



# LA SANGRE, EL AIRE

OLVIDO GARCÍA VALDÉS

## BLOOD, AIR



Back then, in the beginning, at the dawn of painting, the world was created: living things and rivers, breathable architecture, a light and space in which to live well.

Between those who say that “animals are in the world as water is in water” (Bataille), and those who sing “Upon the slopes of that hill/ a sparrowhawk weeps sadly / he does not cry out of hunger / but because he is an animal”, lie the various strata –from the density to the weightless liquid purity– of what lives and does not think. If, from this impassable *threshold*, which we can merely guess at intuitively in the inner folds of our condition, we come to what is human, what is *specifically* human, the correlation may not be so different; it would, if visible, be the one we can perceive between Piero della Francesca (*Legend of Vera Cruz*, in the church of San Francisco de Arezzo) and Mantegna (*Bridal Chamber*, ducal Palace in Mantua).

Following this pardonable palace visit, passing through the corridors and stairs leading to the chamber, the oldest heart of the castle, I evoke the glancing vision of the moat full of dark, stagnant water. The light, then the harmony of Mantegna, the admirable frescos –the Gonzaga Family, the calm of the landscape– and quickly the very clear feeling that Piero della Francesca is also present, traces left behind in his paintings. To think then: are these *Mantegna* people like more human *Pieros*. And to stop to ask what this might mean in the language of this kind of idea. Indeed, the beings painted by Mantegna are, in their powerful presence, susceptible to feelings and passions which are not to be found in Piero or which Piero treats otherwise. Piero’s characters, although just as consistent and material, just as solidly built, look aerial, they are always *overhead*. In Mantegna, anxiety, the search

Allá, al principio, en la aurora de la pintura, iba creándose el mundo: los seres vivos y los ríos, la arquitectura respirable, una luz y un espacio en los que se podría vivir bien.

Entre quien dice “el animal está en el mundo como el agua en el agua” (Bataille), y quien canta “en la falda de aquel cerro / llora triste un gavilán, / no llora por tener hambre, / llora porque es animal”, los distintos estratos –del espesor a la ingrátida pureza líquida– de lo que vive y no piensa. Si de ese *límite* no traspasable, que intuimos sólo en los pliegues de nuestra condición, venimos a lo humano, a lo *específico* humano, la correlación tal vez no resulte muy distinta; sería, haciéndola visible, la que percibimos entre Piero della Francesca (*Leyenda de la Vera Cruz*, en la iglesia de San Francisco de Arezzo) y Mantegna (*Cámara de los esposos*, en el Palacio ducal de Mantua).

Evoco, tras la excusable visita palaciega, al recorrer los pasillos y la escalera que conducen a la cámara, en el corazón más antiguo del castillo, la visión fugaz del foso lleno de agua oscura, estancada. La claridad, luego, y la armonía de Mantegna, los frescos admirables –la familia Gonzaga, la calma del paisaje–, y la sensación muy nítida en seguida de que también Piero della Francesca está presente, la huella en la pintura de su hacer. Pensar entonces: son estas gentes *mantegnas* como *pieros* más humanos. Y pararse a ver qué querrá decir con esto la lengua de la ocurrencia. Y en efecto, los seres pintados por Mantegna son, en su presencia poderosa, susceptibles de sentimientos y pasiones que en Piero no se encuentran o se encuentran tratados de otro modo. Los personajes de Piero, siendo tan consistentes y materiales, tan sólidamente contruidos,

parecen aéreos, están siempre *por encima*. En Mantegna, el ansia, la búsqueda de perfección formal –y su logro– es la misma, pero sus hombres y mujeres viven *en el mundo*, en contacto diario –aun siendo dueños del mundo– con sus miserias; terrenos, heroicos en su actitud, impregnados de un palpable afán de superación, dan cuerpo a la energía, al impulso humano en la exigencia de lo mejor de sí. Los personajes de Piero son, en cambio, *perfectos*, sin que haya grados en esa aura de perfección casi inherente a su pintura: suprimido de lo humano todo lo caduco, lo culpable, no hay *muerte* en el arte de Piero; como reverso, tampoco hay propiamente vida. Hay instante, presencia atemporal, hay luz. Los seres de Mantegna –hechos de sangre, de la densidad y el espesor del tiempo– son fuertes, luchadores, resistentes, pero son mortales. Los de Piero –sin esfuerzo en sus sustancias, incommovibles, inalcanzables–, no.

Como la poesía, la pintura. Hecha de sangre: “por diferentes que sean los hombres, las civilizaciones, las épocas, las lenguas, las obras, a veces me parece, hasta alucinar, que de ellos sube una apariencia de queja horrorizada, general, que parece siempre desnuda y nueva, como un fondo sonoro que vuelve loco. Lengua por debajo de las lenguas, que es sonido de un fragmento de miedo común, que cada uno emite, sin duda, a su manera, pero que vaga de labio en labio sobre el empuje casi sexual y siempre descarnado de los rostros, en el curso de milenios. Ese sonido que gimotea, rítmico, después arrítmico, después rítmico, ese placer de la queja es la verdadera campanilla de los ‘rebaños que hablan una lengua’” (Quignard).

