



# BROTO

*Otros universos*

Noviembre- diciembre, 2017

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





Retrato de Broto por Lluç Queralt

# Otros universos, de José Manuel Broto

Carlos Jover

## 1.- Pretexto

La realidad ya no es lo que era. Con cada nuevo avance científico no sólo se modifica el espectro del conocimiento humano sobre el mundo sino, ante todo, la propia noción que el ser humano tiene de sí mismo –que aunque parezca una obviedad–, ya que como es obvio el hombre es parte de ese mundo, la noción que se tiene de sí, la conciencia de sí, no tiene porqué ir aparejada a la versión que se posea de la totalidad de lo real. Así, por ejemplo, los protagonistas de la célebre trilogía de Samuel Beckett, *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, son inimaginables en un mundo que desconociera la física cuántica. De la misma manera, tras esos avances, se hace difícil defender que el protagonista de un relato post cuántico esté construido según el corte decimonónico del Julien Sorel de *Le Rouge et le Noir*, por poner otro ejemplo. A todo este fenómeno se le denomina efecto contextualizador, pero lo cierto es que va mucho más allá: ninguna punta de lanza puede ignorar que su posición avanzada se debe a todos los milímetros de la abrazadera del asta metálica, de la zona de remache y de la longitud del mango, usualmente de madera, que constituyen la totalidad de la lanza. Quien está delante no puede ignorar todo lo que ha costado el avance, y todo lo que muchos otros han pagado para que esté en esa posición. Y por la misma razón, aquel que tras esos avances no comprenda que su único lugar posible como artista, o como disipador de tinieblas en general, es estar en esa punta de lanza, y por tanto que debe aceptar la tiranía del reto de los nuevos tiempos, de la creación pura a partir de lo dado –es decir, jamás caer en la holganza de la cómoda reiteración–, de cooperar en la construcción de los nuevos mundos, no puede sino considerarse como un sucedáneo más o menos impostor que, en lugar de retarse a sí mismo ante la dura tarea, ha elegido la comodidad de un rol ya transitado y que, tras su desaparición personal, no dejará huella alguna en la historia del avance humano.

## 2.- Contexto

Pocos son los que, tras asumir el contexto, cada vez más arduo, se exigen a sí mismos lo imposible. El ejemplo del atletismo tal vez venga bien ahora para dibujar la cuestión: si un atleta no pretende batir el récord, y se mantiene por debajo de la marca que el hombre como tal ha alcanzado con anterioridad, ¿qué valor tiene su esfuerzo? ¿Qué sentido tiene siquiera que se presente ante el mundo como atleta? ¿Repetir lo ya conseguido, sin alterar el rango de capacidades del ser humano? Porque en atletismo, como en toda actividad humana de progreso y creación, lo que está en juego es la misma esencia del ser humano. Cuando Usain Bolt consigue correr los 100 metros lisos en 9,58 segundos, lo que provoca es un cambio sustancial del concepto de hombre a partir de entonces. Porque a partir de entonces el ser humano incluye en su definición eso mismo: que es un ser “capaz de correr los 100 metros lisos en 9,58 segundos”, algo que hasta él no era posible incluir en la definición de hombre. A eso tan arduo es a lo que me refero cuando hablo de contexto. Y en arte ocurre exactamente lo mismo.

El vasto y soberbio esfuerzo que ha realizado José Manuel Broto en este sentido a lo largo de su dilatada vida creativa es sobrecogedor. En su caso, además, por la época que le ha tocado vivir, el tema del contexto le hubiera podido conducir a vías muertas, como a tantos otros. Una de ellas, por ejemplo, es la que discutimos ambos en una reunión de este mismo verano de 2017: la vía del tremendismo, por llamarlo de alguna forma. Desde que a finales del siglo XIX se comenzaron a romper los moldes de la representación pictórica, con el colapso de la denominada “perspectiva central”, que dio pie, primero, a aquellos movimientos que trajeron la ruptura cubista y su conversión, como dice Gadamer, “en la completa eliminación de toda referencia a un objeto para formar la figura”;



la generación consecuente del arte abstracto como una reivindicación del propio lenguaje autónomo, sin deudas a la narratividad, a la representatividad o a la psicología tradicional; y por último, a raíz de las dos guerras mundiales y a sus tremendas consecuencias socioculturales, a una vuelta de tuerca más en el alejamiento, sino repudio, del concepto de belleza –considerado impúdico tras las experiencias guerreras y sobre todo tras las visiones infernales de los campos de concentración nazis, las cámaras de gas y, antes, los envenenamientos con productos químicos y las gasificaciones masivas en las trincheras de Verdún y del Somme–, que ha llevado a buena parte de los artistas desde la mitad de siglo XX en adelante a acomodarse en el feísmo, el tremendismo, el malditismo, como suelo sobre el que pisar sobre seguro. Y eso, bajo la óptica del compromiso contextualizador del que venimos hablando, convierte en un atajo hacia la acomodación y el relajo el trabajo artístico. Nos explicaremos.

Comentábamos Broto y yo este verano que hace ya lustros –desde mitad de siglo XX–, que la mayor parte de lo que recibe el marchamo de obra de arte de interés debe incluir, a juicio de los críticos y del público “entendido” en general, una carga de bajeza, violencia, podredumbre, humillación, injusticia, enfermedad y muerte relevantes, y que a partir de ese cimiento los autores construyen una obra que de salida parte ya con la consideración positiva. No sólo se trata de una rémora de la muerte por asesinato del concepto de belleza –en sentido clásico, o cuanto menos convencional–, sino también una solución fácil para engarzar con el sustrato morboso que espolea nuestra cultura actual. ¡Qué simple y sencillo es construir cualquier discurso plástico o literario sobre estos parámetros! Si se parte de un golpe de escándalo, de escabrosidad, la atención del espectador está ya centrada. Lo que después venga, además de gozar de la pátina de lo procaz, rebelde, inconformista, dará igual que alcance o no otras cotas, pues sólo con el presunto rompimiento de moldes que lo desmadrado supone se tendrá garantizado un mínimo de aceptación. ¡Hay tantos ejemplos así en arte y literatura de las últimas décadas...! En esa última reunión, la de este verano, comentamos los tremendos libros del norteamericano Donald Ray Pollock, como “El diablo a todas horas” por ejemplo, o “Knockemstiff”, que, sin dejar en este caso de ser grandes obras, no por ello han esquivado la tentación de recurrir al seguro de éxito citado. Y tantos y tantos otros ejemplos. En arte, el caso se da todavía con más frecuencia. Desde el otro Pollock, el artista traspasado por la angustia y el alcohol, pasando por Basquiat y los “young british artist” con Tracey Emin a la cabeza, a toda la caterva de los Paul McCarthy, Jonathan Meese, Santiago Sierra o Teresa Margolles, lo cierto es

que ese malditismo irreverente ha supuesto que sus obras, en vez de partir de la línea de salida, lo hicieran bastantes metros por delante. Y encima, todo sea dicho, el recorrido que presupone esa elección de partida *facilita* –digámoslo así– su encaje en la contemporaneidad. El interés se desata hoy en día en cuanto el héroe de la novela se revela enfermo y obsesivo, o ruin y frustrado, o angustiado por una experiencia inconfesable de la infancia; o cuando la obra plástica recoge el semen de los amantes traídos y llevados por parte de la artista en cuestión en una búsqueda ebria de no sé sabe bien qué extraño prototipo de felicidad inalcanzable; o cuando sobre las capas de diversos materiales que se esparcen sobre el lienzo se pueden descubrir símbolos fálicos o caníbales o blasfemos que hablan de una muy intensa deriva inconformista del artista. En todo caso, lo que ese malditismo produce en el tibio lector o espectador aburguesado de nuestro tiempo es la posibilidad de subvertir, al menos en el escenario fantástico de una obra de arte sobre la que se proyectan siempre sus carencias y sus apetencias más íntimas, la monótona y rutinaria realidad que lo tiene cercado, una cotidianeidad segura pero carente del vértigo que toda célula necesita para replicarse.

Naturalmente que aquí se citan nombres relevantes, pero hay que entrever la ingente manada de pseudoartistas y pseudoescritores que han pretendido utilizar este atajo, y que han inundado de basura todo el panorama pseudocultural de nuestra época.

