embargo, carente de cualquier anécdota o suplementariedad. Más allá de la determinación culpabilizadora del ornamento (introducida especialmente por la arquitectura moderna) conviene recordar que Worringer señaló que la sujeción ornamental a la ley orgánica, incluso en su representación abstracta, nos impresiona más suavemente puesto que se halla íntimamente vinculada con nuestros sentimientos vitales: la regularidad va despertando la proyección sentimental. En el fondo, la *jerarquía* en la que se localiza el ornamento es propia de la diferenciación metafísica entre sustancia y accidente. Frente a la idea de Gombrich de que hay un arte que se mira y presta atención y otras manifestaciones creativas, las decorativas, que serían objeto sólo de una mirada lateral, se puede formular la hipótesis de que un gran número de manifestaciones artísticas determinantes del arte contemporáneo consisten precisamente en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en sus *márgenes*. Podemos comprender el ornamento como *don*: abrirse misma de la significación, realidad gratuita y sin fondo, excesiva<sup>63</sup>. El artista quiere *dejar su huella*, distorsionar, mágicamente, la geometría, ofrecer a la mirada pausada unas formas que nos ponen en contacto, alegóricamente, con la belleza "ornamental" del mundo<sup>64</sup>. "La pintura. Lugar –escribe Broto– en el que el conflicto entre la lógica heterogénea del color (fondo sexual) y la lógica homogénea del diseño (el orden de la regla), se hace patente"<sup>65</sup>. No cabe duda de que una de las características cruciales de la pintura de Broto es la *exaltación colorista*<sup>66</sup>, algo que puede admirarse en *Todo rojo* (1984) que es un canto al color en el que adquiere protagonismo la sugerencia de caligrafía oriental. En el cuadro *Gigue* (1996), Valente subraya la fortísima composición rítmica, "en la que es decisivo el contraste violento de los colores –el amarillo y el rojo– desde sus vertiginosas órbitas principales"<sup>67</sup>. Pinturas que tienen dentro de sí el placer de la danza, como esa zarabanda que es tañido y danza muy viva, que se hace con movimientos del cuerpo poco modestos: *algo muy atrevido*<sup>68</sup>. Sabemos que si se pierde el *tiempo de la sensación* todo quedará a la deriva, aquel gesto absoluto que anunciaba el vacío en la pintura de Rothko es, en realidad, una *demanda de plenitud* o, mejor, un

impulso hacia lo infinito como sintiera Shitao al pintar incansablemente la naturaleza, los ciruelos en flor o las flores que eran como un espejo que reflejaba una vida errante, una realidad sostenida apenas por el aliento<sup>69</sup>. El artista busca *la gracia del instante*, esa experiencia del tiempo que no es tan fugaz, tan difícil y tan docta de la duración, “sino antes bien la experiencia despreocupada del instante, aprehendido siempre en su inmovilidad. Todo lo que es simple, todo lo que en nosotros es fuerte, todo lo que es incluso durable, es el don del instante”<sup>70</sup>. Trenzados en el tejido obsesivo de las miradas tenemos la ingravidez de las formas, *el fulgor*, la inmersión en lo caótico como búsqueda de purificación y anhelo de transparencia, pero también el deseo de sobriedad, manifiesto en esta abstracción muy depurada, o la fidelidad absoluta a la poesía, ya sea en la complicidad con el decir de José-Miguel Ullán, en la devoción por la carnalidad mística, valga la paradoja, de San Juan de la Cruz o en ese compartir la travesía del sufrimiento y la esperanza *a pesar de todo* que transmite la obra de Jabès, sedimentada en la serie *Sefarad* (1992). Las armónicas fracturas de Broto responden a una pugna en pos de lo que él mismo llama la *pintura visible*. “De hecho, Broto –escribe con gran acierto José-Miguel Ullán– no es pintor que recree lo ya visto. No busca, en consecuencia, lo probable. Atiende a eso que, en ese mismo instante, apenas si se deja ver. En el momento justo de ser pintado. Así fluye lo irremediable, la pasión (manos a la obra) de alcanzar su rumor. Pero son las imágenes, lo a ratos alcanzable, las que, a estas alturas de la pintura, no parecen hacerse humanas ilusiones: ahí se excava”<sup>71</sup>. El fulgor y la fluidez de los cuadros, dibujos y grabados en los que Broto ha permitido que acontezca la *fijeza (momentánea) de la vida*, hacen que surja el recuerdo de la gran poesía desértica, desde el libro de Jabès, lleno de preguntas inquietantes, hasta aquella ceniza que, según Celan, era la raíz de lo cantable<sup>72</sup>. Pero tal vez, como Ullán indica, lo más importante y arriesgado sea *asomarse al fondo*, contemplar cómo se derrama el agua germinal, sentir el vértigo ascendente de los gestos, acceder a un territorio imaginario que desborda los límites para llegar al instante en el que sueño e intimidad parecen lo mismo.

El sentido de la imaginación material, tal y como lo entendiera Bachelard, supone que los elementos confluyan para animar el espacio intangible y desencadenar la *acción imaginante*: “si la imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación”<sup>73</sup>. La dinámica de ausencia y presencia, la evocación y la apertura del cerco hermético, esto es, simbólico, obliga a liberar a la mirada de los condicionamientos que suponen los hábitos hereditarios. “Creo –advierte Broto– que el arte no es algo claro y verbalmente explicable porque se nutre de elementos contradictorios y surge de un modo enigmático”. En un breve pasaje de la *Poética*, dedicado a las formas de la dicción artística, Aristóteles define de este modo el enigma: “La forma del enigma consiste, pues, en conectar términos imposibles diciendo cosas existentes”. En lo enigmático hay una particular *densidad de metáforas*, pero también una combinación o conexión imposible, la mezcla de sentidos literales y figurados<sup>74</sup>. La misma forma que la pintura puede ser tanto la apertura de un espacio cuanto el velamiento sentido. Algunos cuadros de Broto tienen el aspecto “metafórico” de un velo, en el que se instaura una captura imaginaria del deseo (descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, esencial en la constitución de la relación simbólica); los recuerdos figurativos mínimos

composition in the painting *Gigue* (1996), “in which the violent contrast of the colours –yellow and red– from their main vertiginous orbits is crucial”<sup>67</sup>. They are paintings that contain the pleasure of dance within, like sarabande that has a very lively sound and dance to it, and is performed with *very bold* movements of the body<sup>68</sup>. If that moment of sensation is lost, we know that everything will be adrift. The “absolute” gesture in Rothko’s paintings that proclaims emptiness is really a *demand of abundance* or, better yet, an impulse towards infinity. This is how Shitao must have felt tirelessly painting nature, –plum trees in bloom or flowers that were like a mirror that reflected a nomadic life– a reality barely sustained by a breath<sup>69</sup>. The artist looks for *grace in the moment*, that experience of time that isn’t so fleeting, difficult or learned in duration, “well before the carefree experience of the moment, always seizing it immobile. Everything that is simple, everything that to us is strong, everything that is even lasting –that is the gift of the moment”<sup>70</sup>. Woven in the obsessive fabric of the gazes, we find the weightlessness of forms, the *glow*, the immersion into the chaotic like a search for purification and a longing for transparency, but also the desire for sobriety, demonstrated in this very pure abstraction, or the absolute loyalty to poetry. Whether it be in the complicity of José-Miguel Ullán’s saying, in the devotion by mystical embodiment, the paradox is worthy, of San Juan de la Cruz or in this sharing of the voyage of suffering and the hope in spite of all that Jabès’ work transmits, sedimented in the series *Sefarad* (“Sephartie”), 1992. Broto’s harmonic fractures respond to the struggle in pursuit of what he calls *visible painting*. “In fact, Broto,” writes José-Miguel Ullán with great skill, “is not a painter who recreates what has already been seen, and consequently, does not look for the apparent. According to this, at that exact moment, only if he stops seeing at the precise moment of being painted. As a result, the irretrievable flows, the passion (hands-on) of reaching the murmur. But it is the images, which at times are attainable, that, at this level of painting, don’t seem to become human illusions: it is from there they are excavated”<sup>71</sup>. The brilliance and fluidity of the paintings, drawings and etchings, in which Broto allowed *life’s momentary continuity* to occur, suggest the memory of great barren poetry, from Jabès’ book, full of disturbing questions, to the ash that, according to Celan, was the root of song<sup>72</sup>. But, perhaps, as Ullán indicates, the most important and risky thing would be to *look to the background*, to contemplate how to spill the germinal water, to feel the dizziness from the gestures, to access an imaginary territory that goes beyond the limits and to arrive at the instant in which dreams and intimacy seem to be the same.

The sense of material imagination, as Bachelard understood it, supposes that elements come together to give life to intangible space and to unleash *the imagination*; “if the present image doesn’t make one think of an absent image, if a temporary image doesn’t cause a provision of random images –an explosion of images– imagination is absent”<sup>73</sup>. The dynamics between absence and presence, the evocation and opening of the symbolic hermetic enclosure, forces the gaze to be freed from the conditions of hereditary habits. “I think”, says Broto, “that art isn’t something clear and verbally explicable because it is nurtured by contradictory elements and emerges in an enigmatic manner.” In a brief excerpt from *Aristotle’s Poetics*, dedicated the forms of artistic diction, Aristotle defines an enigma in the following fashion, “The form of an enigma consists in connecting impossible terms by saying existing things.” There is a certain *density of metaphors* in all that is enigmatic as well as an impossible combination or connection, it is a mix of literal and figurative

SPIRITUS MUNDI. 1997



senses<sup>74</sup>; in the same way that a painting can be both the opening of a space and a veiled direction. In some of Broto's paintings a veil appears "metaphorically," on which he establishes an imaginary capture of desire (descending to an imaginary plane to the ternary subject-object-the beyond-rhythm, essential to the symbolic relationship). Minimal figurative memories arise in the painting not simply as a snapshot, rather as a moment in which "you stop and look, and at the same time, indicate the continuation of its movement beyond the veil"<sup>75</sup>. In the five prodigious lithographs of *El Fulgor* ("The Brilliance"), 2003, the heterogeneous aspect of the enigma (understood as a certain veiling) is marked by the superimposition of a *sinewy* gesture, and those strokes that don't seem to come from the hand, and the distorted surfaces that charm those who look at this *game of alteration of the centres*. It's incredible how easily Broto has been able to disorder such "thermically" warm possibilities<sup>76</sup>. Certainly, *Fulgor* assumes access to absolute control through a technique that introduces a *singular distance*, but in the end, produces an image that is literally, *epiphany*. Broto's imaginary gives an extraordinary *poetics of happiness*, and it traps us (the paradox is true), with an overwhelming lightness, his fascinating forms bring us *closer* to the edge of the inexplicable. "All the great works," writes John Berger, "the works that enslave us forever, are as close as that which inspired them. Tiziano's dogs, a drawing by Hokusai of a couple having sex, and one of the greatest of Rothko's last coloured works, *all of these come as close as possible*"<sup>77</sup>.