Pero también: como la poesía, la pintura: hecha de aire. Vivir como el aire en el aire.

\* \* \*

Al pie del muro / muda  
la culebra.

\* \* \*

Como si Broto antes hubiera pintado el tiempo y ahora pintara el instante. El tiempo, no el espacio; la densidad, lo volátil o suntuoso del tiempo: el fluir atmosférico y traslaticio, los procesos, la gradación

for formal perfection – and its achievement – is the same, but his men and women live in the world, in daily contact with their miseries (despite being the lords and masters of the world); earthly, heroic in attitude, impregnated with a palpable desire to excel, they embody energy, human impulse in demanding the best of oneself. Piero’s characters, in contrast, are *perfect*, without differing degrees in that aura of perfection that is almost inherent to his painting: suppressing all that is decrepit from what is human, all that is guilty. There is no *death* in Piero’s art; on the other hand, neither is there life, in the true sense. There is an instant, immemorial presence, there is light. Mantegna’s people –made of blood, of the density and thickness of time – are strong, fighters; they are resistant, but they are mortal. Those of Piero –with no effort in their substances, unmoveable, untouchable– are not.

Like poetry: painting. Made of blood: “however different men, civilisations, eras, languages, works may be, it sometimes seems to me, to the point of amazement, that from them comes a sort of horrified, general complaint, which appears always naked and new, like a background noise which drives one crazy. Tongue under tongues, that is the sound of a fragment of common fear, which each one makes in his own way no doubt, but which wanders aimlessly from lip to lip upon the almost sexual and always fleshless thrust of faces, throughout the course of the millennia. This sound that sobs, rhythmically, then arrhythmically, then rhythmically, that pleasure of the complaint which is the true sheep bell of the ‘flocks which speak a language’” (Quignard).

But also: like poetry, painting. Made of air. Live as air in air.

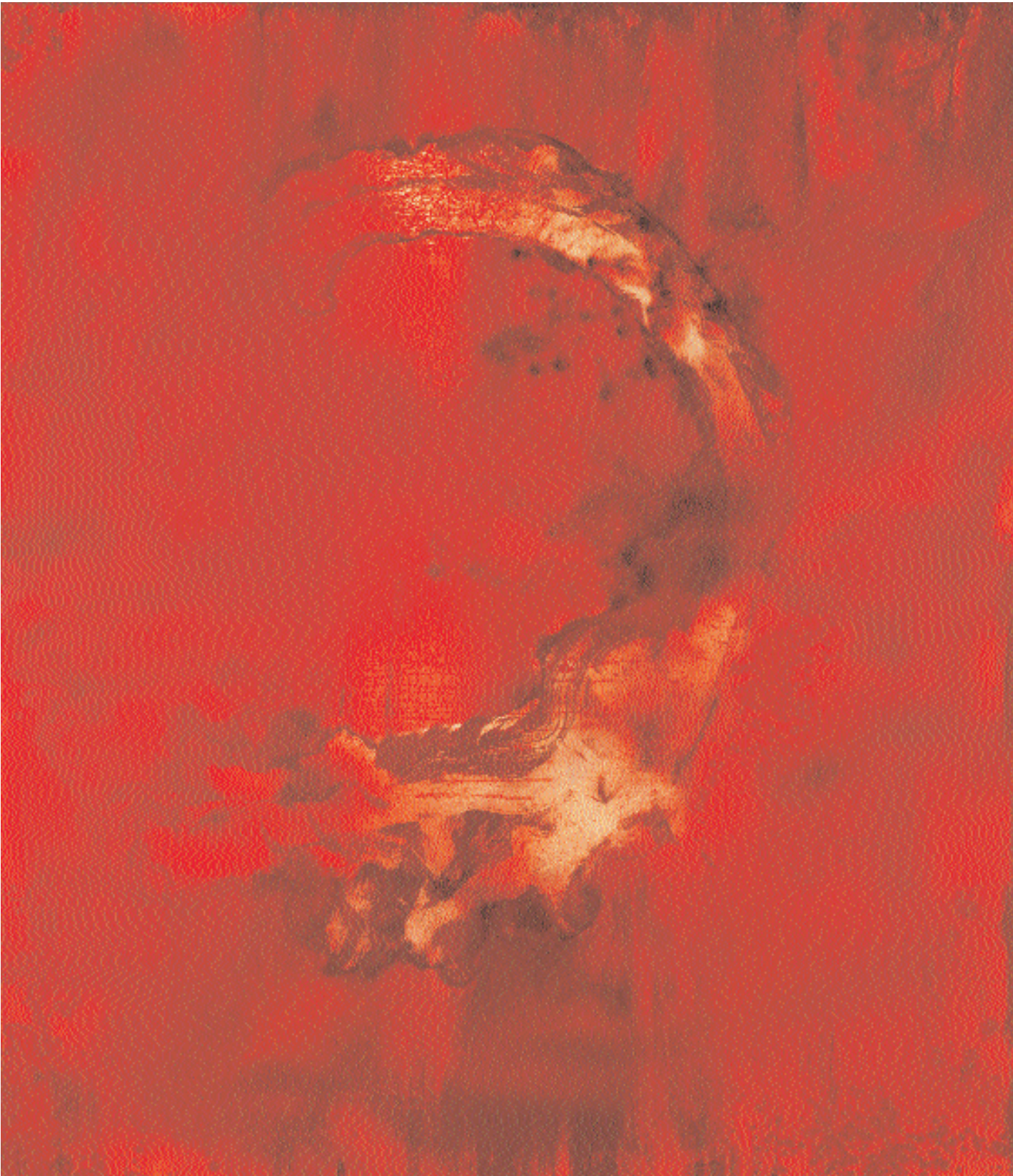
\* \* \*

At the foot of the wall / mute  
Lies the snake.