Lo verdaderamente difícil, lo que no está al alcance de casi nadie, es el producir una obra de arte contemporánea, con todo lo que ello supone de carga contextual (y ya hemos comentado antes), que además represente un nuevo hito en su campo, sin utilizar esos mecanismos mendaces del feísmo, del malditismo, en definitiva, producir una obra de arte que se enfrente sin subterfugios al reto de su tiempo desde el corazón del problema, que tiene que ver con la búsqueda de nuevas formas de expresión, de nuevas imágenes (en el caso de las artes plásticas) que destilen las nuevas realidades y los nuevos sentimientos del ser humano, que proyecten el nuevo rumbo que el desarrollo del hombre –de acuerdo con las nuevas capacidades y las nuevas tecnologías– puede plantearse... hacia no se sabe bien qué último objetivo, tal vez aquel que Kubrick esbozó en las escenas finales de su particular *Odisea* –título que no es inocente, y que obviamente recoge toda la tradición de búsqueda, desde Homero a Joyce y etcétera–.



Y eso es justamente lo que Broto ha conseguido con su extraordinaria obra: abrir nuevas vías de conocimiento, nuevas formas antes imposibles siquiera de imaginar, nuevas percepciones de la materia y de la energía que todo lo envuelve. Y todo ello desde el arte puro, libre de cargas (en la tradición, por tanto, del abstracto, pero trascendiéndolo), sin necesidad de apoyarse en subterfugio vejatorio alguno. Y ese planteamiento, de verdad, es el más difícil de seguir, pues entre el artista y su obra no hay nada que resuelva la ecuación. El choque es en crudo, sin *airbag*, y con todas las consecuencias.

### 3.- Texto

José Manuel Broto incurre por tanto con su obra en una gran audacia: sin recurrir a esos bonos de partida de los que venimos hablado, desarrolla una investigación de nuevas formas, inexistentes en la realidad hasta que él las desvela, y que nada deben a aquellas bulas de procacidad, sangre, maldad gratuita, ignominia y perversión. Su personalísimo estilo, que ha sido enmarcado dentro de lo que se ha venido en denominar el neoabstracto, supone un rebase completo de los supuestos originales de la abstracción, aquella concepción que se formuló en un principio con la vista puesta en la eliminación de cargas externas al lenguaje artístico, como ya hemos comentado. Pero aquí hay que recordar lo indicado en el apartado anterior: el contexto. La abstracción a estas alturas de la evolución, casi a punto de alcanzar, en la llamada Quinta Era, la célebre Singularidad (ver "La Singularidad está cerca", de Ray Kurzweil, libro absolutamente imprescindible), no puede ceñirse tan sólo a ese propósito reivindicativo en lo meramente representativo. Como se sabe, "en el momento de la Singularidad no habrá distinción entre humanos y tecnología", como dice Kurzweil. "Y esto será así no porque los humanos se hayan convertido en lo que hoy entendemos por máquinas, sino más bien porque las máquinas habrán progresado hasta llegar a ser humanas, y más que humanas". "La Singularidad nos permitirá superar los problemas del envejecimiento humano y ampliará enormemente la creatividad humana, preservaremos y mejoraremos la inteligencia que la evolución nos ha conferido y al mismo tiempo superaremos las profundas limitaciones de la evolución biológica". Después de ello, en la llamada Sexta Era (esto es ciencia, aunque la terminología suene a secta), la inteligencia saturará la materia y la energía, propagándose más allá de su origen terrestre.

Todo esto constituye el vector de avance actual de la evolución humana, e ignorarlo no sólo es un problema de falta grave en cuanto a contextualización a la hora de plantearse la creación artística, es decir, el rol como artista, sino que supone además una grave carencia como ser humano sin más, puesto que no saber dónde se está y hacia dónde se va no es propio de quien se ha trabado desde hace siglos en una pugna abierta con los dioses por la conquista de la Tierra y del cielo.

La obra de José Manuel Broto se ubica claramente en esta singladura. ¡Y es de las pocas que hoy existen que lo están! Muchas de sus obras, muchas de las que componen esta nueva serie denominada "Otros universos" y que constituye el tronco de la exposición en la galería Fernández-Braso de Madrid, aún habiendo sido ejecutadas a mano, presentan una apariencia de perfección cuasi mecánica, como si hubiesen sido elaboradas con herramientas informáticas. En algunos casos, sobre todo en algunos papeles, Broto ha hecho uso de estos recursos, pero en los acrílicos, algunos de gran formato, es su mano, su pulso, su maestría la que guía las formas hacia esa nueva abstracción. Su imaginación, su capacidad para dar a luz nuevas formas y casi diría que nuevos colores (pues el color es al fin y al cabo una vibración de la energía), su absoluto control de la estructura y de la composición (algo que sólo está en manos de los grandes artistas), la audacia de su planteamiento pintura-pintura dentro de los parámetros que hemos mencionado, hace de su obra uno de los monumentos de la pintura actual. Y en su caso, no sólo de la pintura actual, pues lleva rompiendo los moldes de la abstracción desde hace cincuenta años.

"Otros universos" incide, pues, en la necesidad de acceder a las nuevas realidades que se nos acercan a toda velocidad. El efecto de pulsión magnética que transmiten estas obras, sustentado en los mismos fondos vibratorios con que los lienzos están ejecutados, que desestiman la coloración plana para abrir un escenario ondulatorio que confiere una extraña profundidad a las piezas, nos coloca en un escenario de rotunda contemporaneidad científica, además de lo que a plástica obviamente se refiere. El concepto célebre de Greenberg, *flatness* (planitud), que regía en un principio la pintura moderna –aquella característica que hacía recaer primero la atención crítica en que lo que el espectador tenía delante era un cuadro, es decir, un campo de dos dimensiones–, ha sido asaltado por Broto y aniquilado. La profundidad de las piezas de esta serie alcanza enormes dimensiones proyectivas. Las formas bien delimitadas que cuelgan como planetas sobre ese fondo vibratorio abren una perspectiva



interna que no termina. Como cuando uno mira el cielo de noche, sin nubes y sin luna: hay un ruido de fondo, la vibración constante del universo, y una profundidad sentida como infinita que marca la dirección de nuestros pasos.