The most beautiful experience may be that of spying on a loved one sleeping or looking captivated at how our child breathes in the cradle. It is difficult to talk about the pleasures and recondite harmonies of these experiences that have to do

se plantean en el cuadro no simplemente como una instantánea, sino como un momento en el cual "se detiene y se fija, y al mismo tiempo indica la continuación de su movimiento más allá del velo"<sup>75</sup>. En las cinco prodigiosas litografías de *El fulgor* (2003) lo heterogéneo del enigma (entendido como un cierto velamiento) viene marcado por la superposición del gesto sinuoso, esos trazos que no remiten a la mano, y las superficies *mutantes* que hechizan al que mira ese *juego de distorsión de los centros*. Es increíble la facilidad con la que Broto ha conseguido sacar del ordenar unas posibilidades "térmicamente" tan cálidas<sup>76</sup>. Ciertamente, *Fulgor* supone el acceso al dominio absoluto de una técnica que introduce una *singular distancia*, pero que finalmente entrega una imagen que es, literalmente, *epifanía*. El imaginario de Broto *don*a una extraordinaria *poética de la felicidad*, nos atrapa con su, valga la paradoja, contundente levedad, sus fascinantes formas hacen que nos *acercemos* al filo de lo inexplicable. "Todas las grandes obras —apunta John Berger—, las obras que nos esclavizan para siempre, están así de cerca de aquello que las inspiró. Los perros de Tiziano, un dibujo de Hokusai de una pareja follando, uno de los grandes brillos coloreados del último Rothko, *todos ellos se acercan lo máximo que uno puede acercarse*"<sup>77</sup>.

La experiencia más hermosa puede ser la de espiar el sueño de la persona amada o contemplar, extasiado, cómo respira nuestro hijo en la cuna. Es difícil hablar de los placeres y recónditas armonías de esas experiencias que tienen que ver con la cercanía. Hay que estar preparado para escuchar lo *inaudito*. La analogía entre la bellísima transición de tonos cromáticos en las litografías *fulgurantes* de Broto y la obsesión por el timbre en la música espectral<sup>78</sup> ha sido oportunamente señalada por José María de Francisco Guinea<sup>79</sup>, pero también podría

apuntarse que esas *apariciones* sobre fondos que varían gradualmente hacen que surja el recuerdo del tercer movimiento del *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1941) de Oliver Messiaen, en el que los pájaros, localizados en el abismo, simbolizan nuestro deseo de luz, “de estrellas, de arco iris y de jubilosas manifestaciones”. Efectivamente, la gracia que se derrama en las obras últimas de Broto, ese fulgor memorable, es como el melancólico aleteo de un pájaro desconocido, cuando la pintura, lejos de ser nada, es una *aparición que da que pensar*.

Si podemos entender la abstracción como el progresivo autodescubrimiento de las bases materiales del arte, en un proceso de singular *depictorialización*<sup>80</sup>, también tendremos que darnos cuenta de que la peculiar *gravitación de la pintura moderna*, lleva, como sucede en el caso de la obra de Broto, a una singular fragmentariedad o descentramiento<sup>81</sup>. Conviene tener presente que un objeto, en este caso un cuadro, no es algo simple, ni algo que se conquiste si previamente no se ha perdido: “un objeto es siempre una reconquista. Sólo si recupera un lugar que primero ha deshabitado, el hombre puede alcanzar lo que impropriamente llaman su propia totalidad”<sup>82</sup>. Según Lacan, el término esencial, en lo que se refiere a la constitución del objeto, es la *privación*, una deriva de ese reconocimiento del Otro absoluto como sede de la palabra. La metáfora es la función que procede empleando el significante, no en su dimensión conectiva en la que se instala todo empleo metonímico, sino en su dimensión de sustitución<sup>83</sup>. Con todo, la constitución del objeto no es metafórica sino metonímica, se produce allí donde la historia se detiene: el velo se manifiesta, la imagen es el indicador de un punto de represión. El límite moderno de la pintura, el *monócromo absolutista*<sup>84</sup>, explota y abre espacios para una *multiplicidad de sentidos*; tras la ficción del *estatuto originario de la superficie pictórica*<sup>85</sup>, en un final que es, propiamente, un tiempo de definición de nuevas finalidades, surgen creadores preocupados por componer de forma elegante, entregados, como Broto, a ese barroquismo, que Wölfflin describió como el redondeado de los ángulos y la evitación de lo recto, la constitución de una forma turbulenta o la tendencia de la materia a desbordar el espacio. Toda la pintura de este maestro de la sutileza es una *demande de plenitud*, en la que no aparece el miedo a la oscuridad, antes al contrario, Broto ingresa en la noche, por ejemplo en *Septième Journée* (1989), en aquella atmósfera del poeta que Novalis describiera como una extrema *disolución*. Esta pintura que, como he indicado, limita con la estética oriental, puede hacer pensar, en ocasiones, en las figuras azarosas que forman las nubes o en los rayos de luz<sup>86</sup>. La primera frase del texto “Propuestas para un trabajo complejo” (1974) es reveladora: “Tomar conciencia de que la pintura no cae del cielo”<sup>87</sup>. Ciertamente, el arte no es el maná, la obra sucede en la tierra, en ese suelo en el que la pintura se deposita, como un líquido extraño, generando algo aleatorio; eso es lo que Broto llamaba, en el año 1975, el *mecanismo heterogéneo de la pintura constituyéndose*. Sin duda, la pintura sigue siendo ese prodigioso “objeto de conocimiento”<sup>88</sup> que Broto ha ido desplegando, ya sea en sus indagaciones en el blanco, vertebradoras de individual en Buades en el año 1976<sup>89</sup> o en las obras de comienzos de los ochenta donde se encuentra el placer y la sensualidad de pintar, en un trabajo que implica una entrada en el silencio<sup>90</sup>. Vuelvo a contemplar *Elogio del oro* (1984) y siento cómo la pintura atrapa la visión del lujo tanto como la fragilidad de nuestras existencias, mientras en *Quatrième Journée* (1989), un maravilloso *elogio de la geometría*, la transparencia consigue, *paradójicamente*, encarnar

with closeness. You have to be prepared to listen to the inaudible. The analogy between the very beautiful transition of chromatic tones in Broto’s *bright lithographs* and the obsession of the bell in the spectral music<sup>78</sup> has been opportunely pointed out by José María de Francisco Guinea<sup>79</sup>. Yet it is also worth noting that these *appearances* on backgrounds that gradually vary bring to mind the third movement of the *Quartet for the End of Time* (1941) by Oliver Messiaen, in which the birds, found in the abyss, symbolize our desire for light, “from stars, rainbows, and the jubilant displays.” The grace that spills on Broto’s last works, that memorable brilliance, is indeed like the melancholic flapping of an unknown bird, when the painting, far from being nothing, is an *appearance that makes the viewer think*.

If we can understand abstraction as the progressive self-discovery of the material foundations of art, in a process of singular *depictorialization*<sup>80</sup> we will also have to realize that the strange *gravitation of modern painting*, brings about, as in the case of Broto’s work, a singular fragmentarity or decentering<sup>81</sup>. It is worth bearing in mind that an object, in this case, a painting, is not something simple, nor something that is conquered if it has not been previously lost, “an object is always a reconquest. Only if a place is recovered that was first vacant, can man obtain what is inappropriately called his own totality”<sup>82</sup>. According to Lacan, the essential term, in which the constitution of an object is referred to, is *deprivation*, a drift of this recognition of the absolute Other as the origin of speech. The metaphor is the function that continues employing the significant, not in its connective dimension in which all types of metonymic use are set up, rather in its dimension of substitution<sup>83</sup>. With everything, the constitution of the object is not metaphoric, rather metanomic, it takes place where history stops: the veil is apparent, the image is the indicator of a point of repression. The modern limit of painting, the *absolutist monochrome*<sup>84</sup> exploits and opens spaces for a *multiplicity of meanings*. After the fiction of the *originary statute of the pictorial surface*<sup>85</sup>, in the end is really a time of definition of new finalities, creators emerge worried about elegantly composing, like Broto, devoted to this baroqueism that Wölfflin described as a rounding of the angles and the avoiding of the straight, the constitution of a turbulent form or the tendency of the subject overflow the space. All of this master’s painting of the subtlety is a *demand of fullness* in which fear of darkness doesn’t appear, before, it was the opposite. Broto enters in the night in, for example, *Septième Journée* (“Seventh Day”), 1989, in that atmosphere of the poet that Novalis would describe as an extreme *dissolution*. This painting that, as I previously stated, borders on the eastern aesthetic, may sometimes provoke thought of uncertain figures that form the clouds or the rays of light<sup>86</sup>. The first sentence of the text *Propuestas para un trabajo complejo* (“Proposals for complex work”), 1974, is revealing, “Become aware that painting does not fall from the sky”<sup>87</sup>. Certainly, art is not the manna, the work occurs on land, on that floor on which paint settles like a strange liquid, producing something fortuitous—this is what in 1975 Broto called the *heterogeneous mechanism of paint constituting itself*. Indubitably, painting continues to be that prodigious “object of knowledge”<sup>88</sup> that Broto has kept using, whether it be in his investigations in white, structures of individual in Buades in 1976<sup>89</sup>, or in the work at the beginning of the eighties where the pleasure and sensuality of painting is found, in a work that implies an entry in silence<sup>90</sup>. When thinking again about *Elogio del oro* (“Elegy of Gold”), 1984, I think about how painting traps the vision of profusion as much as the fragility of our existences, while in *Quatrième Journée* (“Fourth Day”), 1989, a

marvellous *praise to geometry*, transparency *paradoxically* manages to personify the experience of the sublime<sup>91</sup>. Broto is, even at times when his work confronts the dark, the painter of the *translucent*,<sup>92</sup> that which knows that the deepest thing is at the same time, skin and air. As Valente pointed out, the blessed fed on the thin sheet of air. Art aspires the flight from the subtlety and, of course, to the proximity of the light, to that primitive glow<sup>93</sup>, “He who knows of birds, of the inclination of flight, of the cadence of song, holds one of the most secret keys to wisdom, and will, over time, be made of transparent and subtle air”<sup>94</sup>.

