



Rosa Brun

Rosa Brun

Texto: Juan Fernando de Laiglesia

25 de enero / 27 de marzo 2024

Fernández-Braso
G A L E R I A D E A R T E



Silbar en la nieve con Rosa Brun

Juan Fernando de Laiglesia

“Yuko Akita avait deux passions, Le haiku, et la neige.

Le haiku est un genre littéraire japonais. Il s’agit d’un court poème composé de trois vers et de dix-sept syllabes. Pas une de plus. La neige est un poème. Un poème qui tombe des nuages en flocons blancs et légers.”

Maxence Fermine (Neige, 1999)

RITO SIN SÍMBOLOS

Voy a silbar en el aire de montaña, al aire seco y frío, para esperar la venida del eco. Y, como en el espejo de Lacan, sentir en los ojos el rebote del silbido. Silbido violeta, silbido fucsia o amarillo. Todo el horizonte resumido en ese eco de color que se nos vuelve casi en silencio. Es el haiku quien silba y lo esperamos para ver de qué color es. Y así toda la tarde para ir anotando en el cuaderno de campo el vocabulario. Un pequeño diccionario de ecos que van viniendo en voces lejanas envueltas en títulos de piezas: TARVOS.. GIENNAH... IZAR... ERSA... VENDAL... HADAR...LESATH.. Un poco más tarde, al anochecer, se adelgazan más los *flatus vocis* del horizonte y van articulándose palabras que ya son nombres... UMBRIEL... RETICULUM... SCUTUM... AMALTEA... OBIÓN... CRÉSIDA... ARDERITA, ...cuerpos de dioses blancos saliendo de aquel templo, SÁNDALO, FORNAX, PERDITA, ORIÓNIDAS, ARES, AMÁN... Son ecos cruzados que son casi palabras o palabras casi sin sílabas, sin sílabas silbadas, sílabas silentes, sílabas sopladadas. Formas transparentes de viento y vapor cuando vienen volando con el eco.

Diríase que estos ecos que resuenan ...FORNAX, AMALTEA, OBIÓN... son ecos llenos pero blancos y neutros. Nos parecen letanías de un ritual que ha olvidado su origen simbólico, o mejor, rituales litúrgicos que están envolviendo toda la escena del horizonte nevado, pero cuya consistencia ya no está en los significados. Una liturgia de ida y vuelta sin contenido. Parecen nombres de mares y estrellas en latín, naturalezas, o pájaros blancos que revolotean en silencio, que acaban de desembarazarse de cualquier alusión a algo comprensible... ¡Símbolos que se han convertido en signos!! ¿Cómo han llegado a ser signos de una nada? ... Son quizá palabras, eso sí, en el límite de poder ser pronunciadas.... AMALTEA... SÁNDALO... UMBRIEL... AMÁN... volando en la página blanca de Mallarmé, en la no-escritura de Blanchot, en el espectáculo sonoro sin sílabas, en el soplo del eco que está viniendo, y se siente en los ojos el leve tacto del silbido. CRÉSIDA... VENDAL... TARVOS...el rebote lacaniano desde detrás del espejo que ahora ya es lenguaje en blanco... pero como dijera Roland Barthes sobre la escritura japonesa,

tan sutil, que el signo se disuelve antes de que cualquier significado haya tenido el tiempo de tomarlo... Y quizá ocurra que el significado de cada voz se haya disuelto en el conjunto y la coreografía entera haya tomado el puesto de cada nota particular, y que la multitud de silbidos sea ahora un “sistema” en permanente interacción donde ningún elemento pueda entenderse excluyente y cerrado.

APARIENCIA vs APARICIÓN

Y sigue Barthes *el arte occidental transforma la impresión en descripción. El haiku no describe nunca, su arte es antidescriptiva, en la medida en que cada estrato de la cosa es inmediatamente, obstinadamente, victoriosamente transformado en una frágil esencia de aparición. Es decir que la avalancha de los ecos que nos vienen en ese paisaje nevado, se nos aparece como una totalidad. No hay detalles, no hay tiempo para describir porque se trata de una aparición. No una “apariencia” sino una aparición, una “relación de aparición” como bien distinguió Nicolai Hartmann en su *Ästhetic*. Todas las obras y todas las palabras se nos vienen en oleada. Y se nos van colocando en la conciencia de la misma manera que se instalan en la galería. El verdadero espacio de la galería es el espacio de la conciencia donde todas las obras de Rosa Brun se ven a la vez. Se nos vienen de golpe y nos rodean al pasear entre ellas, las columnas, los paneles en el muro, sin tropezarse con las piezas en el suelo, mirando al techo para descubrir si hay alguna otra cosa. Por eso es bueno recordar que montar una exposición como la que ahora vemos en la galería Fernández-Braso, no es ordenar un escaparate sino transmitir cómo las obras están poblando la conciencia. Y hay que decir que ello es posible porque cada obra es una parte de la gran cascada, como cada sílaba soplada es sólo importante por la palabra en la que colabora.*

En Rosa Brun no es posible apreciar obras individuales como fragmentos

separados y luego unirlos mentalmente, como pensaban las antiguas corrientes empiristas y su modelo analítico que operaba por amalgama de partículas en los procesos de la física mecánica, sino más bien como ocurre en la música, donde cualquier melodía no se entiende por yuxtaposición entrecortada de sonidos pegados sino como flujo continuo, estructura global, tal y como había explicado ya a fines del diecinueve Christian von Ehrenfels. Por esa razón quizá las obras de Rosa Brun pudieran convertirse en un diccionario abierto para los teóricos de la Gestalt (Köhler, Koffka, Wertheimer, etc) porque ha logrado formular como en un laboratorio, cada obra y cada color singulares como si fueran parte de un plan inmenso y general donde cada plano de color y cada bulto geométrico, aun siendo muy potentes y sonoros, desaparecen porque se ve la partitura entera a la vez. Sucede que la vista, no encontrando razón para detenerse mucho tiempo en una pieza porque cree entenderla enseguida, busca rápidamente la confirmación de lo que está viendo en la que tiene al lado y en las demás de alrededor. Como un aluvión de blancas, negras, corcheas y semicorcheas todas juntas en el pentagrama. Como aquellos ecos simultáneos en la nieve que son al mismo tiempo conceptos, cualidades y totalidades (para la Gestalt intuición perceptiva y concepto son lo mismo). Un firmamento esférico y necesario. Paisaje de 360 grados en un segundo. Una gran representación mental unitaria e inmediata. ¿Ese “apunte poetizado de la vida cotidiana” que llamaba *epifanía* James Joyce?