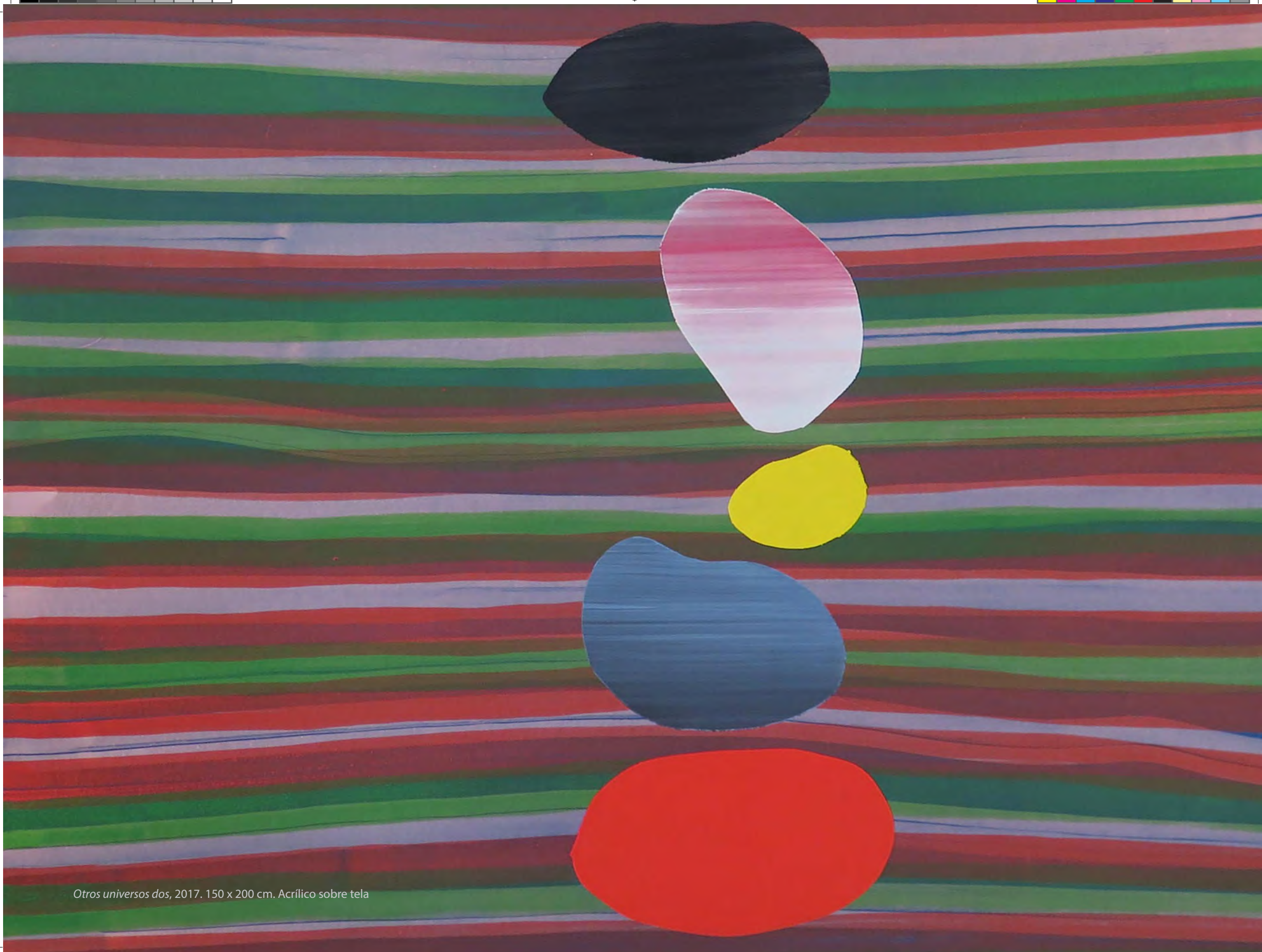
(Imposible no recordar aquí el imponente diálogo final de la primera temporada de *True Detective*. Bajo un cielo oscuro y estrellado, saliendo del hospital, un renqueante Rust, mirando esa negrura salpicada de puntos luminosos, le dice a su colega Martin: "Hace tiempo había sólo oscuridad, pero si me pregunto ahora, creo que la luz es la que va ganando". Se trata de una reflexión directa y optimista sobre la ciencia, el arte, en fin, sobre el papel del hombre en el universo).

Otra de las particularidades de la nueva serie de Broto es la plasmación de lo gestual, propio del movimiento que abanderó teóricamente el crítico de arte citado (el expresionismo abstracto), pero en su caso en un proceso medido ya, contenido, en el que la pincelada avanza con sutileza marcando al mismo tiempo el eco de la forma gestual y un pulso vibratorio que a su vez es eco del que se desenvuelve en el fondo infinito. Esa mixtura es una maravilla visual y sensitiva a la vez, y hace que las obras emitan frecuencias en distintas ondas, exactamente como lo hace el universo, que está lleno de otredad. Incluso cuando las formas de esos "otros universos" aparecen como formas redondeadas y bien definidas en su contorno, el color en su interior no es plano, no es un "campo de color", por seguir refiriéndonos a Greenberg. No, en esta serie Broto desmantela el campo de color y todas las áreas cogen varias y distintas frecuencias. El efecto, como ya hemos comentado, es de pura energía emitida más allá de la falsa doble dimensión del cuadro.

Un paso más allá lo da cuando además utiliza formas finas y alargadas, pero formas al fin y al cabo, ondulando en primer término, no en el fondo. Aquí el "otro universo" se manifiesta de una manera puramente inmaterial, no como corpúsculo sino como onda, en la conocida terminología einsteniana de la luz. El color casi eléctrico de estas bandas finas, que también se arpegian en series internas, proporciona la sugestión de grietas a otra realidad, como si fuesen puertas apuntadas que permiten inferir presencias, vidas, desarrollos paralelos y que todavía nos resultan inalcanzables. La extrema belleza formal que las composiciones presentan habla de esa saturación de inteligencia que está por llegar, y bajo cuya perspectiva nada quedará fuera de ella.

Inteligencia, misterio (sin él no hay arte), belleza al fin, sorpresa visual constante, equilibrio y vibración, pulso y gran aliento, la experiencia de transitar por la obra de José Manuel Broto es una forma de enriquecer la vida con la luz de lo que vendrá.

Mallorca, septiembre de 2017.



*Otros universos dos*, 2017. 150 x 200 cm. Acrílico sobre tela



## Transitar: mudar, pasar. Una interpretación

Asun Clar

O como  
ritmo de música que se quedara  
allá fijo en el centro cual estatua  
inmutable.

Giorgios Seferis

Si, aún a costa de ser reduccionista, se buscara una palabra clave para definir la obra de Broto, ésta podría ser *movimiento*. Un movimiento dicho exclusivamente con las herramientas de la pintura: pincelada, superficie, forma y color. Estos son los fundamentos plásticos abrazados desde sus inicios, inspirados a su vez en los del grupo francés *support-surface* en su apuesta por ceñirse a los instrumentos propios del medio. Por ello, esta comunicación del movimiento, omnipresente en su obra, se traduce en huellas pictóricas, índices que plasman lo que fue o que expresan lo mutante: la impronta del gesto delatando lo acontecido, y los comportamientos pictóricos -aplicados sabiamente como gramáticas del tiempo-, haciendo visible la transformación de la materia: los pigmentos que emergen, los que se diluyen, los que sólo se asoman para retraerse luego dejando sutilmente una sombra de lo que fueron.

Así, los rastros de las pinceladas son, por sí mismos, señales gráficas de ese movimiento de arrastre sobre la tela tan característico de su obra, y lo es también la propia gestualidad de la línea, que cimbreo y señorea sobre el soporte plano y monocromo, recorriendo a veces todo el espacio y convirtiéndose en protagonista de la pieza junto a los matices y transparencias del color. Pero a estos componentes, presentes en la mayoría de sus trabajos, se han ido incorporando recientemente otras formas, divergentes en apariencia, que concentran y parecen suspender la acción: son imágenes circulares de colores intensos que aparecen flotando en el espacio -éste sí, trabajado con esas huellas del pincel-comportándose, supuestamente, como puntos detenidos.

Cabría preguntarse si definitivamente el pintor ha decidido, tras el dinamismo de obras anteriores, ensimismarse en un instante zen, a la vez múltiple, único y eterno, en el que nada sucede porque, abolido el tiempo, todo es simultáneo y, por tanto, inmutable. No nos llevemos a engaño, el movimiento está más presente que nunca: contenido, encerrado en esas formas oblongas, o estiradas en cintas, se agita y emite palpitos mediante la intensidad y gradación del color, bombeando energía en forma de luz, magnetismo y vibración.

Y es que el movimiento es posiblemente más intenso cuando no se ve; cuando sólo se traduce en ondas, cuando está *por dentro*. Este inmanente dinamismo interior ostenta su acción en las gradaciones de colores encendidos que transitan la superficie de las formas de bordes duros. Ese tránsito, que refleja su muda, es el único signo visible de las transformaciones que se ocultan en su seno y que permiten imaginar un cambio, una transformación que, al fin y al cabo, es otra faceta del movimiento, el rasgo vertebrador de la obra antes aludido.

Estas formaciones de tonalidades cambiantes ofrecen, en otros casos, un rostro mudo, actuando en su neutralidad como contrapunto de la agitación generada por la vibración de las pinceladas de los fondos -o las encerradas en las figuras-, en un juego de identidades múltiples donde el dinamismo se expresa por contraste con lo inmutable como las dos caras de una misma moneda, en una dualidad que encierra el concepto del *todo* defendido por la sabiduría oriental.





Pero esos *planetas*, que flotan en un universo bien lleno de partículas en movimiento (ahí están los rastros del pincel indicando de nuevo la acción), también reverberan energía. Como soles en combustión interna, irradian sus fuerzas a lo que les rodea. Y es que no están solos: toda una constelación, en un movimiento detenido sólo en apariencia, se dibuja bajo un campo de tensiones, de influjos mutuos que mantiene un ajuste de distancias, de proximidades y lejanías que, lejos de reflejar la relajada quietud de lo inerte, recrean el espectáculo vibrante del cosmos. Nuevamente, pues, un movimiento implícito también en estas órbitas de energía invisibles que sostienen la ordenación de estos cuerpos en suspenso.