\* \* \*

As though Broto had previously painted time and now paints the instant. Time, not space; density, what is volatile and sumptuous about time: atmospheric and figurative flowing, processes, gradation of the

VUELO. 1991



de las masas sugeridas, el sentimiento, la saturación cromática y la progresiva transparencia diluida. Una pintura que pide inmersión a quien la mira, que lleva a la contemplación. Se trata de sentir el diálogo entre las formas –manchas– que configuran el fondo, y las formas que se autodesignan como tal al diferenciarse del fondo. Un diálogo temporal que captura la mirada en el variable impulso de sus ritmos, de su despegar o adentrarse, del avanzar de los torbellinos o remansos del fondo que disuelven o engullen o inundan la forma, que se alejan. Forma, no figura –aun si lo fuera, aun si fueran figuras de una ebria visión interior, de un dejarse llevar a dilatados ámbitos de la mente o el sueño, a sus relámpagos, a sus luces sombrías–. De la sustancia del tiempo es la definición de las formas sobre el fondo: su serpenteante o nebuloso o tramado o filiforme ser, las geométricas líneas (*nadie entre que no sepa geometría*), su nitidez rotunda, su brillo –aspas, ascuas–, su perfil, las aristas o curvas melodiosas, su ascensión o caída, su suspenderse o elevarse girando, su amortecerse arrebatado, su baile. Lo que transparece o huye: *las primeras cosas, días, vestigia vitae, la hora severa, fuentes*; la atmósfera pictórica lo atrapa en su sustancia temporal, sombra de gravedad o luminosidad irisada.

Sobre fondos azules –hasta el verde que amarillea, hasta el añil, hacia los grises–, arborescencias, ejes ramificados, tramas ahusadas u oblongas que de lejos saludan al Mondrian del año 12, haciéndose eco, con un punto de ironía que no excluye la fe, de aquel pintar pensándolo todo de nuevo. Astros quemados, *elogio de la geometría, mecanismos espirituales hechos árbol, laberinto*. El ojo se adentra en esos fondos que tienen regusto de bóveda, de llanto, a veces de plegaria despojada, de dulzura, a veces de agria sequedad. Las formas, huesos del alma, permiten la ilusión.

\* \* \*

Ojo con lo que dices.

Metamorfosis: *Lumbre, Trabajos, Mundo, Alma, Pasión*: rojos, pardos, fluidez apagada de ocre y sepias, grises abismados de humo, claros estallidos de luz. Transmutación. Desde fines de los años 80 hasta bien entrados los 90, Broto –operando ya con la dúctil e inmediata pintura acrílica– recorre un camino en que la indagación

suggested masses, feeling, colour saturation and progressive diluted transparency. Painting which calls for the observer's immersion, which leads to contemplation. The idea is to feel the dialogue between the shapes – stains – configuring the background, and the shapes that are self-designated by being differentiated from the background. A temporal dialogue which captures the gaze in the variable impulse of its rhythms, from its removal to its fixing, from the advance of the whirlpools or backwaters of the depths which dissolve or engulf or flood the shape, which move away. Shape, not figure – even if it were, even if they were figures of some drunken inner vision, of a being carried away to dilated areas of the mind or sleep, to its lightening flashes, to its shadowy lights. Of the substance of time is the definition of shapes on background: its snaking or trembling or meshed or filiform being, geometrical lines (*no-one enters unless he knows geometry*), its rotund clarity, its brilliance –cross pieces, embers– its profile, the melodious edges or curves, its ascent or decline, its revolving suspension or lifting, its captivated muffling, its dance. The transparent or the elusive: *the first things, days, vestigia vitae, the severe hour, sources*; the pictorial atmosphere captures it in its temporal substance, shadow of gravity or iridescent luminosity.