Y la gran claridad constructiva de los objetos que presenta Rosa Brun, está proponiendo, casi provocando, ausencia de error en la percepción, de manera que el yo de cada espectador se pone entre paréntesis estableciéndose una especie de yo universal (“sociabilidad estética” decía Mikel Dufrenne), un acuerdo secreto por el que todos vemos lo mismo. Conducir la obra de arte a su estructura es un eficaz antídoto contra el caprichoso subjetivismo ensoñador, y facilita conectar

directamente y sin retórica con las formas simples, las formas puras preferidas universalmente mucho antes y más rápidamente que las complejas o arbitrarias, como demostró la *Gestaltpsychologie* de 1920: el equilibrio, los contrapesos, las direcciones, el reposo estable de los bordes cuadrados, la relación de los colores livianos con los pesados, la importancia de las zonas pintadas de negro, la ubicación y distribución de los elementos en lo alto o lo bajo, el tamaño de cada parte coloreada ... Es decir, el andamiaje interno de la Materia, el Espacio, la Naturaleza, la Infinitud y la Belleza, como escribía la autora: *Mi obra se va formando en un proceso continuo de experiencias que buscan encuentros con la materia y el espacio desde un imaginario cercano a la Naturaleza. Mediante su poder evocador, amplió, analizo y construyo resonancias que aluden a conceptos de infinitud, totalidad o belleza.* Y además, si leemos bien, lo que ella está diciendo es que se encuentra absorbida por el proceso mismo de búsqueda y construcción de la forma artística, *la buena forma*, imaginando lo que falta y lo que sobra, añadiendo o eliminando aquello que esa figura está sugiriendo (eso que Kannizza llamaba *Prägnanz*, o “pregnancia de la forma”), simplificándola en simetría y orden, regularidad, coherencia estructural y estabilidad unitaria gracias a la capacidad de síntesis visual de la percepción/acción. Porque se demostró que en la organización cerebral del impacto visual en el lóbulo occipital, se detecta el “dónde” en el parietal, y el “qué” en el temporal traduciendo el estímulo en significado y lenguaje, pero siempre memorizando mejor lo simple; por ello se buscan figuras enteras y cerradas, conjuntos que aminoren diferencias y reunan lo disperso. Justamente lo que en el mundo de la filosofía se llama “reducción”, que es la operación por la que se traslada “lo fundamentado” a su “fundamento”, intentando lograr que ese fundamento sea “más real” todavía que la propia realidad. Pues bien, esa actividad reductora de llevar a su esencia los volúmenes, colores, significados e impresiones, va surgiendo durante el precioso y delicado recorrido personal en el silencio del taller. Se trata de una especial actitud

de escucha que nunca ha diferenciado entre afecto e intelecto, y donde todo se produce a una rapidez relampagueante y compulsiva, aunque las obras finales parezcan luego lentas, frías y exactas.

PROTOTIPO ÚNICO

Es justo ese tránsito que conduce lo sagrado al prototipo, el pensamiento interior a la cosa, la difícil traslación que la creación artística ha tomado históricamente como tarea propiamente suya. Imagino a Rosa Brun proyectando en su taller, dibujo en mano, entre bastidores, varillas, planchas de latón, restos de madera, rodillos de pintura y tableros apilados a medio pintar... Pasar de los contenidos nacientes a la imagen exterior, para convertirlos en materia viviente entre los objetos del mundo, pasar *de lo abstracto a lo concreto, del esquema a la imagen* como decía Bergson, o ... pasar del silbido en la nieve a su eco ya reconocible como palabra, tal y como decíamos al principio, es la tarea del arte.

Rosa Brun Jaén, catedrática de Pintura en la Universidad de Granada, más allá del dinámico, cambiante y siempre emocionado encuentro con estudiantes en las aulas de Pintura, conoce bien la pirueta metodológica de traducir las intenciones en prototipos, gimnasia que se da en esos dos momentos consecutivos: creación y gestión. Momentos que, aunque ligados, poco tienen que ver entre sí: la creación es un “universo-germinal” y la gestión un “océano-políglota”. El primero, genera y convierte la intuición en obra, y el segundo, convierte la obra en prototipo para poder superar lo que arriesgaríamos en llamar “protocolo de la patente”. En la universidad española este segundo momento de reconocimiento se impuso hace ya cuatro décadas a través de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI). Y las históricas dificultades de ese protocolo aplicado a las Humanidades, Bellas Artes entre ellas, fueron tema de encendidos debates, que en su momento quizás se hubieran simplificado precisamente presentando el resultado

artístico como un verdadero prototipo a patentar (RAE: “*prototipo = ejemplar original o primer molde en que se fabrica una figura u otra cosa*”) es decir, como un verdadero “prototipo simbólico”, diferente - pero sujeto a esa misma definición - del diseñado por las ingenierías, para cuyas áreas de conocimiento, por cierto, se ideó ese procedimiento de reconocimiento e incentivos. (Seguramente la insistente polisemia del símbolo no permitió todavía -ni cultural ni administrativamente- calificar de “prototipo” el objeto estético). De una parte, pues, el recorrido universitario de Rosa Brun la convierte en buena conocedora de las operaciones de homologación que la maquinaria académica y la institución ministerial ponen en marcha para garantizar públicamente el valor de lo artístico. Y, de otra parte, en biografía simultánea, su ininterrumpida trayectoria creadora profesional desde 1983 hasta hoy, la convierte igualmente en conocedora del recorrido evaluador público de su creación artística en la red nacional e internacional de circulación de los contenidos simbólicos, como refrendan los textos de José Castro Arines, Fernando Huici, Juan Bosco Díaz-Urmeneta, Fernando Castro Flórez, Juan Manuel Bonet, Amalia García Rubí, José Ramón Danvila, Jorge Fernández, Diane Lewis y tantos, tantos otros.