En otras piezas, unas estructuras centralizadas dominan la composición; diríase, arriesgando una interpretación, que esos focos múltiples, esa dispersión de mundos ensimismados, se han organizado y muestran versiones de su proceso de transformación. Los vórtices han generado constelaciones que pueden leerse como nuevas estructuras: desde la entropía y el caos surge un nuevo orden y equilibrio.

Todo muda, cambia, se transforma: es la imagen del tránsito; un tránsito que es individual pero también colectivo, ya que ambos se determinan mutuamente. Y tránsito es también movimiento, actividad, paso por un lugar para ir a otro. Una mirada al conjunto de la exposición *Otros universos* nos muestra piezas que desarrollan varias líneas de trabajo. Siguiendo con los argumentos anteriores podría pensarse que estas diversas facetas son fruto de un trasvase mutuo, como si estas fuerzas energéticas comentadas hubieran sobrepasado el marco del bastidor y ejercieran su capacidad de influencia sobre las vecinas. Si así fuera, el tránsito se convertiría en global: las propias formaciones transformándose en su propio seno, mudando, deformándose, y emitiendo fuerzas sobre lo que les rodea; la sinergia de sus fuerzas, organizando estructuras, y finalmente, un flujo entre todas, determinando un tránsito individual y colectivo que recrea la danza sincrónica del universo en su movimiento eterno.

Mallorca, septiembre de 2017.