## NOTES

- Clark was a staunch advocate of art created out of incompetence: “studied exhibitions of pictorial clumsiness or simplicity in areas of painting not considered sufficiently perfect, the use of degenerate, trivial or “inartistic” materials, the rejection of the full consciousness of the object, random and automatic ways of doing things, a liking for the remnants and fringes of society, a desire to celebrate the ‘insignificant’ or shameful in modernity, the rejection of the narrative conventions of painting, the false reproduction of established pictorial genres, the parody of once-powerful styles.” (Timothy Clark, quoted in Brandon Taylor: *Arte Hoy*, publ. Akal, Madrid, 2000, p. 116).
- “It would appear that a significant proportion of art today focuses its energies on the task of dissuasion, on the conflict between the image and the imaginary, on an aesthetic conflict that is almost always flawed and is the source of a general feeling of sadness in the world of art. And in this conflict art seems to survive by recycling its history and the remnants of its past (but neither art nor aesthetics are alone in the drift towards the sad fate of living not just above their possibilities but also above their own ends.” (Jean Baudrillard: “Ilusión y desilusión estética” in *Letra Internacional*, nº. 39, p. 16).
- In the words of Marlene Dumas, “One has to make a painting. A painting is what it is thanks to the process observed in order to create it. Once artistic thought started succumbing to the obsession with anything ‘new’ it became psychopathic. In a world where speed is power, the world of art has only succeeded in becoming ashamed of painting. Painting may seem an appropriate place for the sickliest children to play hide-and-seek but as photography loses its sheen and becomes the images in yesterday’s newspaper, the paintings of yesterday still smile upon us.” (Marlene Dumas: “La pintura no está en crisis” in *Revista de Occidente*, no. 165, Madrid, February 1995, p. 39).
- “That’s entertainment! The entire ruin –of the *ruinae corporis et vitae agustinianas*– is now the kingdom of the banal. But what exactly does banality exist of? ‘Banal’ is one of the most expressive words not just in our language but in others too. The history and dispersal of the word has a seam running through it that links together Europe’s many nations. The word derives from the old French, ‘ban’, and is the most dialectical of all words. The German word ‘Verbannung’ meaning ‘exile’ - to banish someone from their own land - derives from it. In Spanish ‘bando’ refers to an edict of exile and the change in circumstances of the outcast has given us other Spanish words such as ‘bandido’ (bandit) and ‘banda’ (gang) gathered together under a ‘bandera’ or flag. All these words are connected by a central concept, namely that there is no such thing as community without the expelling of elements from within the community itself and which are viewed, as a result, as the other, the undesirable and deserving of banishment.” (Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, publ. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 165).
- “In many cases (Bad Painting, New Painting, Installations and Performances) painting denies and parodies itself and throws up on its own results - plastified, vitrified, frozen excrement; the recycling and immortalisation of junk. It even fails to provide an opportunity for analysis, it is no longer able to draw the eye’s attention because, in every sense of the word, it does not look at us. And by not looking at us we are utterly indifferent to it. And, to all intents and purposes, it is art that has become absolutely indifferent to itself, in terms of painting, art and an illusion that is more powerful than reality. It no longer believes in its own illusion and has become a simulation of itself, an object of ridicule.” (Jean Baudrillard: “Ilusión y desilusión estética” in *Letra Internacional*, nº. 39, p. 17).
- John Berger: *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, publ. Akal, Madrid, 1997, p. 39.
- “Painting at its best can become an expression of personhood and individuality –perhaps their last refuge– to the extent it becomes and original psychic art” (Donald Kuspit: *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 2).
- “Broto’s objective appears to be the creation of images that resist translation into words, that exist outwith the domain of verbal language. In this sense it is painting that is nothing else but painting.” (Valeriano Bozal: *Arte del siglo XX. Pintura y Escultura 1939-1990*, publ. Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 620).
- cf. José Manuel Broto, Gonzalo Tena and Javier Rubio: “Propuestas para un trabajo complejo” in *Broto, Rubio, Tena*, Galería Atenas, Zaragoza, 1974, reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 166.

la experiencia de lo sublime<sup>91</sup>. Broto es, incluso en los momentos en los que su obra afronta lo oscuro, el pintor de lo *diáfano*<sup>92</sup>, aquel que sabe que lo más profundo es, al mismo tiempo, la piel y el aire. Como señaló Valente, probablemente los Bienaventurados se alimentaban de la delgada lámina del aire mismo. El arte aspira al vuelo de la sutileza y, por supuesto, a la proximidad de la luz, a ese fulgor primitivo<sup>93</sup>: “El que sabe de pájaros, de la inclinación del vuelo, de la cadencia del canto, tiene una de las más secretas llaves de la sabiduría y se va haciendo con el paso del tiempo de aire transparente y sutil”<sup>94</sup>.

## NOTAS

- Clark defendía, abiertamente, una pintura que surgía de la incompetencia: “las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o facilidad en los tipos de pintura que no se suponen lo suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o “inartísticos”; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo “insignificante” o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos” (Timothy Clark, citado en Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 116).
- “Parece que una gran parte del arte actual centra sus esfuerzos en una labor de disuasión, en un duelo entre la imagen y el imaginario, en un duelo estético casi siempre fallido que produce una tristeza general en la esfera artística. Y en este duelo el arte parece sobrevivir reciclando su historia y sus vestigios (pero ni el arte ni la estética son los únicos abocados al triste destino de vivir no tanto por encima de sus posibilidades como por encima de sus propios fines” (Jean Baudrillard: “Ilusión y desilusión estética” en *Letra Internacional*, nº 39, p. 16).
- “Uno –escribe Marlene Dumas– tiene que *hacer* un cuadro. El cuadro es lo que es gracias a ese proceso a través del cual ha sido hecho. El pensamiento artístico se psicopatizó cuando llegó a estar dominado por la obsesión de “lo nuevo”. En un mundo donde la velocidad es poder, el mundo del arte se ha llegado a avergonzar de la pintura. Los cuadros pueden parecer un lugar apropiado para que los niños más débiles jueguen al escondite; pero a medida que la fotografía va perdiendo su brillo y convirtiéndose en imágenes del periódico de ayer, las pinturas de ayer todavía nos sonríen”. (Marlene Dumas: “La pintura no está en crisis” en *Revista de Occidente*, nº 165, Madrid, febrero de 1995, p. 39).
- “*That’s entertainment!* La totalidad de la ruina –de la *ruinae corporis et vitae agustinianas*– es ahora el reino de la banalidad. Pero, ¿en qué consiste propiamente la banalidad? El término “banal” es uno de los más ricos que tenemos en nuestra lengua, y no sólo en nuestra lengua, porque en su historia y dispersión encontramos un filón común a los distintos pueblos de Europa. Procede de la antigua raíz fránica *ban*, y es la palabra más dialéctica que pueda uno encontrar. De ella deriva, en alemán, *Verbannung*: “destierro”, expulsar a alguien de su propia tierra. La orden de destierro queda plasmada en un “bando”. Y como consecuencia del cambio de vida del desterrado, tenemos –también en español, claro– “bandido” y “banda”, agrupada bajo una “bandera”. Todas esas voces giran en torno a una idea capital, a saber: que no hay mancomunidad sin expulsión de elementos del propio seno, considerados por esa acción como lo otro, lo indeseable y digno de destierro” (Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 165).
- “En muchos casos (Bad Painting, New Painting, instalaciones y *performances*) la pintura reniega de sí misma, se parodia, vomita sobre sus propios productos: deyecciones plastificadas, vitrificadas, congeladas; reciclaje e inmortalización de los desechos. Ni siquiera ofrece la posibilidad de una mirada; deja de suscitar la *mirada* porque, en todos los sentidos del término, deja de mirarnos. Si no nos mira nos deja absolutamente indiferentes. Y, en efecto, esta pintura se ha vuelto absolutamente indiferente a sí misma, en tanto que pintura, en tanto que arte, en tanto que ilusión más poderosa que lo real. Ya no cree en su propia ilusión y cae en la simulación de sí misma y en la burla” (Jean Baudrillard: “Ilusión y desilusión estética” en *Letra Internacional*, nº 39, p. 17).
- John Berger: *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Ed. Árdora, Madrid, 1997, p. 39.
- “Painting at its best can become an expression of personhood and individuality –perhaps their last refuge– to the extent it becomes and original psychic art” (Donald Kuspit: *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 2).
- “Parece Broto empeñado en crear imágenes que no puedan ser traducidas a palabras, que escapen del dominio del lenguaje verbal, y en ese sentido pintura que sólo sea pintura” (Valeriano Bozal: *Arte del siglo XX. Pintura y Escultura 1939-1990*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 620).
- Cfr. José Manuel Broto, Gonzalo Tena y Javier Rubio: “Propuestas para un trabajo complejo” en *Broto, Rubio, Tena*, Galería Atenas, Zaragoza, 1974, reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 166.