Ahora, gracias a esa doble experiencia ganada, su elección como académica de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando confirma la condición históricamente exigida para ello, porque podríamos decir que cumple la máxima “*Non coronabitur nisi legitime certaverit*”, es decir, “No podrá coronarse a no ser que compita legítimamente”, como aparece en el primer cuaderno impreso que existe de sus actas en el que se consigna la apertura solemne del 13 de junio de 1752 en nombre de Fernando VI. Allí se adoptó por divisa los atributos de las tres Artes, sobre los cuales una mano arroja tres coronas, y alrededor, una cinta con esa citada leyenda latina. Lo que, traducido a lo que aquí vamos diciendo, podría ser “la autora ha sabido convertir lo creado en

prototipo transmisible conservando su polisemia”, cualidad deseable y necesaria para quienes como ella desempeñan altas responsabilidades en la gestión pública de lo artístico. Quiérese decir que la Academia de Bellas Artes ha patentado, sí, patentado, su dilatado historial universitario y profesional, su denso, numeroso y polimorfo conjunto de artefactos simbólicos. El prestigio de los académicos Simón Marchán, Jordi Teixidor y Blanca Muñoz así lo ha avalado con su propuesta, y lo confirma la respuesta de Víctor Nieto Alcaide a su discurso de entrada.

MIRADA PLANA

Volvamos al paisaje nevado. Al recibir el impacto de aquél eco, de imágenes/palabras en la obra de Rosa Brun se produce una mezcla sorprendente de lo que a principios del XX se formulaba como *Sichtbarkeit y Einfühlung*. Se trata de un cortocircuito instantáneo en el que se cruzan en estallido de colores la pura y seca visualidad con la empatía emocional, es decir, la mirada plana de la forma/color suspendida en el aire, con la emoción corporal de la danza a la que se está invitado en esa escenografía. Una aparente higiene algebraica que pide ser observada en plena quietud contemplativa a lo Miguel de Molinos en la *Lámpara maravillosa* de Valle Inclán, suspendiendo la actividad del juicio (Visibilidad), pero simultáneamente sucumbiendo a la hipnosis de una atracción corporal que imanta todo el ser y le obliga a precipitarse por entre la instalación de las obras en la galería o el museo, rodear las figuras y los cuadros volviendo al baile de las miradas una y otra vez (Empatía). Se trata de una relación con la naturaleza del universo por esos dos canales paralelos, justamente como quiso siempre nuestra autora (“*elemento del natural*” llama a muchos de sus cuadros), gracias a la energía vital que el arte multiplica. Y justamente también como explicó August Schmarsow en aquellos trabajos de Leipzig hacia 1900, reconociendo en el propio cuerpo la simetría, la proporción y el ritmo de las obras de arte. Para Schmarsow, como para Rosa Brun más de un siglo después, el *Visibilismo*

de K.Fiedler y la *Empatía* de Th. Lipps se funden espontáneamente. De un lado la actividad lingüística de la visión (eran los tiempos del puntillismo de Seurat, cuando los impresionistas se hicieron técnicos en análisis visual) volcada en la percepción objetiva de las apariencias neutras, de las formas, los bordes, los perfiles, los formatos, los colores; y de otro, la exaltación de lo vital que la obra transmite al visitante, que reacciona por resonancia corporalmente con su palpitante respuesta sentimental.

De un lado, pues, el “visibilista” se pregunta *dónde está el cuadro// hasta dónde llega// porqué es tan grande// busco alguna línea y no encuentro nada en este plano dorado// qué sorprendente combinación de amarillo y gris// qué pasa en esta esquina de los listones rojos// esta pared está llena y la otra vacía// mira estas tablas torcidas en el suelo// qué fucsia tan fuerte en esta columna// Estos bloques negros están inclinados// qué bien combina el suelo gris de la galería con este cuadro que parece una bandera// ¿porqué no hay nada en el techo?// aquél del fondo de la otra sala visto desde aquí parece que está enmarcado// por qué todo es rectangular y no hay nada redondo?...*

Y del otro lado, el “endopático” empieza a caminar entre los cuadros, sentir si se mantienen flotando en la pared o si están pesando, y... se detiene ante este estirado turquesa *ARDERITA* y desea saltar o luego mirarlo de perfil apoyando la cabeza en la pared para ver cómo está sujeto // empieza a bailar alrededor de esta *LESATH* y la compara con *AMALTEA* y le recuerda a cajas de bombones// se acerca hasta tocar casi con la frente a *TARVOS* y quiere tocar con los dedos el papel amarillo de *ERSA* y ver a qué huele// vuelve al gran cuadro *ARES* y se queda un buen rato de pie con la vista clavada justo en medio reteniendo los movimientos sacádicos de ojo, en la vertical que separa el dorado de latón del negro mate de la derecha, y luego se da la vuelta para sentir su vibración en la espalda// se encuentra de repente con *FORNAX* y mirando al amarillo del

fondo imagina que los listones son sus propios brazos puestos en dos ángulos rectos//...

Reunión de sintaxis y efusión, de Visibilismo y Empatía que Josef Albers, el pintor de cuadrados “carentes de imágenes”, aconsejaba a sus estudiantes “*Aprended a ver y sentir la vida, esto es, a cultivar la imaginación, porque aún quedan maravillas en el mundo, porque la vida es un misterio y siempre lo será*”. Y explicaba cómo sus colores planos sobre soportes cuadrados aparentemente secos y anónimos, producían vida.