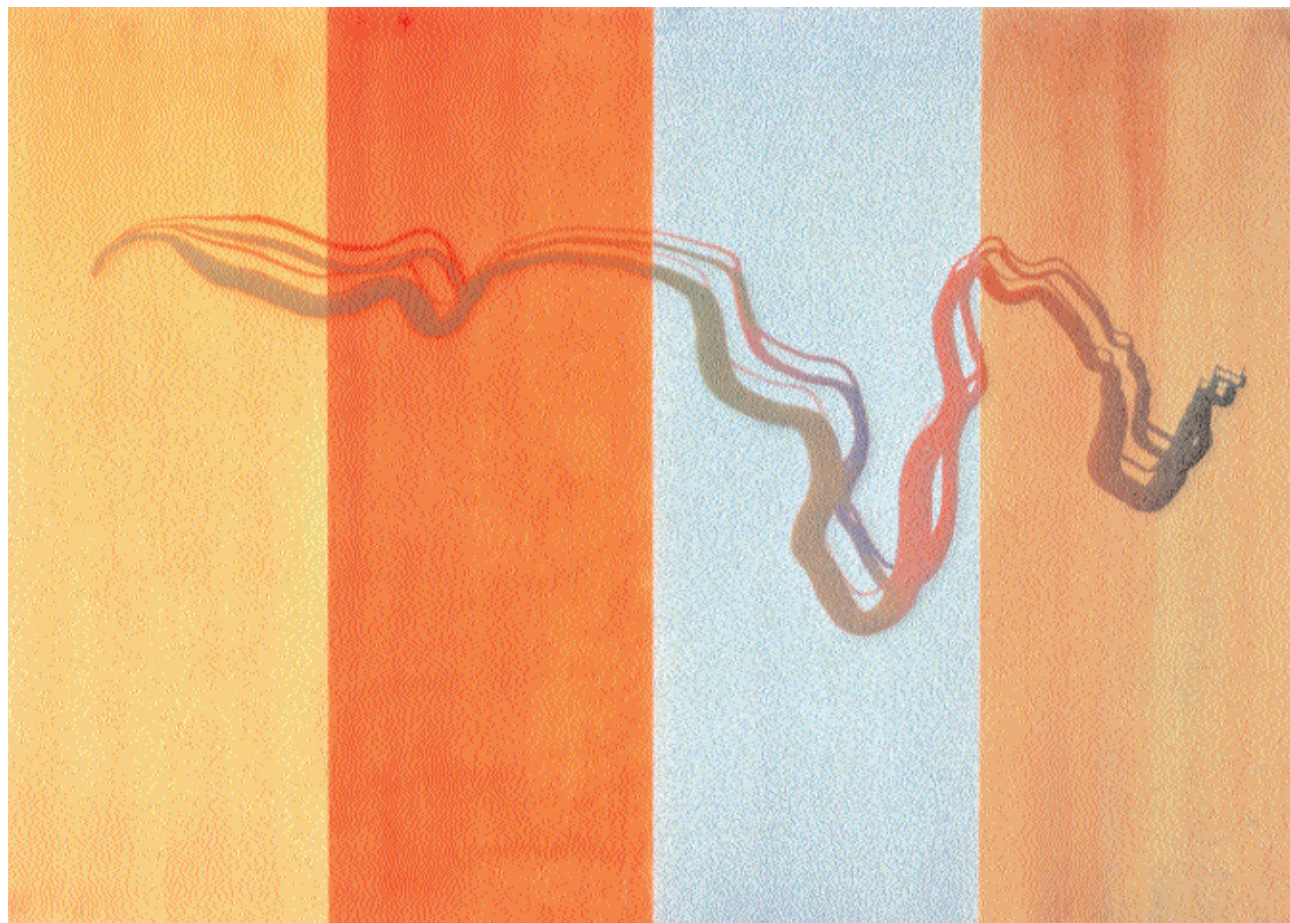
On blue backgrounds –up to yellowing green, to indigo, towards greys– arborescence, branching axes, spindle-shaped or oblong wefts which from afar greet the Mondrian of 1912, echoing, with a hint of irony which does not exclude faith, that painter thinking everything anew. Burnt stars, a *tribute to geometry, spiritual mechanisms made into a tree, a maze*. The eye enters those backgrounds which have the aftertaste of a cavern, of weeping, sometimes of naked prayer, sweetness, sometimes of bitter dryness. Shapes, bones of the soul, allow the illusion.

\* \* \*

Careful what you say.

Metamorphosis: *Fire, Work, World, Soul, Passion*: reds, duns, dull fluidity of ochres and sepias, smoke-filled greys, clear explosions of light. Transmutation. From the end of the eighties to well into the nineties, Broto –now operating with yielding and immediate acrylic paints– travels a path which in plastic investigation is engulfed or

SILOS XI. 2000



tempered in the experience of spiritual life. "The eye returns the soul it owes to colour, and then takes it back again. It does not see it, it awakes thanks to it and the candle" (Lyotard).

To wake the soul, yes, Hegel agreed, that was the purpose of art, the desired effect. Working in these works of Broto is the nocturnal animal and its haunt, its burning heat and its hot coals. Non-literary painting, his, which then (1991) approaches the least literary of poets, the most extreme, whose worlds call upon a place of nothing or Love, Juan de la Cruz. To paint as one dives into water, throwing oneself over the precipice (my confidence lies in the purity / of my fear). Liver. Heart. Ash. *Withdrawal. Flight. Night.* The effect of intensity achieved in these works is scarcely describable: as though conscience and the hand that paints, perfectly indistinct, wilfully left to their own devices, had achieved a plenitude that were abandonment, a movement of calm. Ascetic of painting: "since this weakness of heart and mindless free rein

plástica se hunde o atempera en las experiencias de la vida espiritual. "El ojo devuelve al color el alma que le debe, y se la vuelve a coger. No la ve, se despierta gracias a ella y la vela" (Lyotard).