# Broto, *Otros universos*

Exposición



*Otros universos uno*, 2017. 150 x 200 cm. Acrílico sobre tela



*Otros universos tres*, 2017. 150 x 200 cm. Acrílico sobre tela

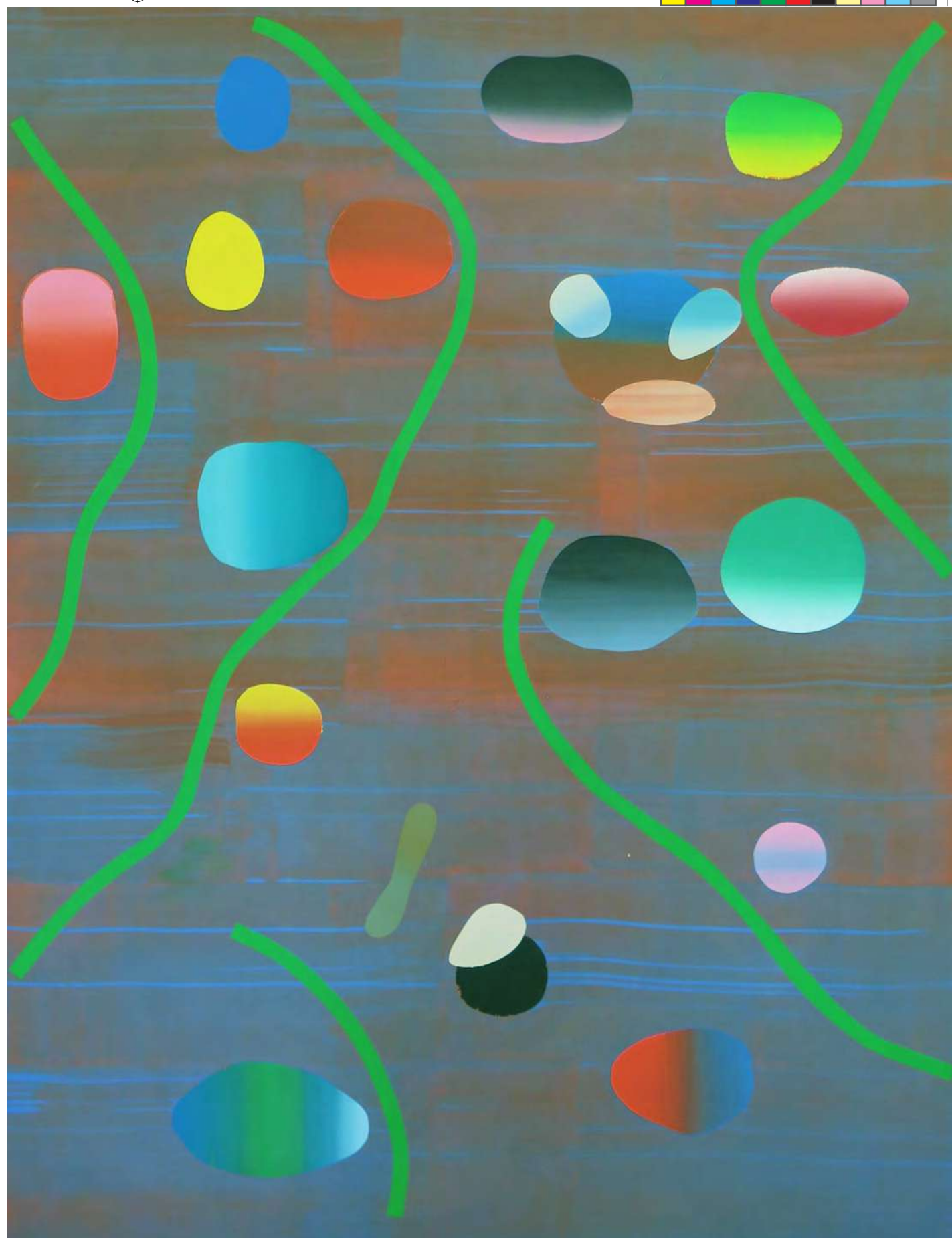


*Otros universos cuatro*, 2017. 150 x 200 cm. Acrílico sobre tela





*Otros universos cinco*, 2017. 260 x 200 cm. Acrílico sobre tela

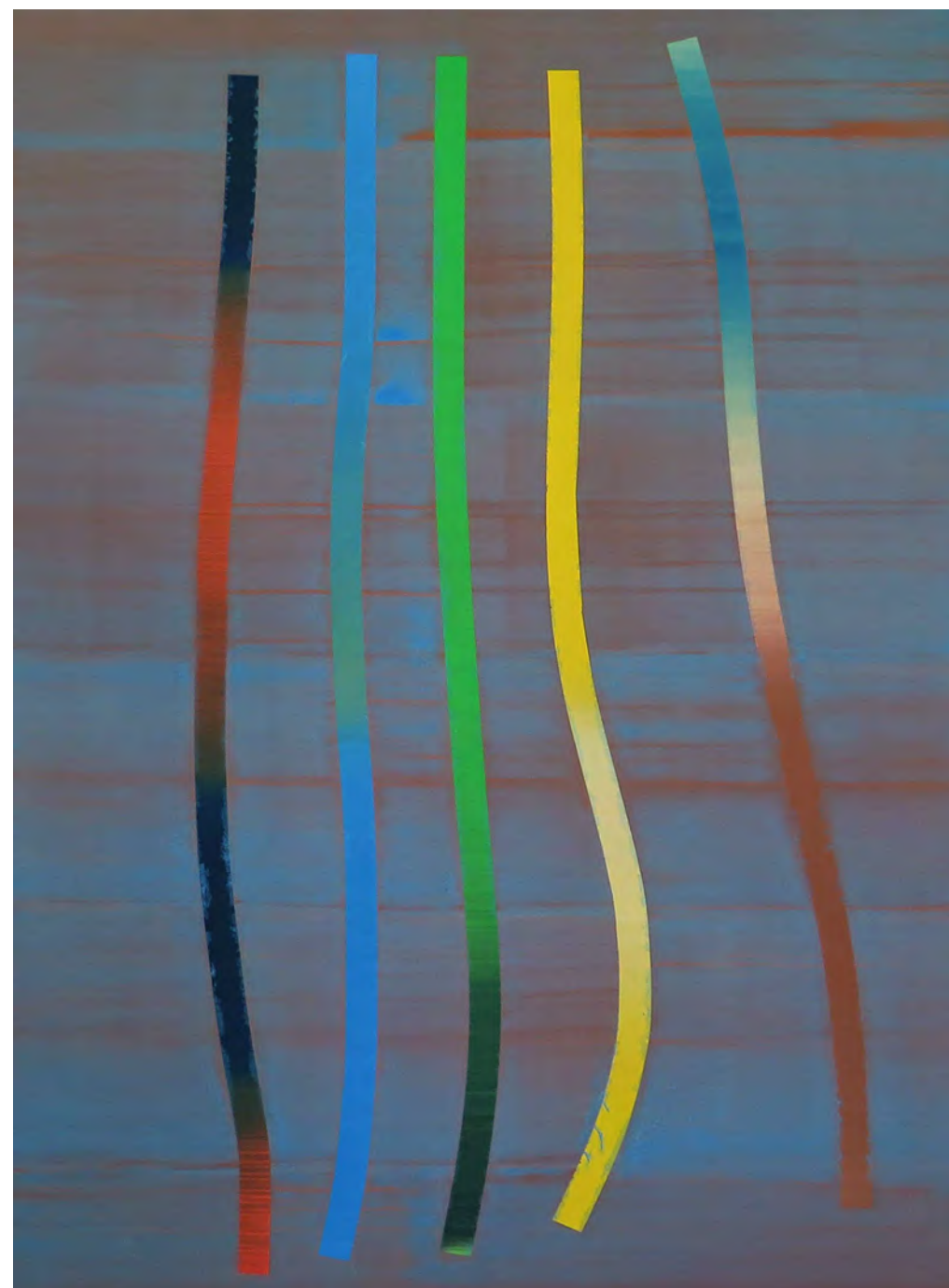




*Otros universos quince*, 2017. 150 x 200 cm. Acrílico sobre tela

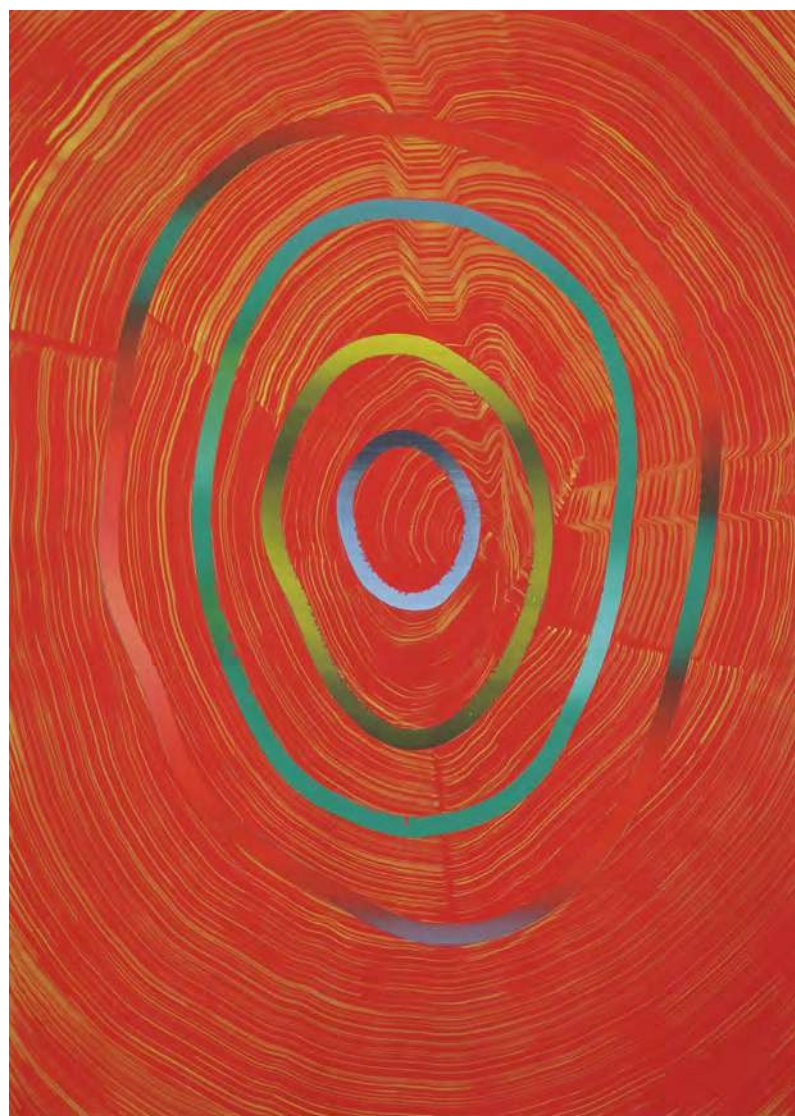


*Otros universos dieciséis*, 2017. 150 x 200 cm. Acrílico sobre tela



*Otros universos diecisiete*, 2017. 150 x 200 cm. Acrílico sobre tela





*Otros universos trece*, 2017. 160 x 120 cm. Acrílico sobre tela



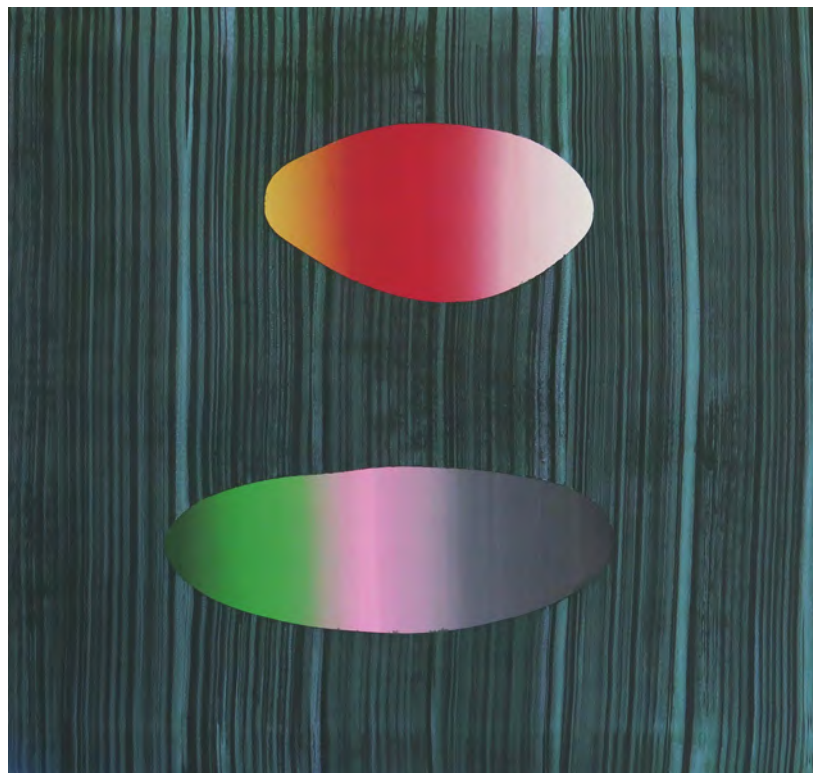
*Otros universos catorce*, 2017. 160 x 120 cm. Acrílico sobre tela



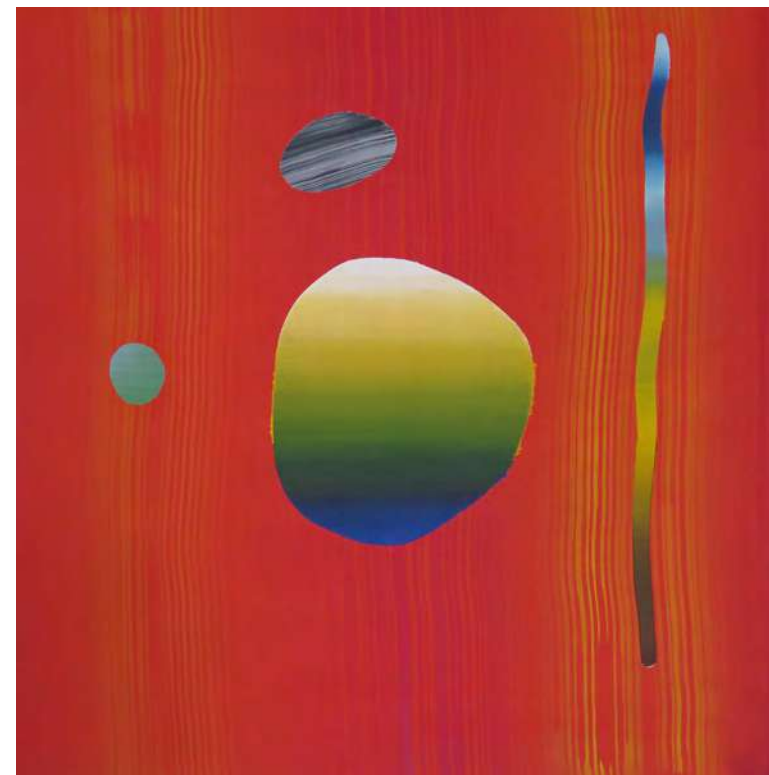
*Otros universos seis*, 2017. 100 x 100 cm. Acrílico sobre tela