LUZ QUIETA

La luz sin sombras es una luz quieta. Apenas una imperceptible sombra inevitable alrededor del cuadro plano en la pared, apenas lo mismo en los bordes de esta forma sobre el suelo gris que confiesa los centímetros que se eleva del plano. El resto iluminado uniformemente, sin matices... Luz fría. Luz de led. Luz de galería, luz neutra que no interviene deformando la línea del borde de cada pieza porque justo en ese borde se da el fenómeno psíquico de alarma perceptiva que distingue inmediatamente el contraste figura/fondo. El llamado *hard edge painting* o abstracción pictórica de “contornos duros” de los californianos de los años sesenta. La luz quieta es el descubrimiento eléctrico históricamente reciente que fija su intensidad sin variación alguna, elimina la penumbra móvil, la oscilación antigua de la llama en la oscuridad o el paso de la nube durante el día; facilita el análisis pausado, agudiza la mirada y permite detenerla sin sobresalto porque nada se ha movido. Como en el laboratorio. Y ocurre entonces que los colores de las obras de Rosa Brun están también quietos, exactos, firmes en su posición, inamovibles, ajustados sin variación dentro de los límites rectilíneos asignados, luciendo con personalidad única en los papeles, las maderas o los metales que componen sus diferentes cuerpos... Y sucede que los colores se convierten también en

colores quietos que pueden llegar a ser lo que Michel Pastoureau decía: *conceptos, ideas, categorías intelectuales. Después son palabras, es decir, etiquetas caprichosas que varían en el tiempo y en el espacio y que a menudo toman su distancia con la realidad.* Así, la palabra que ahora estoy utilizando para designar “color” no tiene color. Pero si digo “verde” se dispara en mi memoria la colección coloreada de todos los verdes que he conocido: el verde de la puerta que pinté de adolescente, el verde del blandibúlú, el otro verde de aquellas cortinas, el de aquél billar. Por eso, sigue Pastoureau, para terminar, *-pero sólo para terminar- los colores son materias, luces, percepciones, sensaciones.* Los colores que utiliza Rosa Brun son eso, categorías (la luz quieta ayuda a verlos como tales) y a la vez “materias- luces – percepciones- sensaciones” tan potentes como categorías. Categorías y materias. Siempre las dos dimensiones a la vez. Gracias a la luz quieta del laboratorio, de la galería, de la mesa de trabajo. Tratándose de colores quietos se establece inmediatamente el cruce de conversaciones y contrastes, complementariedades y ajustes, como decía Albers. De manera nítida, algebraica. Cada color desde su rectángulo se despega o se hermana con quien tiene al lado en el mismo soporte, o en la otra cara de la escultura. Vista en su conjunto la obra pictoesultórica de Rosa Brun podría definirse como “un-ejercicio- de- disposición- contigua- de- planos- de- color- exigiendo- su- acuerdo”. Se les impone la tarea del contraste, se les fuerza a conversar, se les acorrala, se les violenta, se les apremia, se les empuja, se les compromete a que lleguen a un pacto, negocien una armonía, resuelvan sus diferencias, consientan sus envidias, entiendan sus apuestas, toleren sus discrepancias. El gris con el naranja, el verde con el negro, el azul cobalto con el añil, el amarillo limón con el rosa. Y en la selección de 21 obras de esta exposición en la galería de Fernández-Braso, se encuentra la filogénesis de esta exultante polifonía: el blanco imponiendo silencio en el quirigay de verdes, violetas, amarillos o negros; los azules turquesa tapando el negro o en conversación con los fucsias, amarillos o verdes.

Pero también se pueden encontrar separados del resto y bajo esta luz quieta que convierte los colores en categorías, obras muy especiales: un gran cuadro monocromo DORADO y dos obras de gran tamaño, ARES I (2017) y OBION (2014). Ellos mismos son categorías de la simetría especular sagrada, contrastando con el jolgorio cantarín de toda la otra coreografía festiva: dorado polvo de latón, negro opaco y gris en grandes cuadrados yuxtapuestos en horizontal, como en un extendido retablo laico. Enorme silencio. Paréntesis vital. Meditación... No en vano seguramente continuaba Mark Rothko en la memoria de Rosa Brun. En el otro extremo (¿categorial?) de esta exposición se presentan también seis obras recientes de formato reducido, sorprendentes por su desequilibrio: AMAN, LESATH, AMALTEA, CRÉSIDA, GIENNAH y HADAR. Son todo lo contrario, la luz quieta no ha podido evitar sombreados alrededor. Son despojos convertidos en joyas, juguetes sublimes. Epifanías. Sus miembros portátiles sobresalen de la pared y proyectan sombras en relieve. Amuletos. Enigmas. Diosecillos. Tesoros. Maquetas de escenografías. Embalajes de lo insólito. Talismanes. Arquitecturas de bolsillo. Mandalas encriptados. Discos duros fosforescentes. Geometrías de madera. Gritos de color. Números exactos.

Pero en esa numerología del color tan silenciosa ¿no estará también escondida alguna partitura? Desde Pitágoras y Vitrubio, el número era música, no sólo un útil de medición, sino sobre todo una forma de vivir que coincidía con la estructura de la naturaleza: la Forma y la Ética eran la misma cosa. Máxima desconcertante pero que parece ser propiamente el nervio de las abstracciones geométricas más radicales del arte europeo de entreguerras con Tatlin, Malévich o Kandinsky. Y recordar estos ejes neuronales del pensamiento occidental no está de más, porque, como recordaba W.C. Heisenberg, uno de los fundadores de la mecánica cuántica, *el descubrimiento pitagórico hay que contarlo entre los más decisivos impulsos que ha recibido la ciencia humana; si se reconoce en*

la armonía musical una estructura matemática como núcleo esencial. El lenguaje serial de Pierre Boulez, la importancia del punto como centro sonoro en Stockhausen, el programa dodecafónico de Schönberg, y la estocástica o ley de los grandes números en Xenakis, dan prueba de ello, como también la percepción del ruido como sonido en John Cage y las posteriores corrientes electroacústicas.... Habremos de oír esa música que está escrita en las partituras silenciosas de esta exposición.

CUADERNO DE CAMPO: diez tareas para después de ver la exposición.