Despertar el alma, sí, tal era, también a juicio de Hegel, la finalidad del arte, el efecto que ha de intentar obtener. Quien trabaja en estas obras de Broto es el animal nocturno y su querencia, su quemazón y brasa. Una pintura nada literaria, la suya, que se acerca entonces (1991) al menos literario de los poetas, al más extremo, al que convoca en sus palabras un lugar de nada o Amor, Juan de la Cruz. Pintar como quien se echa al agua, arrojarse al vacío (mi confianza reside en la pureza / de mi miedo). Hígado. Corazón. Ceniza. *Retiro. Vuelo. Noche.* El efecto de intensidad que se logra en estas piezas es difícilmente referible: como si la conciencia y la mano que pinta, en perfecta indistinción, con voluntad dejada, hubieran logrado en su ejercicio una plenitud que fuera

abandono, un movimiento de quietud. Ascética de la pintura: “pues de esta flojera del corazón y rienda sin razón que tienes dada a tu pensamiento, se te sigue tanto mal y tanta falta de bien, muy bien sería que te esforzases a traer, según dice nuestra letra, contigo tu corazón; no te desapropies de la mejor joya que tienes, y si por mala costumbre vieja están tus pensamientos tan derramados que no puedes, vuélvete a Dios (...). Para edificar de nueva perfección tu voluntad, los difusos y nocivos discursos de tu entendimiento se han de quitar primero”. Así exhortaba Francisco de Osuna en un tratado de oración interior que relejaron y anotaron Juan de la Cruz, Teresa de Jesús.

Desnudez de espíritu y conocimiento de sí, ceguera, sordera y mudez para todas las cosas y ruidos que provienen de afuera. Como en la poesía, en la pintura. Como para la mano, para el alma. Aquella ley de física espiritual que establece que la plenitud sólo viene a colmar los lugares en los que previamente se ha hecho un vacío, rige también para la física pictórica. Como si el grado de ceguera que alcanza la mano pintando se viese compensado con la mayor concentración de *sentido*, como esa noche que, sin dejar de serlo, abrazara, negra, en su regazo un sol. A tal *saturation*, por una parte, parece contribuir que la densidad y coloración de la pintura en estas obras, que formaron parte de la exposición *Al aire de su vuelo*, homenaje a San Juan de la Cruz en el IV centenario de su muerte, sea la de la sangre –viva, llagada, coagulada, detenida, corrompida, luminosa, amorosa, fluyente–; por otra, el tamaño de los lienzos (300 x 260 cm) absorbe a quien los mira en un sumidero: aniquilación, fondo o cima del alma, pintura. Pintar con fuego. “Los más antiguos aquietamientos sabios se impregnaban de lo oscuro al ir cortando los fragmentos de su metamorfosis” (Lezama Lima). “Animal humano, reloj de sangre” (Klee).

Como si.

\* \* \*

Al pie del muro / muda  
la culebra.

which you have given you're your thought, you are followed by such evil and such lack of good, it would be very good for you to make an effort to bring, according to our letters, your heart with you; do not get rid of the best jewel you have, and if, out of an old bad habit, your thoughts are so spilled out that you cannot, come back to God (...). To edify your will with new perfection, the diffuse and noxious discourse of your understanding must be first removed”. Thus exhorted Francisco de Osuna in a treaty of inner prayer which was re-read and noted by Juan de la Cruz, and by Teresa de Jesús.

Nakedness of spirit and self-awareness, blindness, deafness and muteness for all things and sounds which come from outside. As in poetry, in painting. As for the hand, for the soul. That law of spiritual physics which establishes that plenitude comes only to satiate the places in which a vacuum has previously been made, also applies to pictorial physics. As though the degree of *blindness* reached by the hand when painting were offset by the higher level of concentration of *senses*, like that night when, without ceasing to be night, embraced, black, a sun upon its knee. This *saturation*, on the one hand, seems to be helped by fact that the density and colouring of the paint in these works, which were part of the exhibition entitled “*Al aire de su vuelo*, homenaje a San Juan de la Cruz en el IV centenario de su muerte” (“In the air of his flight”, a homage to Saint John of the Cross on the IV centenary of his death), is the lifeblood – alive, ulcerated, coagulated, detained, corrupt, luminous, amorous, flowing. On the other hand, the size of the canvases (300 x 260 cm) absorbs the observer in a quagmire: annihilation, peak or trough of the soul, painting. Painting with fire. “the oldest wise pacifiers were impregnated with the dark, as they cut through the fragments of their metamorphosis” (Lezama Lima). “Human animal, clock of blood” (Klee).

As though.

\* \* \*

At the foot of the wall / Mute  
Lies the snake.

\* \* \*

...air in air, painting.

What do you know of happiness, sentry? What of grace? Not of laughter (of intelligence), nor smiles (the heart), nor the comic (the mind which is split by the ravine of meaning), nor the dramatic (the body, a blink of death) of laughter. No. Happiness. Of that, *seen and unseen, multicoloured heralds* (Ullán), which suddenly *takes flight*.