- 10 Severo Sarduy: "Nueva inestabilidad" en *Ensayos generales sobre el barroco*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987, p. 41.
- 11 Andrés Sánchez Robayna: "Broto: entre la música del sueño" en *Broto. Sefarad*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1993, p. 12.
- 12 Me refiero a la figura tal y como la caracteriza Lyotard en su decisiva obra *Discurso, figura*, Ed. Gustavo-Gili, Barcelona, 1979. Federico Jiménez Losantos, teórico del grupo de *Trama*, escribe el prólogo a la edición castellana de ese libro, subrayando que figura en francés es una cierta propiedad de la presentación de los objetos a la vista, mientras en castellano está siempre a la sombra de la figura del sujeto. "Si se nos permite una última interpretación de la *figura* lyotardiana diríamos que es, simplemente, el resto y lugar común que queda tras la resta o enfrentamiento de la *figuración* y la *figuratividad* (y para que no se vea azar lingüístico en ello nos remitimos a la diferenciación que establecimos entre la versión castellana y francesa del término); lo que está en juego es el sujeto como *objeto de discurso*. Pero tras el lenguaje, y respondiendo a esa pregunta, léase el *Diario* de Klee y véase la figura en su sentido más profundo: como poesía. Una vez más a la sombra de la figura o paradoja de Horacio: *Ut pictura poesis*" (Federico Jiménez Losantos: Prólogo a la edición castellana: "A la deriva [para reparar en la obra de Jean-Francois Lyotard]" en *Discurso, figura*, Ed. Gustavo-Gili, Barcelona, 1979, p. 25).
- 13 "Pero ahora, parece que se ha establecido la idea de que la esencia irreducible del arte pictórico consiste en sólo dos convenciones o normas constituidas: lo plano y su delimitación; el mero cumplimiento de estas dos normas es suficiente para crear un objeto que puede ser experimentado como cuadro: así un lienzo extendido o clavado con tachuelas existe ya como cuadro –aunque no necesariamente como cuadro de éxito–" (Clement Greenberg: "After Abstract Expressionism" en *Art International*, vol. VI, n° 8, octubre de 1962, p. 30). Greenberg pasó años anunciando el límite de la pintura, porque creyó que nunca se traspasaría, convirtiendo la superficie y la planitud en algo semejante a un mito, pero también comenzó a sospechar que la catástrofe (el naufragio en la impureza) estaba cercana. El criterio greenbergiano para la pintura (autocrítica, autodefinición y autorreferencia) fue radicalizado o, mejor, asumido literalmente por el minimalismo y eso, por supuesto, no fue admitido por el crítico, que pensó que se estaba ingresando sencillamente en el ámbito absurdo del no-arte. Cfr. Mary Kelly: "Contribuciones a una revisión de la crítica moderna" en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 92.
- 14 "La pureza del medio había dejado de ser un imperativo crítico" (Arthur C. Danto: "Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad" en *Nuevas abstracciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 19). En esa exposición, a pesar de no ser un *pintor impuro*, estaba incluido José Manuel Broto.
- 15 Jorge Fernández Guerra: "Abstracción y superación de la imagen, a propósito de la obra de Broto" en *Doce notas preliminares*, n° 4, Madrid, diciembre 1999, p. 55.
- 16 Maurice Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986, p. 16.
- 17 Mary Kelly: "Contribuciones a una revisión de la crítica moderna" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 90.
- 18 Cfr. Marcel Mauss: "Las técnicas del cuerpo" en Jonathan Crary y Sanford Kwinter: *Incorporaciones*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996, pp. 385-407.
- 19 Cfr. Jean-Claude Schmitt: "La moral de los gestos" en Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazzi (eds.): *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, parte segunda, Ed. Taurus, Madrid, 1991, p. 130.
- 20 "El gesto indicativo, o el gesto a secas, parece ser un esbozo primordial de la *significancia* sin ser una *significación*. Sin lugar a dudas, la propiedad de la praxis gestual de ser el espacio mismo en el que germina la significancia es lo que convierte al gesto en el terreno privilegiado de la religión, de la danza sagrada, del rito" (Julia Kristeva: *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1999, p. 309).
- 21 Vilém Flusser: *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Ed. Herder, Barcelona, 1994, p. 95.
- 22 Giorgio Agamben: "Notas sobre el gesto" en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 53.
- 23 "A propósito de su pintura se ha hablado de "minimal", un término que suele aplicarse a objetos, en todo caso a esculturas, pero nunca o casi nunca a pinturas. Creo, sin embargo, que este calificativo es razonable: las pinturas de Broto pretender terminar no sólo con lo que de figurativo puede haber en una imagen, también y más radicalmente, lo que de signo puede haber en una grafía, una forma abstracta, una forma cromática, etc." (Valeriano Bozal: *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 618).
- 24 José Ángel Valente: "La pintura de José Manuel Broto" en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2002, p. 148.
- 25 Cfr. Richard Wolheim: "Minimal Art" en *Minimal Art*, Sala Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 31.
- 26 Ese es el eje problemático de la importante conversación entre Catherine David y Paul Virilio, cfr. *Colisiones*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1995, pp. 51-53.
- 27 Cfr. Rosalind E. Krauss: *Pasajes de la Escultura Moderna*, Ed. Akal, Madrid, 2003. Sobre la relación del minimalismo con la fenomenología vid. Simón Marchán Fiz: *La historia del cubo*, Ed. Rekalde, Bilbao, 1994.
- 28 Cfr. Joseph Kosuth: "No exit" en *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, pp. 228-229.
- 10 Severo Sarduy: "Nueva inestabilidad" en *Ensayos generales sobre el barroco*, publ. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987, p. 41.
- 11 Andrés Sánchez Robayna: "Broto: entre la música del sueño" in *Broto. Sefarad*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1993, p. 12.
- 12 I refer to the figure in the exact way that it was described by Lyotard in his highly influential work, *Discurso, figura*, publ. Gustavo-Gili, Barcelona, 1979. Federico Jiménez Losantos, a theorist in the group, *Trama*, wrote the prologue to the Spanish edition of this book and highlights the fact that in French 'figure' is a property in the way objects appear to the eye whereas in Spanish it is always in the shadow of the figure of the subject. "If a final interpretation of the Lyotardian figure can be made, one would say that it is nothing more than the common remainder and place that is left after the subtraction or confrontation of the *figuration* and the *figurative* (and to make sure there is no room for linguistic chance here we refer back to the difference established between the Spanish and French interpretation of the word). What is at issue here is the subject as the object of discourse. Yet, following on from the language and in response to the question, one should read Klee's *Diary* to see the figure represented in most profound sense - as poetry. Once more in the shadow cast by Horatius' figure or paradox - *Ut pictura poesis*." (Federico Jiménez Losantos: "Prólogo a la edición castellana: "A la deriva [para reparar en la obra de Jean-Francois Lyotard]" in *Discurso, figura*, publ. Gustavo-Gili, Barcelona, 1979, p. 25).
- 13 "But now it seems that the idea that the irreducibility of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms –flatness and the delimitation of flatness –has taken root. Mere observance of these two norms is enough to create an object that can be experienced as a painting: thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture –though not necessarily as a successful one." (Clement Greenberg: "After Abstract Expressionism" in *Art International*, vol. VI, n°. 8, October 1962, p. 30). Greenberg spent many years proclaiming the limits of painting as he believed that they would never be crossed, with the surface and flatness thus acquiring near mythical status. He also began to suspect, however, that disaster (the shipwreck on the rocks of impurity) was close at hand. The criteria Greenberg applied to painting (self-criticism, self-definition and self-referencing) was made more radical or, rather, taken on board literally by minimalism. This was, of course, rejected by the critics who felt that it represented a drift towards the absurdity of anti-art. cf. Mary Kelly: "Contribuciones a una revisión de la crítica moderna" in Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, publ. Akal, Madrid, 2001, p. 92).
- 14 "The purity of the medium had ceased to be a critical imperative." (Arthur C. Danto: "Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad" in *Nuevas abstracciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 19). Despite not being an *impure painter*, José Manuel Broto's work was displayed at this exhibition.
- 15 Jorge Fernández Guerra: "Abstracción y superación de la imagen, a propósito de la obra de Broto" in *Doce notas preliminares*, n°. 4, Madrid, December 1999, p. 55.
- 16 Maurice Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, publ. Paidós, Barcelona, 1986, p. 16.
- 17 Mary Kelly: "Contribuciones a una revisión de la crítica moderna" in *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, publ. Akal, Madrid, 2001, p. 90).
- 18 cf. Marcel Mauss: "Las técnicas del cuerpo" in Jonathan Crary and Sanford Kwinter: *Incorporaciones*, publ. Cátedra, Madrid, 1996, pp. 385-407.
- 19 cf. Jean-Claude Schmitt: "La moral de los gestos" in Michel Feher, Ramona Naddaff and Nadia Tazzi (Eds.) *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Parte Segunda, publ. Taurus, Madrid, 1991, p. 130.
- 20 "The indicative sign or the sign in itself appears to be a primordial sketch of *significance* without being a *signification*. There can be no doubt that the property of the gestural praxis of being the same space from which significance originates is what converts the sign in the privileged area of religion, the sacred dance, of ceremony." (Julia Kristeva: *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, publ. Fundamentos, Madrid, 1999, p. 309).
- 21 Vilém Flusser: *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, publ. Herder, Barcelona, 1994, p. 95.
- 22 Giorgio Agamben: "Notas sobre el gesto" in *Medios sin fin. Notas sobre la política*, publ. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 53.
- 23 "The word 'minimal' is used to refer to his painting. It is a term normally applied to objects, always applied to sculpture but never or hardly ever to paintings. I feel, however, that it is a suitable description. Broto's paintings set out to end with what is figurative in an image but also, and even more radically, any trace of a sign in a diagram, an abstract form, a chromatic form, etc." (Valeriano Bozal: *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, publ. Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 618).
- 24 José Ángel Valente: "La pintura de José Manuel Broto" in *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, publ. Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2002, p. 148.
- 25 cf. Richard Wolheim: "Minimal Art" in *Minimal Art*, Sala Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 31.
- 26 The central issue in the influential discussion between Catherine David and Paul Virilio, cf. *Colisiones*, publ. Arteleku, San Sebastián, 1995, pp. 51-53.
- 27 cf. Rosalind E. Krauss: *Pasajes de la Escultura Moderna*, publ. Akal, Madrid, 2003. Sobre la relación del minimalismo con la fenomenología vid. Simón Marchán Fiz: *La historia del cubo*, publ. Rekalde, Bilbao, 1994.
- 28 cf. Joseph Kosuth: "No exit" in *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, pp. 228-229.