1.- ORGANIZAR un grupo de pintores que llamaríamos “pintores del inframundo y la tiniebla” formado por Caravaggio, Fuseli, Goya, Philip Guston y Lucien Freud, y en sus antípodas, otro que llamaríamos “mecánica celeste” formado por Turner, Malévich, Albers, Rosa Brun, Ad Reinhardt y Mondrian. Y luego fijarse en el espacio intermedio para redefinir el expresionismo abstracto.

2.-COTEJAR la idea de los colores que Rosa Brun desarrolla en su obra con el fragmento nº IV del único libro que escribió el presocrático Anaxágoras sobre el Ser, la totalidad y la infinita divisibilidad de la materia, en donde aparece esta frase: *Antes de que ocurriese esta separación, cuando todavía estaban todas las cosas juntas, no había ni siquiera un color perceptible porque lo impedía la mezcla de todas las cosas, de lo húmedo y de lo seco, de lo caliente y de lo frío, de lo brillante y de lo oscuro, y de la mucha tierra que había dentro.* Y ver si es posible despejar la duda sobre si en los grandes cuadros negros de Rosa Brun y Ad Reinhardt están “mezcladas” todas las cosas del mundo.

3.-CONFIRMAR si en la divisa de la Academia *Non coronabitur nisi legitime certaverit*, el verbo *certare* = competir, sigue hoy guardando relación con los términos paralelos “certamen”, “certeza” y “acertar”, por si el llegar

a estar en lo “cierto” artísticamente supusiera haber librado determinada competición, es decir, si considerar competente al académico para ser coronado por haber acertado, dependiera de su capacidad competitiva, y si ese certamen se hubiera celebrado combatiendo consigo mismo o con terceros.

4.- REPASAR la noción de “engrama” utilizada en Psicobiología para aludir a circuitos ya registrados en nuestra memoria neuronal que se activan ante la presencia de determinadas imágenes. Detectar luego si el sistema de formas cuadrangulares y colores vivos que utiliza Rosa Brun se corresponde con esa memoria de los engramas.

5.- RELEER el trabajo de la colaboradora de Jung, Marie-Louise von Franz “El proceso de individuación” sobre el sí-mismo (*Selbst*) en “Man and his symbols”, para estudiar el significado del disco cuadrangular, mandala registrado en el sueño de una mujer de 62 años, porque la redondez - dice von Franz - *del motivo mandala, generalmente simboliza una totalidad natural, mientras que una formación cuadrangular representa la realización de ella en la consciencia. En el sueño, el ‘disco cuadrangular’ y la mesa redonda se juntan y de ese modo se tiene al alcance una realización consciente del centro.* Y así, considerar si la repetición de los formatos cuadrangulares y rectangulares en Rosa Brun se corresponde con haber superado esa “totalidad natural” y confirma la existencia definitiva de la “reflexión consciente”. Todo ello sin olvidar que la felicidad es redonda según el comentario de Gaston Bachelard.

6.- COMPARAR las *Date Paintings*, o registros cotidianos con fecha, de On Kawara con la aparente intemporalidad de las obras de Rosa Brun, para comprender hasta dónde se puede excluir la emoción personal en la obra de arte *mínimal*. Y también la relación entre aquella obra del japonés en la que una frase continúa por detrás del cuadro, y las obras de Rosa

Brun en que se solapan estratos dejando ver algo de lo que hay detrás. Quizá sean dos nuevas maneras del palimpsesto de Arquímedes, aquel pergamino del siglo X en el que el texto latino dejaba transparentar los renglones griegos borrados.

7.- CONTRASTAR los cubos de espejos “Mirrored Cubes” (1965) de Robert Morris que se reflejan entre ellos y también el espacio circundante simulando desaparecer de la sala, con los conjuntos escultóricos de Rosa Brun, sus columnas e instalaciones con determinadas distancias intermedias, fijándose sobre todo en los tamaños respectivos porque Morris trabajó siempre sobre la medida del cuerpo y las dimensiones de las obras de Rosa Brun no son accidentales. Después recordar cómo Hildebrand desarrolló las ideas de percepción objetiva de Konrad Fiedler aplicándolas a la escultura, y proponiendo la ley de la “visión óptica” y la “visión táctil” para comprobar su incidencia en Morris y Brun.

8.- PREGUNTAR a George Steiner con motivo de su publicación “The Idea of Europe” la diferencia que señala entre la costumbre estadounidense donde *las calles y las avenidas están simplemente numeradas*” mientras que en el callejero del viejo continente se da *la soberanía del recuerdo en la autodefinition de Europa como lieu de la mémoire...* Porque la tarea filosófica del reduccionismo del “más es menos” es anglosajona, industrial y urbana, mientras que el histórico imaginario latino sureuropeo no lo es, cosa que habrá que rastrear pacientemente en el excelente “Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936” de J.M.Bonet. Y también porque el símbolo reducido a signo se convierte en señalética de rótulos, flechas y semáforos.

9.- SUPONER que a la autora no le importaría responder a la pregunta sobre en qué nueva escenografía le gustaría exponer sus obras de mayor tamaño... En la sala central del palacio de Versalles, en la cordillera

monocolor del Atlas del norte africano, en los jardines del Generalife, en las orillas del lago Titicaca o en la explanada del palacio de Akasaka de Tokio? O quizá en el desierto de Tabernas cuando haya una tormenta de arena? O también en el Paharganj de nueva Delhi? Porque si para Edgar Morin *el conocimiento es navegar por un océano de incertidumbre a través de un archipiélago de certezas*, los puntos de luz, como disparadores semánticos o faros de niebla en la ventisca, que son las obras de Rosa Brun, serían ese archipiélago de referencia. Esos imperceptibles silbidos del eco en la nieve.

10.- BUCEAR hasta el romanticismo de Caspar David Friedrich y volver a ver un cuadro favorito de Rosa Brun, *Öl auf Leinwand* (“El monje junto al mar” o “Errante en la orilla del mar”), pintado el año de “Los fusilamientos de la Moncloa” que Goya pintaría seis años más tarde, y comparar la experiencia contradictoria de *fascinans y tremendum*, hipnosis y terror, que Rudolph Otto atribuía a la experiencia ante lo “numinoso” de la naturaleza inmensa (*Natura naturans* en Escoto Eriúgena), y poder comprobar la solución que Rosa Brun propone ante el vacío por hipnosis en Friedrich y por terror en Goya.