From the hand, the strong eye of painting, to the virtual, to the utopia of keeping the wind at the forefront, making that passing breeze visible here and *now*. The waving, the quick and the light (not the arrow or the projectile on their way to the target), the colours. Almost that *infralight* which Duchamp found behind perception, without actually constituting substance. Why not follow that path, seldom-travelled in the West, the other way to metamorphosis? To become more aerial, more joyful and weightless than the breaths of happiness. Colours. The sky is empty. Pure light: "and when, to conclude, I paint slowly, slowly this shadowy interrogative, I find that there is a malicious, livelier laughter around me. «We cannot stand it anymore», they shout to me. 'Do we not have a clear morning about us? And a green and white ground of grass, like a kingdom of dance? Who will sing us a song, a song for the morning, so sunny, so light, so airy that it *doesn't* frighten off the crickets, rather I invite them to sing at the same time and to dance together?'" (Nietzsche).

\* \* \*

Burgos: severe, Castilian Roman: Abbey of Santo Domingo de Silos. The fields, the villages in the region, the colour of the wheat and the barley still in the range of greens, the white hills. At a certain point, two valleys, one on each side of the road which crosses them, and which, despite being flat, looks like a high threat held up to the horizon. And poppies, huge asphodels. On the Carazo side, a perfectly round mount, magically semicircular, El Rodillo (the Roller), a women said it was called, and El Queso de Carazo (the Carazo Cheese), and indeed, what is magical becomes earthly in the body of a cheese. And before, Hacinas, with its fossil trees; some lying on the ground, others standing up. One hundred and twenty million years. Stones, with a slight shine of mica; and to the touch, in contrast, pure wood,

\* \* \*

...aire en el aire, la pintura.

¿Qué sabes de la alegría, centinela? ¿Qué, de la gracia? No de la risa (de la inteligencia), ni de la sonrisa (del corazón), no de lo cómico (la mente que se parte en las quebradas del sentido), ni de lo dramático (el cuerpo, un parpadeo de la muerte) de la risa. No. De la alegría. De eso, *visto y no visto, heraldos multicolores* (Ullán), que de pronto *vuela*.

Desde la mano, el ojo fuerte de la pintura, a lo virtual, a la utopía de retener en primer plano el viento, hacer visible aquí, *ahora*, esa brisa que pasa. El ondear, lo veloz y lo leve (no la flecha o el proyectil a por su blanco), los colores. Casi eso *infraleve* que Duchamp encontraba más atrás de la percepción, sin llegar a constituir sustancia. ¿Por qué no tomar ese camino, bien poco transitado en Occidente, la otra vía de las metamorfosis? Devenir más aéreo, más gozoso y sin peso que las respiraciones de la dicha. Colores. El cielo está vacío. Pura luz: "y cuando, para terminar, voy pintando despacio, despacio, este interrogante sombrío, me encuentro con que en torno a mí resuena la risa más maliciosa, más vivaz. 'No lo soportamos más», me gritan. «¿No tenemos una mañana clara en torno nuestro? ¿Y un verde y blanco suelo con césped, como reino del baile? ¿Quién nos canta una canción, una canción de mañana, tan soleada, tan ligera, tan airosa que *no* espante a los grillos, antes bien los invite a cantar al mismo tiempo y a bailar juntos?'" (Nietzsche).

\* \* \*

Burgos: severo románico castellano: Abadía de Santo Domingo de Silos. Los campos, los pueblos de la comarca, el color del trigo y de la cebada aún en la gama de los verdes, los cerros blancos. En cierto momento, dos valles, uno a cada lado de la carreterita que los cruza, y que, pese a ser llana, parece un hilo alto tendido en el límite. Y amapolas, asfódelos enormes. Al lado de Carazo, un monte de perfecta redondez, mágicamente semiesférico, El Rodillo, nos dijo una mujer que se llamaba, o, también, El Queso de Carazo, y sí, lo mágico toma tierra en el cuerpo de un queso. Y antes, Hacinas, con sus árboles fósiles; algunos, tumbados en tierra, otros, de pie. Ciento veinte millones de años. Pétreos, con leve brillo de mica; y al tacto,

en cambio, pura madera, cálidos, acariciables. El tacto del tiempo. ¿Cuánto pesan? Como el tacto, mucho más livianos de lo que parecen. El peso del tiempo. *Ahora*.

Silos: la abadía, el claustro, el ciprés. Como topos, descendemos a la sala, a la alargada bóveda de cañón bajo el claustro, al peso de la piedra y lo profundo. Y allí, sobre la piedra, a la luz irreal de los halógenos, leves, llenos de aire y de color, los *brotos*. Broto en Silos. 31 de mayo - 23 de julio 2001. Técnica mixta sobre papel. Polípticos rectangulares formados por bandas de colores planos, sobre las que se posa, sin llegar a hacerlo, la imagen. Cintas de colores vivos, trazos envolventes velados o desplegados en el campo visual, formas tan desmaterializadas o virtuales como lo electrónico propicia. Crean espacio, captan gracia, producen una exaltada sensación de ligereza. Con algo de japonés, con ciertos raros ecos de nudos baconianos en algunas piezas más ancladas, con el impulso central de lo redondo a veces, *ouróboros* benignos, levitan.