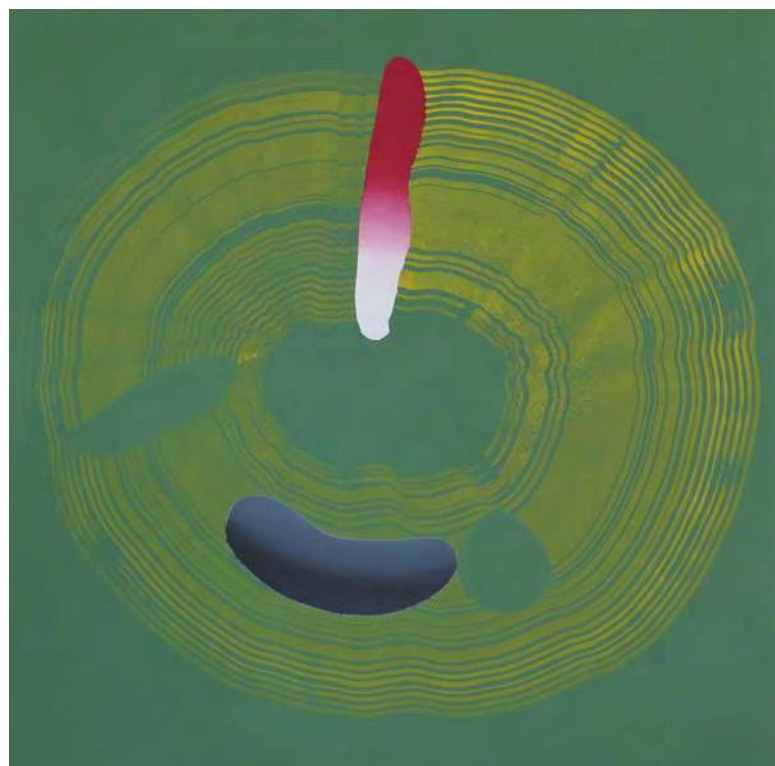
*Otros universos siete*, 2017. 100 x 100 cm. Acrílico sobre tela



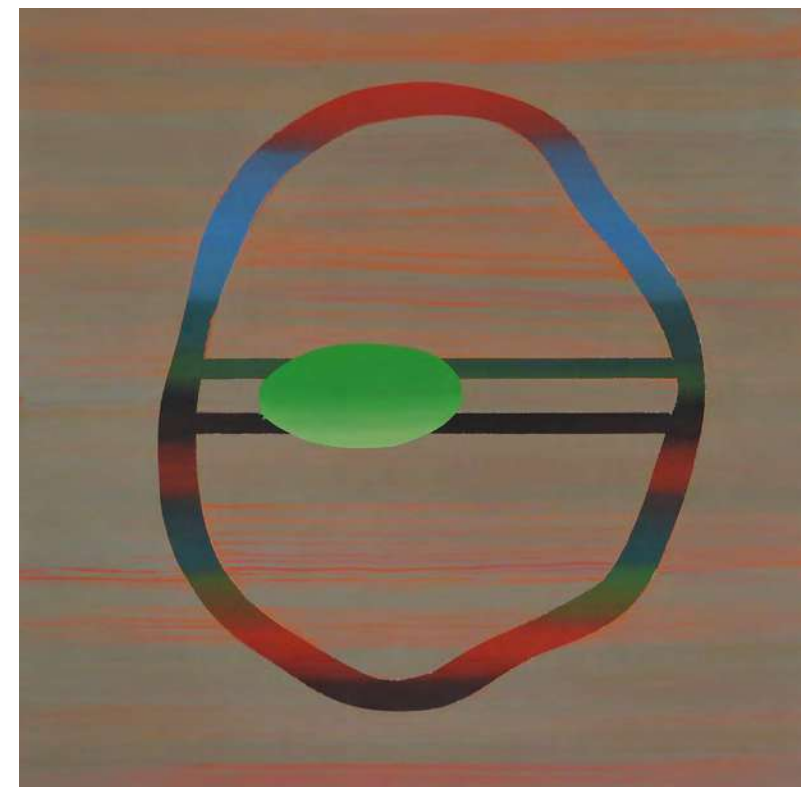
*Otros universos ocho*, 2017. 100 x 100 cm. Acrílico sobre tela



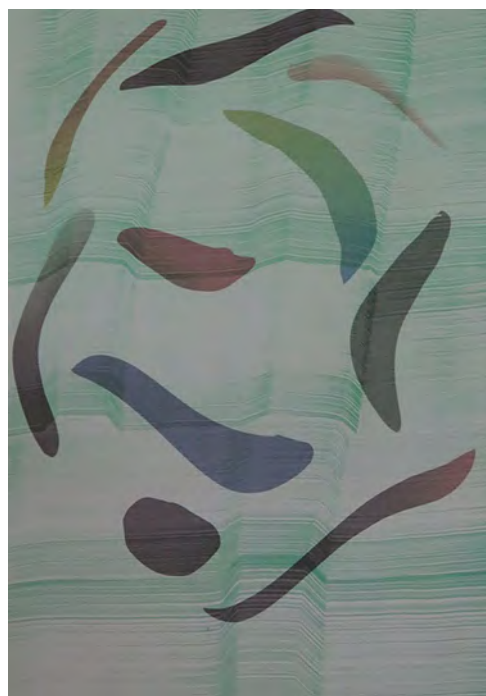
*Otros universos nueve*, 2017. 100 x 100 cm. Acrílico sobre tela



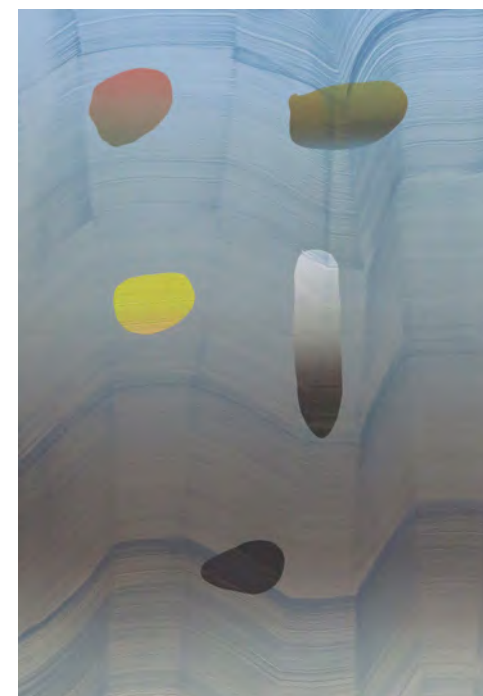
*Otros universos once*, 2017. 100 x 100 cm. Acrílico sobre tela



*Otros universos doce*, 2017. 100 x 100 cm. Acrílico sobre tela



*Sin título.* 2017. 68 x 49 cm. Acrílico sobre papel



*Sin título* 2017. 63 x 49 cm. Acrílico sobre papel



*Sin título.* 2017. 68 x 49 cm. Acrílico sobre papel



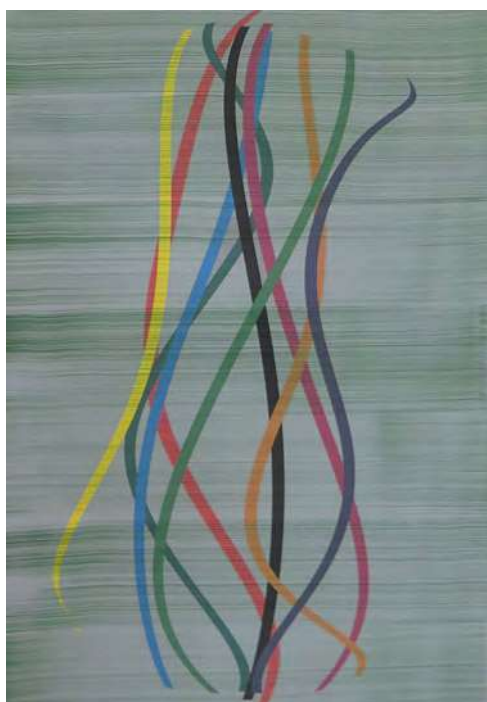
*Sin título.* 2017. 63 x 49 cm. Acrílico sobre papel