Juan Fernando de Laiglesia, diciembre 2023
Profesor emérito de Bellas Artes



Arderita, 2008
Técnica mixta, madera
220 x 49 x 47 cm



Dorado, 2010
Óleo, madera
200 x 170 x 12 cm





Obion, 2014. Técnica mixta, hierro blanco, madera. Díptico: 220 x 300 x 9 cm

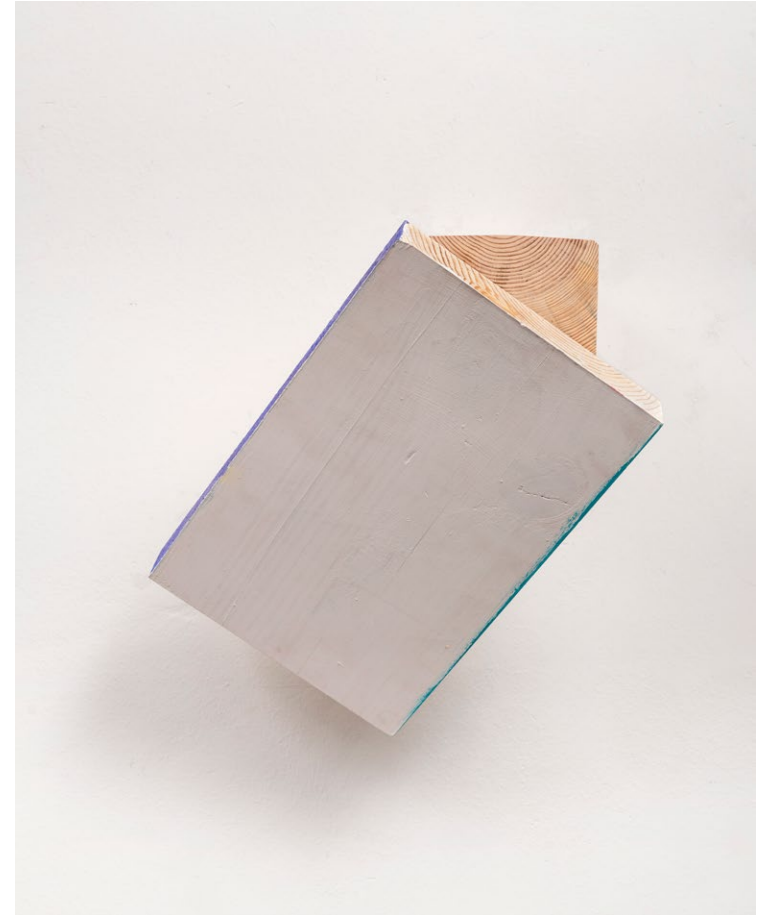


Aman, 2015
Cobre, técnica mixta, madera
80 x 64 x 5 cm

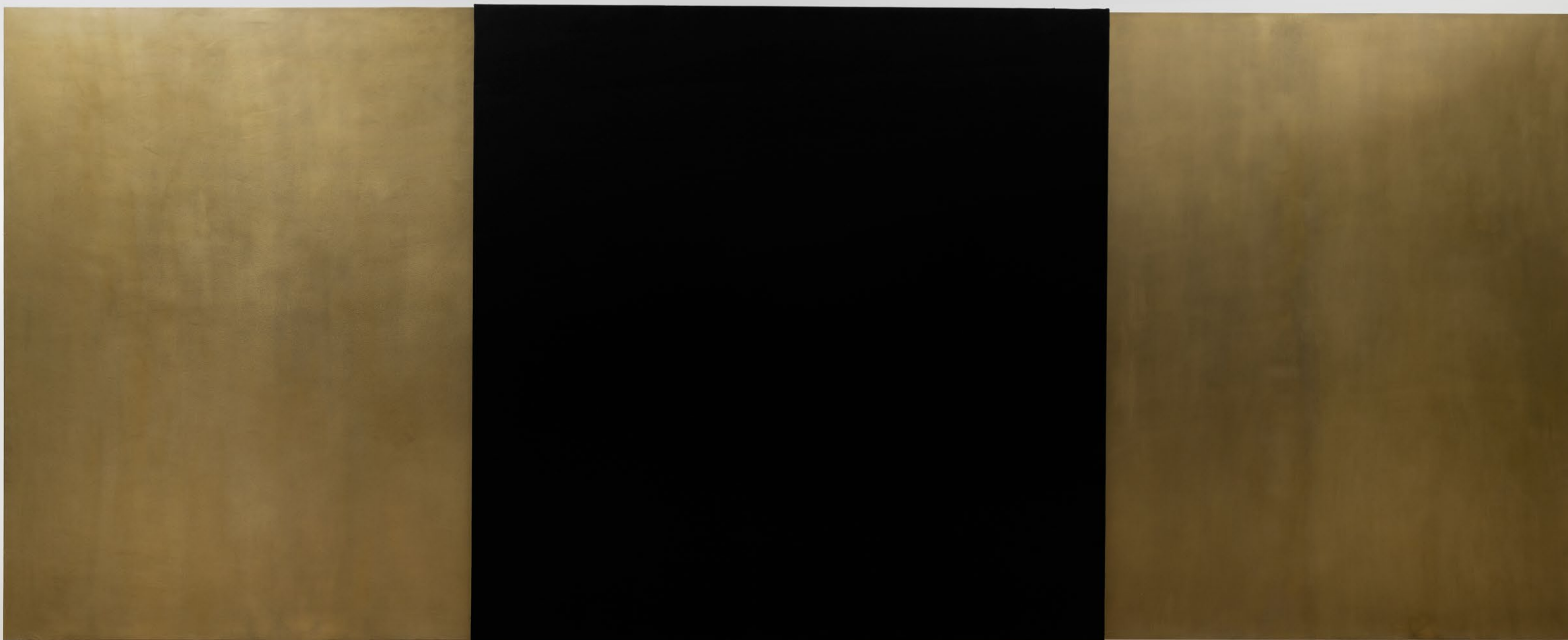




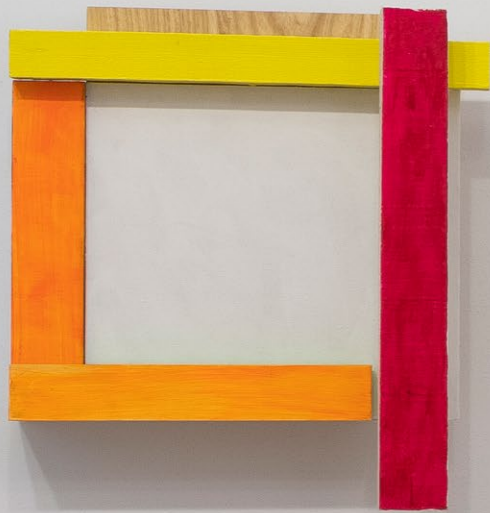
Charon, 2020. Óleo, madeira. 42 x 29,5 x 15 cm



Columba, 2022. Óleo, madeira. 39 x 39 x 27 cm



Ares III, 2017. Polvo de latón, madera, tela. 200 x 500 x 9,5 cm



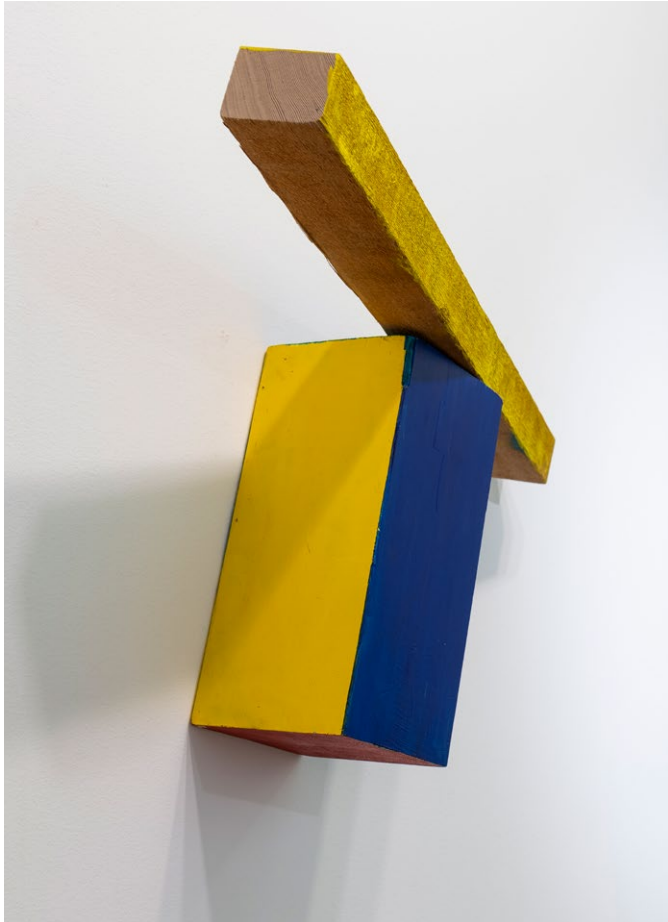


Ersa, 2021. Técnica mixta, papel, madera. 65 x 57 x 9,5 cm



Izar, 2021. Óleo, lienzo, madera, papel. 43 x 29 x 13,5 cm