- 29 “The only group with theoretical relevance is the nameless collective formed by José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio and Gonzalo Tena, now enjoying greater recognition of their plastic quality than when they first appeared on the scene, staunch defenders as they are of Pintura-Pintura, an area in which the writer turned political activist, Federico Jiménez Losantos, plays an equally fundamental and even more extremist role using a number of media platforms.” (Mariano Navarro: “Imágenes de la abstracción, 1969-1989” in *Imágenes de la abstracción. Pintura y Escultura Española 1969-1989*, Fundación Caja Madrid, 1999, p. 29). The most important scholar in the group is undoubtedly Javier Lacruz who has published a number of works on its approaches, cf. “Breviario del Grupo de Trama” in *Imágenes de la abstracción. Pintura y Escultura Española 1969-1989*, Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 141-147.
- 30 Broto presented, for example, Pleynet’s text “contradicción principal, contradicción específica. La imitación de la pintura (descripción)” in the magazine, *Pliegos de Producción Artística*, no. 3, Zaragoza, January-February, 1975, (no page number), reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 237.
- 31 “The group, Support-Surface,” states Broto, “and the magazine, *Peinture. Cahiers Théoriques*, led by Marcelin Pleynet, provided our theoretical references in France. Their rereading of American abstract expressionism and its consequences was extremely accurate. That’s what interests me about them.” (José Manuel Broto interviewed by Javier Lacruz Navas: “La pintura silente” (1995) in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 121).
- 32 José Manuel Broto interviewed by Javier Lacruz Navas: “La pintura silente” (1995) in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 122.
- 33 “There are also trends that demand some kind of theoretical reflection and that would have Duchamp as their historical reference. This type of practice (conceptual art, body art, etc.) heralds the end of art, “it is born of and lives on this contradiction and in chosen cultural salons such as art galleries, museums and art fairs it displays its ability, depending on the circumstances, to play with and develop it in brilliant, shocking and scandalous paradoxes. This permanent quality of the deifications and worship of a contradiction, with its corollary in scientific charlatanism (technological discourse) and political opportunism (the response) may give rise to a vain pomposity that is popped by the merest of theoretical pinpricks.” (José Manuel Broto, Javier Rubio and Gonzalo Tena: “Propuestas para un trabajo complejo” in Broto, Rubio and Tena, *Galería Atenas, Zaragoza*, 1974, reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 171).
- 34 On 14 March 1973 Tàpies wrote an article in the newspaper, *La Vanguardia*, in which he rejected the radicalism and innovativeness of homegrown conceptualism. cf. Antoni Tàpies: “Arte conceptual aquí” reprinted in Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, publ. Akal, Madrid, 1986, p. 428. The article drew a response from Grup de Treball who stressed the need for a artistic/conceptual approach to be applied to political issues in the continuation of the class struggle. On the debate between Tàpies and *Grup de Treball*, cf. *Grup de Treball*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1999, pp. 51-61. In the book “Situación de la pintura catalana reciente. A los pintores Broto, Grau, Rubio y Tena”, Tàpies attacks conceptualism once more: “As Marcelin Pleynet notes, some commentators have at times been guilty of a genuine fetishizing (from ‘facticius’: fictitious, artificial, falsified) of what he amusingly terms *papadadaduchampbreton*, which under the pretence of becoming the conscience of art again, often involved the application of an extensive, well-practiced repertoire of extreme, fallacious theories.” At the same time he shows an interest in the ideas put forward by the young artists at the helm of the magazine, Trama: “It should be of no surprise to anyone that after so many years of anti-painting (and perhaps with these spiral turns back to another life-giving level), that we should be so refreshed by the ‘alternative’ desire that some young artists now have to affirm the most essential and pure domains that exist in each specific artistic activity.” (Antonio Tàpies: “Situación de la pintura catalana reciente. A los pintores Broto, Grau, Rubio y Tena” in *Per a una crítica de la pintura*, *Galería Maeght, Barcelona*, 1976, reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), pp. 185 and 189).
- 35 Javier Lacruz Navas: “Breviario del Grupo de Trama” in *Imágenes de la abstracción. Pintura y Escultura Española 1969-1989*, Fundación Caja Madrid, 1999, p. 145.
- 36 “The figure, the form are the screens, the rules, the obsessive stratagems that the subject of the painting uses to conceal the unconscious reasons for its behaviour. The unconscious is not a material used to represent something, but is, rather, a material that the painting process itself works with through something present in its aims, in the beginnings of all painting - colour, hemmed in up to now by its repressor, the drawing or the form that makes colour nothing more than mere coloration. Putting an end to the religion of art driving the pulsional, sexual base it is founded on. Painting is shaped by limits that need to be understood and then broken. Verifying the transformation from an empirical to a social, conscious activity.” (José Manuel Broto, Javier Rubio and Gonzalo Tena: “Propuesta para un trabajo complejo” in Broto, Rubio and Tena, *Galería Atenas, Zaragoza*, 1974, reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 167).
- 37 José Manuel Broto: “Espacio/Color (Space/Colour)” in *10 abstractos*, *Galería Buades, Madrid*, 1975, reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 173.
- 38 cf. Juan Manuel Bonet: commentary on José Manuel Broto’s *Subida a la montaña* (“Climbing the Mountain”) in *Los años pintados*, *Palacio de Sástago, Zaragoza*, 1994, p. 68.
- 39 Regis Debray: *Vida y muerte de las imágenes. Historia de la mirada de Occidente*, publ. Paidós, *Barcelona*, 1994, p. 170.
- 40 “In the optical environment, and despite appearances to the contrary, the void is not something vague and non-existent. It is an eminently dynamic and forceful entity. The void, linked as it is to the idea of vital breaths and the opposing principles of yin and yang, constitutes the ideal space for transformations
- 29 “El único colectivo con relevancia teórica, y al día de hoy con mayor reconocimiento sobre su calidad plástica que en los días de su presentación, es el que constituyeron, sin nombre propio, José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio y Gonzalo Tena, extremados defensores de la pintura-pintura, en la que desempeñó un papel igualmente fundamental y aún más extremista el escritor, y hoy activista político desde sus distintas plataformas en los medios de comunicación, Federico Jiménez Losantos” (Mariano Navarro: “Imágenes de la abstracción, 1969-1989” en *Imágenes de la abstracción. Pintura y Escultura Española 1969-1989*, Fundación Caja Madrid, 1999, p. 29). Sin duda, el estudioso más importante de ese grupo es Javier Lacruz que ha publicado distintos trabajos sobre sus planteamientos, cf. “Breviario del Grupo de Trama” en *Imágenes de la abstracción. Pintura y Escultura Española 1969-1989*, Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 141-147.
- 30 Broto presentó, por ejemplo, el texto de Pleynet “contradicción principal, contradicción específica. La imitación de la pintura (descripción)” en la revista *Pliegos de Producción Artística*, n° 3, Zaragoza, enero-febrero, 1975, s/p., reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 237.
- 31 “El grupo Support-Surface –declara Broto–, y la revista *Peinture. Cahiers Théoriques* con Marcelin Pleynet a la cabeza, eran nuestra referencia teórica en Francia. Ellos hacían una relectura bastante acertada del expresionismo abstracto americano y de sus secuelas. Eso es lo que me interesó de ellos” (José Manuel Broto entrevistado por Javier Lacruz Navas: “La pintura silente” (1995) en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 121).
- 32 José Manuel Broto entrevistado por Javier Lacruz Navas: “La pintura silente” (1995) en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 122.
- 33 “Existen también tendencias que reclaman para sí una cierta reflexión teórica y cuya referencia histórica estaría en Duchamp. Este tipo de práctica (arte conceptual, body art...) proclaman el fin del arte, “nace y vive de esta contradicción, y muestra en los salones culturales escogidos (galerías, museos, ferias de pintura) que sabe jugar con ella y desarrollarla según las circunstancias, en paradojas brillantes, chocantes o escandalosas. Esta permanencia de las divinizaciones y del culto a una contradicción, teniendo por corolario la charlatanería científica (el discurso tecnológico) y el oportunismo político (la contestación) puede conducir a una ampulosidad vanidosa que se revienta al menor pinchazo teórico” (José Manuel Broto, Javier Rubio y Gonzalo Tena: “Propuestas para un trabajo complejo” en *Broto, Rubio y Tena, Galería Atenas, Zaragoza*, 1974, reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 171).
- 34 El 14 de marzo de 1973 publicó Tàpies en *La Vanguardia* un artículo en el que negaba la radicalidad o novedad del conceptualismo autóctono. Cfr. Antoni Tàpies: “Arte conceptual aquí” reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 428. Ese texto fue contestado por el *Grup de Treball* que subrayó la necesidad de una inserción política de la práctica artística-conceptual en el desarrollo de la lucha de clases. Sobre la polémica de Tàpies con el *Grup de Treball*, cfr. *Grup de Treball*, *Museu d’Art Contemporani de Barcelona*, 1999, pp. 51-61. En el texto “Situación de la pintura catalana reciente. A los pintores Broto, Grau, Rubio y Tena”, Tàpies vuelve a atacar al conceptualismo: “Como ha observado Marcelin Pleynet, en ciertos momentos entre algunos comentaristas ha habido una verdadera fetichización (de *facticius*: ficticio, artificial, falsificado) de lo que con humor él ha llamado el *papadadaduchampbreton*, que, bajo la apariencia de volver a hacer de conciencia del arte, se movió a menudo entre todo un repertorio, hoy ya bien estudiado, de extremos teóricos falaces”, al mismo tiempo que muestra su interés por las propuestas de los jóvenes que llevarían adelante la revista *Trama*: “No ha de sorprender, pues, a nadie que nos parezca muy refrescante, después de tanto tiempo de antipintura (y quizá con esos retornos en espiral a otro nivel que da la vida), la voluntad de afirmación ‘alternativa’, que existe hoy entre algunos jóvenes, de los dominios más esenciales y puros que son propios de cada actividad específica del arte” (Antonio Tàpies: “Situación de la pintura catalana reciente. A los pintores Broto, Grau, Rubio y Tena” en *Per a una crítica de la pintura*, *Galería Maeght, Barcelona*, 1976, reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., pp. 185 y 189).
- 35 Javier Lacruz Navas: “Breviario del Grupo de Trama” en *Imágenes de la abstracción. Pintura y Escultura Española 1969-1989*, Fundación Caja Madrid, 1999, p. 145.
- 36 “La figura, la forma son las pantallas, las reglas, los rodeos obsesivos que emplea el sujeto de la pintura con el fin de ocultar los motivos inconscientes de su práctica. El inconsciente no es material de representación, sino materia que trabaja el proceso de la pintura misma a través de lo que está en sus fines, en los comienzos de toda pintura: el color, hasta ahora reducido a lo que lo reprime: el dibujo o la forma que hace del color una simple coloración. Acabar con la religión del arte trabajando el fondo pulsional, sexual que lo funda. La pintura se halla determinada por unos límites, que es necesario comprender y desbordar. Verificar la mutación de una actividad empírica en actividad social consciente” (José Manuel Broto, Javier Rubio y Gonzalo Tena: “Propuesta para un trabajo complejo” en *Broto, Rubio y Tena, Galería Atenas, Zaragoza*, 1974, reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 167).
- 37 José Manuel Broto: “Espacio/Color” en *10 abstractos*, *Galería Buades, Madrid*, 1975, reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 173.
- 38 Cfr. Juan Manuel Bonet: comentario a *Subida a la montaña* de José Manuel Broto en *Los años pintados*, *Palacio de Sástago, Zaragoza*, 1994, p. 68.
- 39 Regis Debray: *Vida y muerte de las imágenes. Historia de la mirada de Occidente*, Ed. Paidós, *Barcelona*, 1994, p. 170.
- 40 “En la óptica clima, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y actuante. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de la alterancia ying-yang, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo

- llo puede alcanzar la verdadera plenitud. En efecto, al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de un acceso totalizador al universo por parte del hombre” (François Cheng: *Vacío y plenitud*, Ed. Siruela, Madrid, 1985, p. 39). Valente ha señalado que la estética de lo fragmentario o claramente descentrado en la pintura de Broto está relacionada con las tradiciones artísticas extremorientales: “En la línea de esa aparente pobreza que tiende al vacío como plenitud, se situaría la utilización del fragmento o de la figura descentrada como único signo posible de la totalidad” (José Ángel Valente: “La pintura de José Manuel Broto” en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 148).
- 41 “A lo largo de los últimos años, la confrontación de elementos geométricos puros (líneas, cuadrados, círculos, redes...) con otros de geometría visualmente ambigua (cubos, poliedros...), se ha dado la mano con una coexistencia cargada de tensión entre elementos geométricos e informales o de formas difusas. Repertoriar estas formas pondría a prueba nuestra capacidad de encontrar palabras que describan esta proliferación: banderas, entrelazos, formas intestinales, aspás, geometrías imposibles al modo de los hipercubos; signos que evocan escaleras, árboles, pirámides, montañas, nubes, agua, etc., son similitudes que buscan torpemente un acercamiento a lo que no es más que evocación literal de la enorme capacidad de sugestión de un universo de elementos abstractos” (Jorge Fernández Guerra: “abstracción y superación de la imagen, a propósito de la obra de Broto” en *Doce notas preliminares*, n° 4, Madrid, diciembre de 1999, pp. 55-56).
  - 42 Gloria Collado: “La montaña sagrada” en *Broto*, Galería Fernando Latorre, Zaragoza, 1994, pp. 8-9.
  - 43 Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 108.
  - 44 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 48.
  - 45 Rosalind E. Krauss: “Retículas” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 36.
  - 46 Rosalind E. Krauss: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 18.
  - 47 “El auténtico protagonista es la suerte de rejilla que a aquél [fondo tenebroso] se le superpone, trama geométrica con la que el pintor parece estar releando ciertas composiciones suyas de los años de la pintura-pintura o incluso de antes, de cuando sus ilustraciones en azul para las “Obras completas” (Javalambre, Zaragoza, 1972) de Miguel Labordeta” (Juan Manuel Bonet: comentario a *La reina* de José Manuel Broto en *Los años pintados*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1994, p. 74).
  - 48 Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 84.
  - 49 Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 15.
  - 50 “Sólo sabemos hablar de los sólidos, no sabemos escribir si no es sobre sólidos. ¿Por qué? Debido a su orden y a su cohesión. Coherencia, rigor y rigidez, la molécula cristalina local es así la misma aquí que un poco más abajo, prolonga así su identidad, su monotonía, está sometida a una restricción fuerte. [...] Por otra parte, las aguas, las cataratas, los flujos, las corrientes y las turbulencias de la física epicúrea. En este caso, lo local arrastra su viscosidad débil sin afectar demasiado al volumen global. Las restricciones se desvanecen cerca de sus proximidades. Como suele decirse, hay muchos grados de libertad. El torbellino se forma y se desvanece en la incertidumbre, pero la llanura conserva en general su tranquilidad. Espacio sembrado de circunstancias. Inventar la historia líquida y las edades de las aguas” (Michel Serres: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1994, p. 224).
  - 51 Carlos Ortega: “Una mística del color” en *Broto*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2001, p. 6.
  - 52 Juan Manuel Bonet: “Un poeta de la soledad” en *Broto. Música, Órdenes, Journées, Vestigia Vitae*, Diputación de Huesca, 1992, p. 10.
  - 53 “Lo inexpresable no reside en un más allá lejos, en otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el ‘sucede’, es el color, el cuadro” (Jean-Francois Lyotard: “Lo sublime y la vanguardia” en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 98).
  - 54 “El buen lugar, el *topos* ideal para la experiencia de lo sublime, para la inadecuación entre la presentación y lo impresentable, será un lugar intermedio, un lugar medio del cuerpo que proporciona un máximo estético sin perderse en el infinito matemático. Debe haber allí un cuerpo a cuerpo: el cuerpo “sublime” (el que provoca el sentimiento de lo sublime) debe estar lo bastante lejos para que el tamaño máximo aparezca y permanezca sensible, lo bastante cerca para ser visto y “comprendido”, para no perderse en lo indefinido matemático. Alejamiento regulado, medido, entre un demasiado cerca y un demasiado lejos” (Jacques Derrida: *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 149).
  - 55 Pablo Jiménez: “Lujo y desamparo” en *Broto. La folia*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1996, p. 11.
  - 56 María Zambrano: *Claros del bosque*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 51.
  - 57 Cfr. Thomas McEvilley: “Absence made visible: Robert Ryman” en *Artforum*, verano de 1992, p. 95.
  - 58 Ernst Jünger: “Sobre la línea” en Ernst Jünger y Martin Heidegger: *Acerca del nihilismo*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 45.
  - 59 “Toda la empresa del modernismo, especialmente de la pintura abstracta, que puede tomarse como su emblema, no podría haber funcionado sin un mito apocalíptico. [...] El puro comienzo, la liberación de la tradición, el “grado cero” que fue buscado desde la primera generación de pintores abstractos sólo podría funcionar como una profecía del fin” (Yves-Alain Bois: “Painting the Task of Mourning” en