Son los colores de una pura alegría, de una gaya ciencia que no conociera muerte o culpa; sin sombra de resonancia, sin previsión esperanzada, *están*, son de color y aire: azul intenso, verde, berenjena, limón, violeta claro, añil, rojo vivo, ceniza, amarillo, ocre, dorado, gris, marrón, pardo, fresa juegan –en contraste y armonía– con los colores de las tiras que componen superficies o fondos; a veces, finas barras rectangulares, dispersas, fijan un primer plano de referencia al baile o vuelo. *La maravillosa historia de Peter Schlehmil*, el hombre que perdió su sombra y pudo, después, vertiginoso y feliz –tras asentarse en la Tebaida–, recorrer los montes y desiertos, los bosques e islas diminutas, los jardines del mundo. De la sangre a la luz, a la meridiana luz del presente.

\* \* \*

En la pintura reciente de Broto parece haberse operado cierto consciente proceso de *des-subjetivación*, hasta tal punto la intensa carga anímica y simbólica que caracterizó este trabajo hasta fines de los años 90, se pliega ahora a lo rítmico y sintáctico. Lo inmotivado y relativamente azaroso de los colores –libres de carga semántica– confluye con el peculiar uso de la yuxtaposición –en el fondo– y la ingravidez –en

warm, strokable. The touch of time. How much do they weigh? As with touch, they are much lighter than they seem. The weight of time. *Now*.

Silos: the abbey, the cloister, the Cypress tree. Like moles, we go down into the room, to the long canyon cavern below the cloister, to the weight of the stone and the depths. There, on the stone, in the unreal light of the halogens, lightweight, full of air and colour, the *Broto*s. Broto in Silos. 31 May - 23 July 2001. Mixed technique on paper. Rectangular polyptychs shaped by flat bands of colour, on which the image rests, without resting. Ribbons of lively colour, enveloping brushstrokes, hidden or unfolding in one's field of vision, such dematerialised or virtual shapes as provided by electronics. They create space, capture grace, produce an exalted sensation of lightness. With a hint of Japanese, with certain strange echoes of Baconian knots in some of the more anchored items, with a central force of roundness sometimes, benign *ouroboros* levitate.

They are the colours of pure happiness, of a gay science which knows neither death nor guilt; without a shadow of resonance, without hopeful foresight, *are they*, sweet rumour of colour and air: intense blue, green, aubergine, lemon, light violet, indigo, lively red, ash, yellow, ochre, gold, grey, brown, dun, strawberry play –in contrast and in harmony– with the colours of the strips of which surfaces or backgrounds are comprised; sometimes, slim rectangular bars, disperse, fix a first plane of reference for the dance or flight. *The wonderful story of Peter Schlehmil*, the man who lost his shadow and who was able, afterwards, dizzy and happy –after sitting at the Tebaida– to travel mountains and desserts, forests and tiny islands, the gardens of the world. From blood to light, to the meridian light of the present.

\* \* \*

In Broto's recent painting, there seems to have been a certain conscious process of *desubjectivisation*, to the point where the intense spiritual and symbolic charge which characterised the work until the end of the nineties now gives way to rhythm and syntax. The colours are relatively unmotivated and random –free of semantic charge– and they coincide with the peculiar use of juxtaposition (in the background) and

weightlessness (in the image) which, together, work as the key to composition. In addition to this automatism in colour, there is the *speed* in the shapes of these works, which eludes all reflexive consciousness.

In this regard, the *Silos* series, (2000 to 2001) was a strong moment in the painter's work, an inflection which is perceived as a rupture. Nurtured, no doubt, by the work of previous years, a singular degree of purity is attained in *Silos*. Already, in works dating from 1999, we found many of the current elements –the division of the support-surface in squares or bands, the liveliness of certain colours, a clear light which expands the diluted colour and which produces a characteristic tonal exaltation. Nevertheless, in addition to the titles [*Trinidad, Ojo, Caligrafía, Icono, Rojo II* - "Trinidad", "Eye", "Calligraphy", "Icon", "Red II"] and the small rectangle of flat paint which score the illusion of depth and which already added their irony, like a *collage*, in the painting of the end of the eighties (*J.S.B., Albi, Las primeras cosas* - "The first things"), they still retain the *atmosphere* and the structural dialogue between background and shapes, however much the treatment of pictorial substance acquires a rough texture in some of these backgrounds. It is true the shapes are signs of electronic beat –many, present throughout Broto's career (although here they allege curious vibrations of minimal light– Flavin, Nauman), but they fail to reach that special touch which will suddenly light them up.