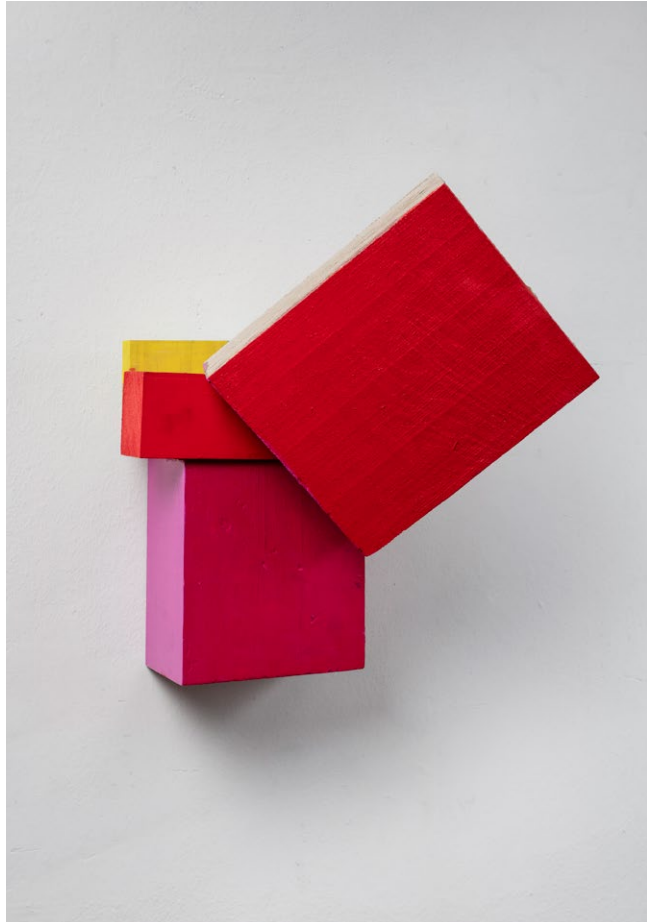




Amaltea, 2022. Óleo, madeira. 50 x 73,5 x 25 cm



Crésida, 2022. Óleo, madeira. 34 x 38 x 18 cm



Giannah, 2022. Óleo, madeira. 37,5 x 35,5 x 22,5 cm



Lesath, 2022. Óleo, madeira. 30,5 x 20,5 x 17 cm



Enif, 2022. Óleo, madera. 23 x 20 x 17 cm



Camaleón, 2023. Óleo, acrílico, madera. 36,5 x 34 x 14 cm





OCL679, 2023. Óleo, acrílico, madeira. 45 x 37 x 18 cm



OCL671, 2023. Óleo, acrílico, madeira. 45 x 43 x 19 cm



Asellus, 2024

Óleo, acrílico, madeira

126,5 x 150 x 31 cm

Canopo, 2024
Óleo, acrílico, madeira
126,5 x 150 x 31 cm





Mab, 2022. Óleo, madeira. 78 x 23 x 10 cm



Luna, 2022. Óleo, madeira. 64 x 26 x 5,5 cm





Rosa Brun

Nace en Madrid en 1955.