- to occur, an area where the full can acquire genuine plenitude. In effect, the introduction of discontinuity and reversibility in a certain system enables the units making up the system to overcome inflexible opposition and one-way development and offers man the possibility of all-encompassing access to the universe at the same time.” (François Cheng: *Vacío y plenitud*, publ. Siruela, Madrid, 1985, p. 39). Valente argues that the aesthetic of the fragmentary or clearly off-centre in Broto’s work is linked to the artistic traditions of the Far East: “The use of the off-centre fragment or figure as the only possible sign of totality is located along the line of the seeming poverty that lends the void plenitude.” (José Ángel Valente: “La pintura de José Manuel Broto” in *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, publ. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 148).
- 41 “In recent years, the confrontation between pure geometric elements (lines, squares, circles, grids, etc.) with other visually ambiguous forms (cubes, polyhedrons, etc.), has led to a tension-charged coexistence between geometrical or informal elements or diffuse forms. The task of cataloguing these forms would test our ability to come up with words to describe this proliferation: flags, interlaced forms, intestinal forms, crosses, impossible geometries in the form of hypercubes. Signs that evoke stairways, trees, pyramids, mountains, clouds, water, etc., all are similarities that grope their way towards what is nothing more than the literal evocation of the tremendous capacity for suggestion of a universe of abstract elements.” (Jorge Fernández Guerra: “abstracción y superación de la imagen, a propósito de la obra de Broto” in *Doce notas preliminares*, no. 4, Madrid, December 1999, p. 55-56).
  - 42 Gloria Collado: “La montaña sagrada” in *Broto*, Galería Fernando Latorre, Zaragoza, 1994, pp. 8-9.
  - 43 Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, publ. Paidós, Barcelona, 1989, p. 108.
  - 44 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, publ. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1984, p. 48.
  - 45 Rosalind E. Krauss: “Retículas” in *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, publ. Alianza, Madrid, 1996, p. 36.
  - 46 Rosalind E. Krauss: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna” in *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, publ. Akal, Madrid, 2001, p. 18.
  - 47 “The true protagonist is the kind of grille superimposed on that [shadowy background], a geometrical section that makes it look as if the painter is rereading some of his compositions from the Pintura-Pintura period or even earlier, from the time of his illustrations in blue for “Obras completas” (Javalambre, Zaragoza, 1972) by Miguel Labordeta” (Juan Manuel Bonet: commentary on José Manuel Broto’s *La reina* (The Grid) in *Los años pintados*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1994, p. 74).
  - 48 Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, publ. Siruela, Madrid, 1989, p. 84.
  - 49 Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, publ. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1978, p. 15.
  - 50 “We can only speak about solids –we can’t write if it’s not about solids. Why? Because of their order and cohesion. Coherence, rigour and rigidity. The local crystalline molecule is thus the same here as it is a little further down. It is thus able to extend its identity, its monotony. It is severely restrained. [...] And then there is the water, the waterfalls, flows, currents and the turbulence of Epicurean physics. Here, what is local drags its weak viscosity along, making little impact on the overall volume. Restrictions dissipate in its close vicinity. As is often said, there are many degrees of freedom. The whirlwind takes shape before vanishing in the uncertainty but the flatness retains its general sense of calm. A space sown with circumstances. Inventing liquid history and the ages of the water.” (Michel Serres: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*, publ. Pre-textos, Valencia, 1994, p. 224).
  - 51 Carlos Ortega: “Una mística del color” in *Broto*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2001, p. 6.
  - 52 Juan Manuel Bonet: “Un poeta de la soledad” in *Broto. Música, Ordenes, Journées, Vestigia Vitae*, Diputación de Huesca, 1992, p. 10.
  - 53 “The inexpressible does not exist in a faraway land, in another world, another time – it exists in this one: something happens. In determining pictorial art, the indeterminate, the ‘happens’ is the colour, the painting.” (Jean-Francois Lyotard: “Lo sublime y la vanguardia” in *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, publ. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 98).
  - 54 “The good place, the ideal *topos* to experience the sublime, for the inappropriateness between the presentation and the unrepresentable, is an intermediate place, a midsection of the body that provides a maximum aesthetic without losing itself in mathematical infinity. There ought to be a ‘body to body’ there; the ‘sublime’ body –the one that gives rise to a feeling of the sublime– must be sufficiently far away so that the largest size appears and remains sensitive, close enough to be seen and ‘understood’ so as not to be lost in the mathematically indefinite. A regulated, measured distancing between a too close and a too far.” (Jacques Derrida: *La verdad en pintura*, publ. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 149).
  - 55 Pablo Jiménez: “Lujo y desamparo” in *Broto. La folia*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1996, p. 11.
  - 56 María Zambrano: *Claros del bosque*, publ. Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 51.
  - 57 cf. Thomas McEvilley: “Absence made visible: Robert Ryman” in *Artforum*, Summer 1992, p. 95.
  - 58 Ernst Jünger: “Sobre la línea” in Ernst Jünger and Martin Heidegger: *Acerca del nihilismo*, publ. Paidós, Barcelona, 1994, p. 45.
  - 59 “The whole enterprise of modernism, especially of abstract painting, which can be taken as its emblem, could not have functioned without an apocalyptic myth. [...] The pure beginning, the liberation of tradition, the ‘degree zero’ sought from the first generation of abstract painters onwards could only function as a prophecy of the end.” (Yves-Alain Bois: “Painting: the Task of Mourning” in *Endgame*.

- Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1996).
- 60 José Ángel Valente: "La pintura de José Manuel Broto" en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, publ. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 148.
  - 61 cf. Nilo Palenzuela: "Broto: en la frontera de los signos" en *Broto. Los Vientos*, Línea, Lanzarote, 1995.
  - 62 Mariano Navarro: "La pintura visible" en *Broto. La pintura visible*, Galería. Soledad Lorenzo, Madrid, 1999, p. 10.
  - 63 This is something that is put forward by Gianni Carchia: "L'ornamento come dono" in *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc Libri, Milán, 1987, pp. 69-78.
  - 64 "In view of the premise that nature has an ornamental character, that the sexuality of the animal and plant kingdoms adds to it, that even stones (which we believe to be asexual, but, who knows?) have it (who can forget the variety of crystalline adornments including the sublime scenery of the Stiloliti, the famous paesine?), in view of the ornamental's ubiquitous presence in nature how can it be that its presence in man is censured, particularly when it has an aesthetic purpose?" (Gillo Dorfles: *Elogio de la inarmonía*, publ. Lumen, Barcelona, 1989, pp. 140-141).
  - 65 José Manuel Broto: "Espacio/Color (Space/Colour)" in *10 abstractos*, Galería Buades, Madrid, 1975, reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 173. The following quote by Louis Cane is among those featured at the start of the programme text, "Propuestas para un trabajo complejo" (1974): "Painting is (among other things) a particular type of relationship with colour." Federico Jiménez Losantos points out that colour is linked to the organisation of space: "And this problem is one of the most significant that is posed and developed in Broto's work, in which the function of colour can only be understood in the perspective of organisation, of the spatial delimitation proposed in the painting." (Federico Jiménez: "El nuevo discurso de la pintura" in José Manuel Broto. *Pinturas/1976*, Galería Buades, Madrid, 1976, reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 217).
  - 66 Following his reductionist Pintura-Pintura period, almost all of it covered in the exhibition, 'En la pintura' (1977), Broto uses colour in a new way, based mainly on variations of red, blue, yellow, green, earth brown and a magnificent radicalism in the use of white and, in particular, black. Juan Manuel Bonet points out that the viewer "contemplating some of these paintings in approximately the same order they were painted in has the very strong sensation of witnessing a transition; he/she moves into another space. [...] The paintings that make up the series, blazing, sustained, monumental and grandiose paintings, are the result of the exaltation of colour." (Juan Manuel Bonet: "Bajada de la gloria" in *Broto*, Galería Maeght, Barcelona, 1981).
  - 67 José Ángel Valente: "La pintura de José Manuel Broto" en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, publ. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 149.
  - 68 "Yet even in recent times the admirable Joan Corominas argues that the word zarabanda (sarabande) perhaps originates from the zarandeos (shaking movements) of this 'extremely bold' dance. In the 16th and 17th century it was heavily censured by moralists." (José Ángel Valente: "La pintura de José Manuel Broto" en *Elogio del calígrafo*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, pp. 149-150).
  - 69 cf. François Cheng: *Vacío y plenitud*, publ. Siruela, Madrid, 1993, p. 123.
  - 70 Gaston Bachelard: *La intuición del instante*, publ. Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 31.
  - 71 José-Miguel Ullán: "Notas de acompañamiento" in *José Manuel Broto. (Pinturas 1985-1995)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 20.
  - 72 "A word that rises from its own ashes to burn once more. Incessant memory, singable traces or remains: "Singbarer Rest", in the words of Paul Celan. In short, the whole book must burn, remain burnt, with only the traces of fire left behind it." (José Ángel Valente: "La memoria del fuego" in *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, publ. Tusquets, Barcelona, 1991, p. 257).
  - 73 Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, publ. Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 9.
  - 74 "The enigmatic sense reveals itself as a formally undecidable meaning which brings with it the enigmatic on two levels: on the one hand, the joint presence of two projects of alternating and reversible comprehension (literal/figurative) that can be applied equally yet inversely to the expressions gives rise to more than just the ambiguity or ambivalence of the enunciated but rather its incomprehensibility, the closing off of comprehension in the act of confirming undecidable relationships based on signification. On the other, the confirmation of semantic undecidability is restricted to the identifying of two opportunities for comprehension whose formal coexistence leads to the senseless or the contradictory sense." (José M. Cuesta Abad: *Poema y enigma*, publ. Huerca & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).
  - 75 Jacques Lacan: "La función del velo" in *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, publ. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 159.
  - 76 "As a consequence, the painter, mindful of the development of new technologies applied to the plastic arts, will use his time from 1999 onwards to use the computer as a source that nourishes the creation of new image-capturing strategies. His experiments with digital printing were exhibited in the series 'Machine'; eleven small digitally processed lithographs for Michael Woolworth with whom Broto – delighted with the results of these processes – is currently working." (José María de Francisco Guinea: "Ecos y espectros. Un recorrido por la obra gráfica de Broto" in *Broto. Obra gráfica 1981-2002*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2002). This text represents the most meticulous and complete analysis of Broto's graphic work to date.
  - 77 John Berger in John & Katya Berger: *Tiziano: ninfa y pastor*, publ. Árdora, Madrid, 1999, p. 45.
  - Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1996).
  - 60 José Ángel Valente: "La pintura de José Manuel Broto" en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 148.
  - 61 Cfr. Nilo Palenzuela: "Broto: en la frontera de los signos" en *Broto. Los vientos*, Línea, Lanzarote, 1995.
  - 62 Mariano Navarro: "La pintura visible" en *Broto. La pintura visible*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1999, p. 10.
  - 63 Es algo que plantea Gianni Carchia: "L'ornamento come dono" en *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc Libri, Milán, 1987, pp. 69-78.
  - 64 "Dada pues la premisa de que la naturaleza reviste un carácter ornamental, de que la sexualidad en los reinos animal y vegetal lo aumenta, de que incluso las piedras (que consideramos asexuadas, pero, ¿quién sabe?) están dotadas de él (¿quién puede olvidar la variedad de las decoraciones cristalinas, hasta la sublimidad paisajística de las Stiloliti, las famosas "paesine"?), dada, pues, esa ubicua presencia del ornamento en la naturaleza, ¿cómo se podría censurar su presencia en el hombre y menos aún en la que tiene una finalidad estética?" (Gillo Dorfles: *Elogio de la inarmonía*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989, pp. 140-141).
  - 65 José Manuel Broto: "Espacio/Color" en *10 abstractos*, Galería Buades, Madrid, 1975, reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 173. Una de las citas que abre el texto programático "Propuestas para un trabajo complejo" (1974) es la siguiente de Louis Cane: "La pintura es (entre otras cosas) un cierto tipo de relación con el color". Federico Jiménez Losantos advierte que el color está ligado a la organización del espacio: "Y este problema es uno de los más importantes que plantea y desarrolla la obra de Broto, en la que la función del color sólo puede comprenderse en la perspectiva de la organización, de la delimitación espacial propuesta en el cuadro" (Federico Jiménez: "El nuevo discurso de la pintura" en José Manuel Broto. *Pinturas/1976*, Galería Buades, Madrid, 1976, reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 217).
  - 66 Tras su periodo reduccionista de pintura-pintura, cerrado prácticamente en la exposición *En la pintura* (1977), Broto establece un nuevo uso del color, principalmente variaciones del rojo, el azul, el amarillo, el verde, el color tierra y una radicalidad magnífica en la utilización del blanco y sobre todo el negro. Juan Manuel Bonet señala que el espectador "contemplando algunos de estos cuadros en el orden aproximado en el que fueron ejecutados, tiene la clarísima sensación de asistir a un tránsito: marcha hacia otro espacio. [...] Los cuadros que integran la serie, cuadros llameantes, sostenidos, de escala monumental y grandiosa se constituyen por la exaltación colorista" (Juan Manuel Bonet: "Bajada de la gloria" en *Broto*, Galería Maeght, Barcelona, 1981).
  - 67 José Ángel Valente: "La pintura de José Manuel Broto" en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 149.
  - 68 "Pero aún en tiempos recientes, el admirable Joan Corominas cree que el origen de la palabra zarabanda tal vez esté en los zarandeos de este baile 'muy atrevido'. En los siglos XVI y XVII fue una danza muy censurada por los moralistas" (José Ángel Valente: "La pintura de José Manuel Broto" en *Elogio del calígrafo*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, pp. 149-150).
  - 69 Cfr. François Cheng: *Vacío y plenitud*, Ed. Siruela, Madrid, 1993, p. 123.
  - 70 Gaston Bachelard: *La intuición del instante*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 31.
  - 71 José-Miguel Ullán: "Notas de acompañamiento" en José Manuel Broto. (*Pinturas 1985-1995*), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 20.
  - 72 "Palabra que renace de sus propias cenizas para volver a arder. Incesante memoria, residuo o resto cantable: "Singbarer Rest", en expresión de Paul Celan. Pues en definitiva, todo libro debe arder, quedar quemado, dejar sólo un residuo de fuego" (José Ángel Valente: "La memoria del fuego" en *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991, p. 257).
  - 73 Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 9.
  - 74 "El sentido enigmático se manifiesta, pues, como un significado formalmente indecible, lo que lleva consigo dos niveles de lo enigmático: de una parte, la copresencia de dos proyectos de comprensión alternantes y reversibles (literal/figurado) que pueden ser aplicados igual pero inversamente sobre las expresiones produce, no ya ambigüedad o ambivalencia del enunciado, sino su incompreensibilidad, la clausura de la comprensión en el acto de constatar unas relaciones de significación indecibles; de otra parte, la constatación de esa indecidibilidad semántica queda limitada a la detección de dos posibilidades de comprensión cuya coexistencia formal aboca al sentido o al sentido contradictorio" (José M. Cuesta Abad: *Poema y enigma*, Ed. Huerca & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).
  - 75 Jacques Lacan: "La función del velo" en *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 159.
  - 76 "Consecuentemente con su tiempo y atento al desarrollo de las nuevas tecnologías aplicadas a la plástica, a partir de 1999 el pintor va a hacer del ordenador una fuente que alimente la creación de nuevas estrategias de captación de imágenes. Sus ensayos con la estampa digital han visto la luz en la serie *Machine*, once pequeñas litografías de proceso digital para Michael Woolworth con quien Broto trabaja actualmente entusiasmado con los resultados de estos procesos" (José María de Francisco Guinea: "Ecos y espectros. Un recorrido por la obra gráfica de Broto" en *Broto. Obra gráfica 1981-2002*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2002). Este texto es el análisis más riguroso y completo que se ha realizado de la obra gráfica de Broto.
  - 77 John Berger en John & Katya Berger: *Tiziano: ninfa y pastor*, Ed. Árdora, Madrid, 1999, p. 45.