*Sin título.* 2017. 63 x 49 cm. Acrílico sobre papel



*Sin título.* 2017. 98 x 69 cm. Acrílico sobre papel



*Sin título.* 2017. 98 x 99 cm. Acrílico sobre papel



*Sin título.* 2017. 98 x 99 cm. Acrílico sobre papel



*Sin título.* 2017. 98 x 99 cm. Acrílico sobre papel



*Sin título.* 2017. 98 x 99 cm. Acrílico sobre papel



## Biografía, exposiciones y colecciones



## José Manuel Broto

- 1949 Nace en Zaragoza, España
- 1964-66 Estudios en la escuela de Artes y Oficios de Zaragoza
- 1988 Grand Prix du Salon Montrouge (Francia)
- 1995 Premio Nacional de Artes plásticas
- 1997 Premio ARCO de la Asociación de Críticos
- 2003 Premio Aragón Goya de Grabado
- 2016 Premio José Antonio Labordeta
- 2016 Premio Asociación críticos de Zaragoza
- 2016 Premio Aragonés de Honor
- 2017 Premio Nacional de Artes Gráficas
- 2017 Premio Rótyary Club, Mallorca

## Exposiciones individuales

- 2017 "Otros universos". Galería Fernández-Braso, Madrid.
- 2016 Galería Xippas, Montevideo. "Mundos" CCE, Montevideo.
- 2015 "Color Vivo" IAACC Pablo Serrano", Zaragoza. "Mapas...Mundos" Galería A del Arte, Zaragoza. "Mundos" Galería Maior, Palma de Mallorca.
- 2014 "Grandes partituras". Iglesia de Es Roser, Ciudadella. "Grandes partituras". Sala Capitular, Ibiza.  
"Mapas" Galería Gema Llamazares., Gijón. Galería "La Carbonería", Huesca.
- 2013 "Grandes partituras" Museo de Arte Contemporáneo Es Baluard, Palma de Mallorca. "Seres imaginarios" SUMMA,, Madrid.  
"Secos Arabescos". Galería Fernández Braso, Madrid.
- 2011 Galeria Carles Taché, Barcelona.  
Galleri Astley, Uttersberg.
- 2010 Galeria Maior, Pollensa.
- 2009 "CRISTAL". Galería M.P.A., Pamplona. "Relatos". Galería Soledad Lorenzo, Madrid.
- 2008 "Cristal". Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña, Huesca. "Fragor de luz". Sala de exposiciones del Museo Provincial, Teruel. Galería Alfredo Viñas, Malaga.  
Obrá gráfica. Galería Estiarte, Madrid. "Fragor de luz". Museo municipal, Alcañiz.  
Obra reciente. Galería Moisés Pérez Albeniz, Pamplona.
- 2007 Galería SCQ, Santiago de Compostela.  
"El tiempo y el lugar" Fundación Caixa Galicia, A Coruña. Xippas Gallery, Atenas.

- Galerie Xippas, Paris.  
"El tiempo y el lugar" , Monasterio de San Clemente, Sevilla. Gallery Astley, Uttersberg.
- Obra Reciente, galería Soledad Lorenzo, Madrid.
- Imágenes para un concierto. Presentación de la revista Sibila Palacio de Bellas Artes, México D.F..
- 2006 "Espacios Imaginados" Escaparates de El Corte Inglés, Madrid.  
"L'itineraire de Nuit II" Imágenes para la obra "Sottovoce" y "Estudio II" de José Manuel López López. Cité Universitaire., Paris.  
Galerie Franch-Font, Montpellier. "Maguelone". Galería Estiarte, Madrid.  
"El tiempo y el lugar". Palacio de la Lonja, Zaragoza. "Imágenes para un concierto". Instituto Cervantes, Paris.
- 2005 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.  
Galería MPA, Pamplona.  
Galería Adora Calvo, Salamanca. Galería Maior, Palma de Mallorca.  
Imágenes para la escenografía de la Ópera La Noche y la Palabra. Bienal de Venecia, . Galería Carles Taché, Barcelona.
- 2004 Museo de BBAA, Santiago de Chile.  
Museo Cuevas, México D.F. "REVER" Sala SUBTE, Montevideo. Galería SCQ, Santiago de Compostela.
- Imágenes para la escenografía de la Ópera La Noche y La Palabra. Teatro de la Abadía, Madrid.
- 2003 Casa del Cordón. Caja de Burgos, Burgos.  
Galería Maior, Pollensa. Palacio de Sástago, Zaragoza.  
Palacete del Embarcadero, Santander.
- 2002 Galerie Xippas, Paris.  
Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella. Dunev Art Projects, Torroella de Montgrí.  
Zaragoza Gráfica, Zaragoza. Fundación Caja Navarra, Pamplona. Galería Carles Taché, Barcelona.
- 2001 Galería Estiarte (Obra Gráfica), Madrid. Broto en Silos, Abadía de Santo Domingo, Silos.  
Sala Ignacio Zuloaga (Obra Gráfica), Fuendetodos. Galería Soledad Lorenzo, Madrid.
- 2000 Galería Carles Taché, Barcelona.  
Pintura Mural, Aeropuerto Zaragoza, Zaragoza. Palais des Congrès, Paris.
- 1999 Galería Altxerri, San Sebastián.  
Galería Maior, Pollensa.



Galería Soledad Lorenzo, Madrid.  
Obra Gráfica. Palacio Moncada, Fraga.  
**1998** Galería Lekune, Pamplona.  
Galería Carles Taché, Barcelona. Galerie Xippas, París.  
Bruno Fachetti Gallery, New York.  
**1997** Sala Amos Salvador, Gobierno de La Rioja, Logroño. Premio ARCO de la Asociación de Críticos, Madrid. Adriana Schmidt Gallery, Colonia.  
Els Jocs. Centro cultural Ca N'Apollonia, Son Carrió, Mallorca. Parque Natural Cabo de Gata, Rodalquilar (Almería).  
Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria. Adriana Schmidt Gallery, Stuttgart.  
**1996** Broto. Pinturas 1985-1995. Museo Nal. Centro de Arte Reina Sofía (Palacio Velázquez), Madrid.  
Galerie Xippas, París. Sala Rekalde, Bilbao. Galería Maior, Pollensa.  
Galería Soledad Lorenzo, Madrid.  
Fundación Municipal de Cultural, San Lucar de Barrameda.  
**1995** Galería Carles Taché, Barcelona.  
Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao. Galería Estiarte (Obra Gráfica), Madrid. Premio Nacional de Artes Plásticas, .  
**1994** Galería Fernando Latorre, Zaragoza. Galería Luís Adelantado, Valencia.  
Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.  
**1993** Bárbara Farber Gall, Amsterdam. Galería Soledad Lorenzo, Madrid. Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.  
**1992** Galería Claudia Gian Ferrari, Milan.  
Salas de la Diputación, Huesca.  
Palacio de los condes de Gabia, Granada. Galería Zaragoza Gráfica, Zaragoza.  
Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas.  
M. W. Gráfica, Madrid.  
**1991** Galería Carles Taché, Barcelona.  
Pabellón Mudejar, Sevilla.  
**1990** Galería Soledad Lorenzo, Madrid.  
Banco Zaragozano, Zaragoza.  
**1989** Bruno Fachetti Gallery, New York. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.  
Galería Adrien Maeght, París.  
**1988** Galería Soledad Lorenzo, Madrid.  
Galería Aeblegaarden, Holt. Galeria Maeght, Barcelona.  
**1987** Galerie Moderne, Silkeborg.  
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Galería Miguel Marcos, Zaragoza. FIAC 87, Galerie Maeght, París. Germans Van Eck Gallery, New York.  
**1986** Galería Adrien Maeght, París.  
Laurens A. Daane Gallery, Amsterdam. Germans Van Eck Gallery, New York.  
Galería Miguel Marcos, Zaragoza.  
**1985** ARCO 85, Galería Miguel Marcos, Madrid.  
Galería Windsor, Bilbao.  
**1984** Galería del Palau, Valencia. Galería Maeght, Barcelona. Galería Yerba, Murcia. Galería Miguel Marcos, Zaragoza. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla. Galería Adrien Maeght, París.  
**1983** Galería Palace, Granada. Galería Cánem, Castellón. Galería Buades, Madrid.  
**1982** Galería Pepe Rebollo, Zaragoza.  
Galería Antonio Machado, Madrid.  
**1981** Galería Maeght, Barcelona.  
**1980** Galería 4 Gats, Palma de Mallorca.  
Galería Central, Madrid.  
**1979** Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza.  
Galería Ciento, Barcelona.  
**1976** Galería Buades, Madrid.  
**1971** Galería Libros, Zaragoza.  
Petita Galería, Lérida.  
**1969** Galería Galdeano, Zaragoza.