Catedrática de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

Académica de número por la Sección de Pintura de La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Exposiciones Individuales

2024 "Rosa Brun". Galería Fernández-Braso, Madrid

2023 Rosa Brun, "Materia y luz". Galería Aurora Vigil Escalera, Gijón

2022 ARCOmadrid 2022. Proyecto de artista. Galería Fernández-Braso, Madrid

"Rosa Brun". Fundación La Caixa, Gerona

2021 "Rosa Brun". Galería Rafael Ortiz. Sevilla

Rosa Brun, "Contras-tres. Acordes de una poética visual", Museo Molinos del Río y Caballerizas, Murcia

"Rosa Brun". Instalación en la CAPILLA. Edificio Convalecencia. Rectorado.

Campus de Murcia

Rosa Brun. "Acordes de Materia y Luz". Fine Art Gallery / Espace Expression, Miami, EEUU

2020 "Rosa Brun". Galería Fernández-Braso, Madrid

"Rosa Brun". Feria PINTA Miami, Solo Projects . Galería Fernández-Braso, Miami Live

2017 "Rosa Brun ". CEART. Centro Tomas y Valiente. Sala A. Fuenlabrada, Madrid

2016 "Rosa Brun ". Galería Fernandez- Braso. Madrid

2014 "Rosa Brun ". Galería Pilar Serra, Madrid2013

"Rosa Brun ". Galería Nina Menocal. México DF

"Rosa Brun ". 10º aniversario CAC. Málaga

2012 "Rosa Brun ". Sala X. Campus de Pontevedra. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Vigo

2010 "Rosa Brun ". Galería Oliva Arauna. Madrid

2008 "Rosa Brun ". Galería Oliva Arauna. Madrid

2007 "Rosa Brun ". Galería Xavier Fiol. Palma de Mallorca

"Rosa Brun ". New York Public Library. New York, USA

2006 "Rosa Brun ". Koldo Mitxelena Kulturunea. Donostia-San Sebastián

"Rosa Brun ". Galería Oliva Arauna. Madrid

2005 "Rosa Brun ". Galería Carmen de la Calle. Jerez de la Frontera, Cádiz

2003 "Rosa Brun ". Galería Oliva Arauna. Madrid

- 2001** “Rosa Brun”. Galería Alejandro Sales. Barcelona
 “Rosa Brun”. Galería Oliva Arauna. Madrid
- 2000** “Rosa Brun”. Galería Sandunga. Granada
- 1999** “Rosa Brun”. Galería Oliva Arauna. Madrid
- 1998** “Rosa Brun”. Galería Oliva Arauna. Madrid
- 1996** “Rosa Brun”. Palacio de los Condes de Gabia. Granada
- 1995** “Rosa Brun”. Galería Oliva Arauna. Madrid
- 1993** “Rosa Brun”. Galería Oliva Arauna. Madrid
- 1991** “Rosa Brun”. Galería Espacio Santiago Corbal. Pontevedra. Galería Oliva Arauna. Madrid
- 1989** “Rosa Brun”. Galería Oliva Arauna. Madrid
- 1988** “Rosa Brun”. Galería Oliva Mara. Madrid
- 1985** “Rosa Brun”. Sala de Exposiciones El Brocense. Museo de Arte Contemporáneo. Cáceres

Exposiciones internacionales

- 2006** New York Public Library
- 2011** The Patricia & Phillip Frost Art Museum, Florida International University, Miami, Art Basel
 Museo de Arte Contemporáneo de Moscú, MMOMA
 The Armory Show”, New York
- 2012** Museo de Arte Contemporáneo MACBA, Buenos Aires, 2011-2012
 The Armory Show”, New York
- 2014** Zona Maco, México DF
 Feria de Arte Contemporáneo, Estambul
- 2016** Art Chicago, EEUU
- 2020** Pinta Live Miami, Miami, EEUU
- 1990-2023** ARCO Madrid

Museos y Colecciones

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid
- Colección MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires), Argentina
- Colección Fundación La Caixa, Barcelona
- Colección Museo Patio Herreriano, Valladolid
- Colección Artium, Vitoria
- CA2M. Museo Centro de Arte Dos de Mayo. Móstoles. Madrid
- Colección Fundación la Caixa, Barcelona
- Colección Fundación Banco de Sabadell, Barcelona
- Colección VAC (Valencia Arte Contemporáneo)
- IVAM, Valencia
- Colección H. E. F Juan Entrecanales
- Colección Fundación Helga de Alvear
- Colección Museo Arte Contemporáneo, Madrid
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
- Colección CAC (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga)
- Colección CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo), Alicante
- C.A.B. de Burgos
- Colección Fujitsu
- Colección Fundación Prosegur
- Colección Grupo Prisa
- Colección Diputación Provincial de Granada
- Colección Banco de España
- Colección Caja Madrid
- Colección Zucin
- Colección Norte de Arte Contemporáneo, Santander
- Fundación Banesto
- Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz
- Seu Central de la Caixa de Pensions, Col·lecció Testimoni
- Ayuntamiento de Pamplona
- Ayuntamiento de Sevilla

Fernández-Braso

G A L E R I A D E A R T E

Exposición

Galería Fernández-Braso

25 de enero - 27 de marzo 2024

Catálogo

Edición: Galería Fernández-Braso

Texto: Juan Fernando de Laiglesia

Imprenta: Gráficas IMTRO

Créditos fotográficos

© Rafael Suarez

Calle Villanueva, 30 - 28001 Madrid

www.galeriafernandez-braso.com

Tlf.: + 34 91 575 98 17