- 78 El compositor Tristan Murail ha explicado que su material no es la nota de música, ni siquiera el sonido musical, sino el sentimiento creado por esta nota o por este sonido: “el material no es el espectro armónico (objeto) y más aún, las posibilidades de cambio que encierra. Si el material es cambio es que también es forma”. Cfr. Jorge Fernández Guerra: “Espectrales y combinatorios. Instantáneas del paisaje musical parisino” en *Creación*, nº 12, octubre 1994, pp. 70-76.
- 79 “Se diría más bien que su obra coincide con algunos presupuestos de la investigación acústica y del sonido realizada por la música espectral francesa en los últimos veinticinco años” (José María de Francisco Guinea: “Ecos y espectros. Un recorrido por la obra gráfica de Broto” en *Broto. Obra gráfica 1981-2002*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2002).
- 80 “A veces me parece que la historia de la pintura moderna se puede leer como la historia de la pintura tradicional puesta del revés, como una película proyectada hacia atrás: un desmantelamiento regresivo y sistemático de los mecanismos inventados a lo largo de siglos para hacer convincentes las representaciones pictóricas del doloroso triunfo de la cristiandad y de las historias de la gloria nacional. Así, las superficies transparentes se llenaron de grumos de pintura, los espacios se aplanaron, la perspectiva se hizo arbitraria, el dibujo se despreocupó de que hubiese correspondencia con los esquemas reales de las figuras, el sombreado fue eliminado a favor de áreas de tonos saturados que no se preocupaban de los bordes de las formas, y las formas mismas dejaron de ser representativas de lo que el ojo realmente capta de la realidad perceptual. El lienzo monocromo es el estadio final de este procedimiento colectivo de despictorialización hasta que a alguien se le ocurra atacar físicamente el propio lienzo acuchillándolo” (Arthur C. Danto: “Abstracción” en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).
- 81 “Ciertamente, hay en Broto una poética de lo fragmentario, pero en el sentido de que sólo el fragmento remite o alude a la totalidad y sólo esa alusión hace existir a aquella” (José Ángel Valente: “La pintura de José Manuel Broto” en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 147).
- 82 Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 374.
- 83 “Toda creación de un nuevo sentido en la cultura humana es esencialmente metafórica. Se trata de una sustitución que mantiene al mismo tiempo eso que sustituye. En la tensión entre lo suprimido y aquello que lo sustituye, pasa esa dimensión nueva que de forma tan visible introduce la improvisación poética” (Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 380).
- 84 “El cuadrado monocromo tiene densidad de significado: su vacío es más una metáfora que una verdad formal –el vacío dejado por el diluvio, el vacío de la página en blanco” (Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 166).
- 85 “Sin ecos de pisadas en habitaciones vacías, sin gritos de pájaros a través de cielos abiertos, sin torrentes de agua en la lejanía –la cuadrícula ha colapsado la espacialidad de la naturaleza en la superficie limitada de un objeto puramente cultural. El resultado de esta proscripción de la naturaleza, tras la del habla, es un silencio aún mayor. Muchos artistas pensaban que en esta quietud recuperada podrían oír el comienzo, los orígenes del Arte” (Rosalind E. Krauss: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna” en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 19).
- 86 “El rigor del artista le conduce, de esta manera, a una poética que limita con la estética oriental, a veces a rasgos primitivos y ancestrales, que sólo se insinúan, nunca en exceso consistentes, como si fueran juguete de nubes o rayos de luz” (Valeriano Bozal: *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1930-1990*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1995, pp. 619-620).
- 87 José Manuel Broto, Javier Rubio y Gonzalo Tena: “Propuestas para un trabajo complejo” en *Broto, Rubio, Tena*, Galería Atenas, Zaragoza, 1974, reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 165.
- 88 “Mecanismo heterogéneo de la pintura constituyéndose. Final. Momento que el ‘cuadro’ adquiere un estado formal, pero el proceso continúa, se expone. El vaivén persiste. El ‘espectador’ puede recorrer, reconstruir el curso fundador, análisis crítico que produce la pintura. Puede conocerle. Pintura, objeto de conocimiento. Práctica crítica de análisis” (José Manuel Broto: “Espacio/Color” en *10 abstractos*, Galería Buades, Madrid, 1975, reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 174).
- 89 Javier Rubio hablaba, a propósito de esas obras en las que el blanco estaba suspendido o estirado, un color que hablaba de sí mismo, de *pintura en suspensión*, cfr. Javier Rubio: “Cerca de la pintura en suspensión” en *José Manuel Broto. Pinturas/1976*, Galería Buades, Madrid, 1976, p. 209.
- 90 Juan Manuel Bonet ha hablado del descubrimiento de la luz, a partir de la exposición del año 1981 en Maeght, “y del lirismo y de un cierto placer y sensualidad del pintar, de la mano de Sam Francis y otros ‘impresionistas abstractos’ norteamericanos, de los que pronto se olvidaría para abordar, a partir de 1984, un año clave, regiones menos amables, más hondas. La suya es una aventura interior y trascendente, una de las más lúcidas de nuestra escena. ‘La única obsesión que tengo ahora –declaraba en 1984– es hacer en cada momento lo que quiero. Desarrollar esa capacidad humana que es la creación con absoluta libertad y no tener que justificar absolutamente nada ante nadie ni ante la Historia’. Una aventura silenciosa, porque, como le decía hace seis años a Miguel Fernández-Cid, ‘hablar de la pintura es traicionar un principio elemental, el silencio que es lo que mejor acompaña’” (Juan Manuel Bonet: “Los años pintados” en *Los años pintados*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1994, p. 16).
- 78 The composer, Tristan Murail, has said that his material is not the musical note or even musical sound but the feeling created by the note or sound: “the harmonic spectrum (object) is not the material, but the possibilities for change it encompasses. If the material is change, it is also form.” cf. Jorge Fernández Guerra: “Espectrales y combinatorios. Instantáneas del paisaje musical parisino” in *Creación*, nº. 12, October 1994, pp. 70-76.
- 79 “It is said, rather, that his work links up with some of the propositions emerging from research into acoustics and sound carried out in French spectral music in the last twenty-five years.” (José María de Francisco Guinea: “Ecos y espectros. Un recorrido por la obra gráfica de Broto” in *Broto. Obra gráfica 1981-2002*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2002).
- 80 “It sometimes seems to me that the history of modern art can be read as the history of traditional art turned back to front, like a film projected backwards: a regressive and systematic dismantling of the mechanisms invented through the centuries in order to make the pictorial representations of the painful triumph of Christianity and the tales of national glory convincing. Transparent surfaces were thus filled with lumps of paint, spaces were flattened out, perspective became arbitrary, drawing no longer concerned itself with reflecting the real outline of figures, shading was discarded in favour of areas of saturated tones that disregarded the edges of forms and forms themselves stopped being representative of what the eye actually saw of perceptual reality. The monochromatic canvas is the final stage of this collective procedure of depictorialisation until someone came up with the idea of physically attacking the canvas with a knife.” (Arthur C. Danto: “Abstracción” in *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, publ. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).
- 81 “It is true to say that Broto’s work contains a poetic sense of the fragmentary in the sense, however, that only the fragment refers or alludes to totality and that only this allusion makes it exist.” (José Ángel Valente: “La pintura de José Manuel Broto” in *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, publ. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 147).
- 82 Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” in *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, publ. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 374.
- 83 “The creation of a new sense in human culture is essentially metaphorical. It is a substitution that maintains at the same time what it replaces. In the tension between the suppressed and what it is replaced by, the new dimension that so visibly gives way to poetic improvisation occurs.” (Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” in *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, publ. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 380).
- 84 “The monochrome square has a density of meaning: its emptiness is more of a metaphor than a formal truth – the emptiness left by the deluge, the emptiness of the blank page.” (Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, publ. Paidós, Barcelona, 1999, p. 166).
- 85 “No echoing footsteps in empty rooms, no birdsong across the open skies, no torrents of water in the distance – the grid has caused the spatiality of nature to collapse on the limited surface of a purely cultural object. The result of this proscription of nature, following on from the proscription of talking, is an even greater silence. More than one artist felt they could hear the beginning, the origins of art in this restored stillness.” (Rosalind E. Krauss: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna” in Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, publ. Akal, Madrid, 2001, p. 19).
- 86 “In this way, the rigour of the artist leads him/her to a poetic that borders on the oriental aesthetic, sometimes with primitive and ancestral traits that only hint at consistencies, never overtly, as if they were a toy for the clouds or rays of light to play with.” (Valeriano Bozal: *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1930-1990*, publ. Espasa-Calpe, Madrid, 1995, pp. 619-620).
- 87 José Manuel Broto, Gonzalo Tena and Javier Rubio: “Propuestas para un trabajo complejo” in Broto, Rubio, Tena, Galería Atenas, Zaragoza, 1974, reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 165.
- 88 “A heterogeneous mechanism of painting in the process of creating itself. The End. The moment at which the ‘painting’ acquires a formal state, but the process continues, unveils itself. The rocking movement continues. The ‘viewer’ can traverse, reconstruct the original course, the critical analysis that produces art. He/she can discover it. Art, object of knowledge. The critical act of analysis.” (José Manuel Broto: “Espacio/Color (Space/Colour)” in *10 abstractos*, Galería Buades, Madrid, 1975, reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 174.
- 89 Javier Rubio was talking about these works in which white is suspended or extended – a colour that speaks for itself, of *art in suspension*, cf. Javier Rubio: “Cerca de la pintura en suspensión” in *José Manuel Broto. Pinturas/1976*, Galería Buades, Madrid, 1976, p. 209.
- 90 Since the Maeght exhibition in 1981, Juan Manuel Bonet has spoken of the discovery of light, “and the lyricism of a certain pleasure and sensuality in the act of painting, as observed in the work of Sam Francis and other North American ‘abstract impressionists’, artists who he would soon forget about to move on more hostile and profound areas from 1984, a key year. His is an internal and transcendental adventure, one of the most lucid in our world. ‘The only obsession I have now’, he said in 1984 ‘is to do what I want all the time. To develop the human capacity to create with complete freedom without having to justify absolutely anything to anyone or to History.’ It is a silent adventure, because, as I said to Miguel Fernández-Cid six years ago, ‘to speak of painting is to betray an elementary principle; the silence that best accompanies it’” (Juan Manuel Bonet: “Los años pintados” in *Los años pintados*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1994, p. 16).

- 91 cf. Juan Manuel Bonet: commentary on José Manuel Broto's *Quatrième Journée* in *Los años pintados*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1994, p. 76.
- 92 On the question of the diaphanous and the *couleur en puissance*, cf. Georges Didi-Huberman: "Eloge du diaphane" in *Phasmes. Essais sur l'apparition*, publ. de Minuit, Paris, 1998, p. 108.
- 93 "One must question oneself in the harsh morning light that filters through the open blinds so that the light of the fluorescent underlines the brilliance of that birth, of that erased and thus inexhaustible Primitive Scene. We did not have to view this rendering of a Primitive Scene in the classical context of a sadistic and bloody evocation of parental coitus as part of the theory of infantile sexuality but rather as a space that is somewhat anamnestic in relation to the previous one, a space in which the scene goes back on its ferocity in search of calm and the secure boundaries of an area marked out by the power that Kristeva called the more-than-legal power of the Mother, whose law is not viewed as legiferant, i.e., as the opaqueness of a power that abandons itself not to an act of terrorism perpetrated on the law but to the passion of oblivion that St. John of the Cross described: 'And I was left not knowing / all science transcending', that ignorance of enjoyment whose obsessive, non-renounceable mechanics can only be reached by the continual working of the margins, the corridors of the Law to stave off darkening muteness. Earlier, in contrast, in the perspective of a vision of all norms as constructible, erected over and over again in continuous movements and knocked down under the repetitive pressure that refuses to relinquish the enjoyment of each day, something that can clearly be seen, for example, in José Manuel Broto's work, which undoubtedly caused Bocángel to write, 'beauty is its craft not its privilege'". (Federico Jiménez: "El nuevo discurso de la pintura" in *José Manuel Broto. Pinturas/1976*, Galería Buades, Madrid, 1976, reprinted in *El grupo de Trama 1973-1978*, (nd), p. 218).
- 94 José Ángel Valente: "En lo más sutil del aire" in *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, publ. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 166.

- 91 Cfr. Juan Manuel Bonet: comentario a *Quatrième Journée* de José Manuel Broto en *Los años pintados*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1994, p. 76.
- 92 Sobre esa cuestión de lo diáfano y del *couleur en puissance*, cfr. Georges Didi-Huberman: "Eloge du diaphane" en *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Ed. de Minuit, Paris, 1998, p. 108.
- 93 "Es necesario interrogarse ante la luz cruda de la mañana filtrándose por las persianas echadas, para que la luz del fluorescente asegure el fulgor de ese nacimiento, de esa Escena Primitiva borrada y, por ello mismo, inagotable. Esta evocación de una Escena Primitiva no habríamos de verla bajo la forma clásica de una evocación sádica y sangrienta del coito parental en la teoría sexual infantil, sino más bien como un espacio en cierto modo anamnésico respecto al anterior, en el cual esa escena revertiría su ferocidad en busca de la calma y los límites seguros de un ámbito determinado por ese poder que Kristeva ha llamado más-que-legal de la Madre, cuya ley sería considerada como no legiferante, esto es, como la opacidad de un poder que se abandona no a un terrorismo de la ley, sino a esa pasión de olvido que San Juan de la Cruz reseñaba: 'Y quédeme no sabiendo/ toda ciencia trascendiendo', ese no-saber condición del goce cuya mecánica obsesiva, irrenunciable, sólo un trabajo continuo de los márgenes, de los pasillos de la Ley puede alcanzar evitando llegar a la mudez oscurantista. Antes al contrario, en la perspectiva de una visión de toda norma como construible, continuamente levantadas por de continuo jugadas y deshechas bajo esa presión repetitiva que no renuncia al goce de cada día como es bien visible en el trabajo –ejemplar– de José Manuel Broto para el que sin duda escribió Bocángel: 'que tiene por oficio y no por privilegio, la hermosura'". (Federico Jiménez: "El nuevo discurso de la pintura" en *José Manuel Broto. Pinturas/1976*, Galería Buades, Madrid, 1976, reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 218).
- 94 José Ángel Valente: "En lo más sutil del aire" en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 166.



C. 1988.