In recent works, the surface's division often gives way to a single field of colour and some shapes acquire an enigmatic or organic quality. Dematerialisation in the signs' pictorial treatment, which was at times the object of Broto's interest (*Libros IV y VIII* - "Books IV" and "VIII", 1992, for example; or *Retiro* - "Withdrawal", 1991; or *Trabajos* - "Works", 1991), by playing with background colour density then created a space of *meaning* which the titles served to enhance. Now, in contrast, either in the shapes or in the minute and almost completely waning flakes, they look like *musical* tracks which intensify or add rhythm to the lightness. Out come whites of pure joy and back go certain blues, like the vestiges of another life. The titles point to a radical *Abstract Painting* followed by the number which corresponds to them in the series ("if it is not abstract, art is incommunication", said the poet Vicente Núñez).

la imagen– que, unidas, operan como clave compositiva. A ese automatismo del color se suma también en estas piezas una *velocidad* inscrita en las formas que elude toda trama de conciencia reflexiva.

La serie *Silos*, elaborada entre 2000 y 2001, supone en este aspecto un momento fuerte en la obra del pintor, una inflexión que se percibe como ruptura. Preparada, sin duda, por el trabajo de los años anteriores, en *Silos* se alcanza, sin embargo, un grado de pureza singular. Ya en las piezas firmadas en 1999 encontramos muchos de los elementos actuales –la organización del soporte en cuadrantes o bandas, la viveza de ciertos colores, una clara luz que expande el cromatismo diluido y que produce una característica exaltación tonal–; pero conservan, todavía –además de los títulos (*Trinidad, Ojo, Caligrafía, Icono, Rojo II...*) y los pequeños rectángulos de pintura plana que puntúan la ilusión de profundidad y que ya ironizaban, como *collage*, en la pintura de fines de los años 80 (*J.S.B., Las primeras cosas, Albi...*)–, conservan, digo, la *atmósfera* del fondo y el diálogo estructural entre el fondo y las formas, por más que el tratamiento de la sustancia pictórica vaya adquiriendo en alguno de estos fondos una textura áspera. Las formas son ya, es cierto, signos de pulsación electrónica –muchos, presentes a lo largo de toda la trayectoria de Broto (aunque alleguen aquí curiosas vibraciones de luz minimal –Flavin, Nauman–, pero no alcanzan aún el toque que los encenderá de súbito.

En la obra última, la división de la superficie cede a menudo a un único campo de color y algunas formas adquieren cualidad enigmática u orgánica. La desmaterialización en el tratamiento pictórico de los signos, que fue, en distintos momentos, objeto del interés de Broto –*Los libros IV y VIII* (1992), por ejemplo, o *Retiro* (1991), o *Trabajos* (1991)–, creaba entonces al jugar con la densidad cromática del fondo un espacio de *sentido* que los títulos potenciaban. Ahora, en cambio, bien en las formas, bien como mínimos copos casi desvanecidos, semejan huellas *musicales* que intensifican o ritman la levedad. Surgen blancos de pura alegría y regresan, como vestigios de otra vida, ciertas gamas de azules. Los títulos anotan un radical *Pintura abstracta* seguido del número que les corresponde en la serie ("si no es abstracto, el arte es in comunicación", habría convenido el poeta Vicente Núñez).

Des-subjetivación, pues. A favor de lo neutro o lo libre, de una euritmia y un vuelo que carecen de sombra. Audible, casi olfativa, la melodía se entrega a los ojos; extraña movilidad de una imagen que se quiere suspendida, alcanzada infinitesimalmente antes de su disolución; como una imposible mariposa capturada que no dejara de volar en el aire.

\* \* \*

Así, de lo táctil del tiempo, de la sustancia abismada de la sangre –su resonancia y reflujo, su recogerse o adensarse–, a lo jubiloso del oído, a la vibración musical de una ráfaga de aire. Un poco, un espejismo. Algo de lo espectral: *lo que (casi) ya no*. También de lo virtual: lo que *todavía no*. Pura pintura.

Pura pintura, el camino recorrido por Broto: de la materia a la *visión*, de la aparición al *aparecer*. ¿Y luego?

“Por otra parte, tampoco puede hacerse descansar toda una vida anímica en la contemplación de un arbusto que reluce al viento” (Handke). ¿O sí? ¿No arde siempre la zarza sólo con que la miremos?

Se oyen desde la sala los glayidos de los niños en el recreo de una escuela próxima. Amortiguados y agudos, pienso, como si yo fuera ciega, como si ellos fueran pájaros.

Desubjectivisation, then. In favour of what is neutral and free, of a eurhythmic and a flight which lack shadow. Audible, almost smellable, the melody gives itself to the eyes; strange mobility in an image which wants to be suspended, infinitesimally attained before dissolution; like an impossible captured butterfly which does not cease to fly.

\* \* \*

Thus, from the touch of time, from the deep substance of blood – its resonance and flowing, its gathering and densification – to the jubilation of the ear, the musical vibration of a breath of air. A little, a mirage. Something spectral: *something which (almost) is no more*. Also, the virtual: what is *not yet*. Pure painting.

Pure painting, the route travelled by Broto: from matter to *vision*, from apparition to *appearance*. What then?

“On the other hand, neither can an entire spiritual life be laid to rest in contemplating a bush which sways in the wind” (Handke). Or can it? Does not the bramble always catch fire with but a look from us?

From the room, we can hear the playful cries of children in a nearby playground. Muffled and high-pitched, I think, as though I were blind, as though they were birds.