## Obras en Museos y Colecciones

Argentaria BBVA, Madrid  
Banco de España, Madrid  
Colección Banco Exterior, Madrid  
Unión Fenosa Arte Contemporáneo,  
Artium, Museo de BBAA, Vitoria  
Ateneum Museum, Helsinki  
CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), Las Palmas de Gran Canarias  
Caixa Nova, Ourense  
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla  
Colección Banco Zaragozano, Zaragoza  
Colección Ernesto Ventós, Barcelona  
Colección Gitanes, París  
Colección OSCA SISEMAS, Huesca  
Colección Pilar Citoler, Madrid  
Colección PREUSSAG, Hannover  
Colección Repsol, Madrid  
Colección Senado Español, Madrid  
Colección Sidercal, Gijón  
Colección Tore A. Holm, Estocolmo  
Comunidad de Madrid, Madrid  
Congreso de los Diputados, Madrid  
Consejo superior de deportes, Madrid  
Cortes de Aragón, Zaragoza  
Diputación Provincial, Zaragoza  
DIURSA, Valladolid  
FNAC (Fond National d'Art Contemporain), Paris  
FRAC (Fond Regionaux d'Art Contemporain), Midi-Pyrénées  
Fundación "La Caixa", Barcelona  
Fundación A. Tàpies, Barcelona  
Fundación AENA, Madrid Fundación Amigos del Arte Contemporáneo, Madrid  
Fundación Banco Hispano Americano, Madrid  
Fundación Caixa Galicia, A Coruña  
Fundación Caja Burgos  
Fundación Coca Cola, Madrid  
Fundación ICO, Madrid  
Fundación Juan March, Madrid

Fundación Maeght, Sant Paul de Vence  
Fundación Peter Stuyvesant, Amsterdam  
Fundesco, Madrid  
Generalitat de Catalunya, Barcelona  
IVAM, Valencia  
MACBA (Museo d'Art Contemporani), Barcelona  
Musée Cantini, Marsella  
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca  
Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla  
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo  
Museo Es Baluard, Palma de Mallorca  
Museo Marugame Hirai de Arte Español Contemporáneo Marugame, Japón  
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid  
Museo Municipal Ayuntamiento de Madrid, Madrid  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
Museo Patio Herreriano, Valladolid  
Museo Provincial, Teruel  
Museo Provincial de Teruel  
Museu de Granollers, Granollers  
The Chase Manhattan Bank, Nueva York  
The DOVE Collection, Zurich  
The Kampoo Collection, Tokio  
The Metropolitan Museum of Art, New York



Texts in English

# Other universes, by Jose Manuel Broto

Carlos Jover

## 1.- Pretext

Reality is not what it was. With each new scientific advancement not only is the spectrum of human knowledge about the world altered but also, above all, the very notion that humans have about themselves which, –although it seems obvious–, as it is obvious that humans are part of this world, the notion that they have of themselves, their consciousness of it, does not have to be linked to the version that one has of the totality of reality. In this way, for example, the protagonists of Samuel Beckett's famous trilogy, *Molloy*, *Malone Dies* and *The Unnamable*, are unimaginable in a world that does not know quantum physics. In the same way, after these advances, it is difficult to defend that the protagonist of a post-quantum story is constructed according to the nineteenth century court of Julien Sorel in *Le Rouge et le Noir* for example. This whole phenomenon is called the contextualizing effect, but the truth is that it is far more than that: no spearhead can ignore that its advanced position is due to the millimeters of the brace of the metallic stick, to the rivet area and the length of the handle, usually made of wood, that makes up the whole of the spear. Whoever is in front cannot ignore all that it took to get there and what others have had to pay to be in that position. And for the same reason, anyone after these advances who does not understand that his only possible place as an artist, or as a dissipater of darkness in general, is to be in that spearhead, and therefore must accept the tyranny of the challenge of the new times, of the pure creation from the given – that is, never to fall into comfortable reiteration – to cooperate in the building of the new worlds, cannot but consider himself as a substitute or a mere imposter who instead of challenging himself before the hard task, has chosen the comfort of a role already taken and that after his personal disappearance, will not leave any print in the history of human advancement.

## 2.- Context

Few are those who after assuming the –increasingly arduous– context, demand the impossible of themselves. The example of athletics may be apposite now to explain the question: if an athlete does not intend to beat the record, and remains below the mark that has been reached previously, what value does his effort have? What sense does it make to present himself as an athlete to the world? To repeat what has already been achieved without altering the range of human capabilities? Because in athletics, as in all human activity of progress

and creation, what is at stake is the very essence of the human being. When Usain Bolt manages to run the 100 meters dash in 9.58 seconds, what occurs is a substantial change of the concept of man thereon. Because after that the human being includes in his definition: a being “capable of running the 100 meters dash in 9.58 seconds”, something that until then was not possible to include in the definition of man. This is what I mean when I speak of context. And in art the very same thing happens.

The vast and superb effort that José Manuel Broto has made in this sense throughout his long creative life is overwhelming. In his case, as well because of the time that he has lived, the subject of the context could have led him to dead roads, like so many others. One of them, for example, is the one we both discussed at a meeting this summer of 2017: the tremendous road, to give it a name. Since the end of the nineteenth century the molds of pictorial representation began to break, with the collapse of the so-called “central perspective”, which gave rise, first, to those movements that brought the cubist rupture and its conversion, as Gadamer says, “in the complete elimination of all reference to an object that forms the figure”; the consequent generation of abstract art as a vindication of its own autonomous language, without debts to narrativity, representativeness or traditional psychology; and finally as a result of the two world wars and their tremendous socio-cultural consequences, one more turn of the screw in the estrangement, if not repudiation, of the concept of beauty – considered impudent after the experiences of war and above all the infernal visions of the Nazi concentration camps, the gas chambers and, before, the chemical poisonings and the mass gassings in the trenches of Verdun and the Somme – that has led a good part of the artists from the mid-twentieth century onwards to accommodate themselves in ugliness, tremendousness, evil, as a ground on which to tread upon safely. And that, from the perspective of the contextualizing commitment of which we have been speaking, becomes a shortcut to accommodation and relaxation of the artistic work. We will explain.

Broto and I were remarking one summer several years ago –since the middle of the twentieth century– that the majority of what is received as an artwork of interest must include, in the opinions of critics and the “enlightened” public in general, a dose of darkness, violence, rottenness, humiliation, injustice, sickness and related deaths, and from that foundation the authors construct a work that is already considered positively. Not only is this a reminder of the death by murder of the concept of beauty –in the classical or at least conventional



sense– but also an easy solution to link with the morbid substrate that our current culture encourages. How simple and easy is it to construct some plastic or literary discourse using these parameters! If one starts with a scandal or obscenity, the attention of the spectator is caught. It does not matter whether what comes later, besides enjoying the patina of the lewd, rebel, nonconformist, reaches other dimensions or not, because it is only with the presumed breaking of molds that the freakiness assumes a guaranteed minimum of acceptance. There are so many examples like this in the art and literature of the last decades....! At our last meeting, this summer, we talked about the tremendous books by the American Donald Ray Pollock, like “The Devil All The Time”, for example or “Knockemstiff”, that without in this case ceasing to be great works, have not avoided the temptation to resort to the above-cited guarantee for success. And there are so many other examples. In art, the case is seen even more frequently. From the other Pollock, the artist struck with anguish and alcohol, to Basquiat and the “Young British Artists” with Tracey Emin at the top of the list, to the crowd of Paul McCarthy, Jonathan Meese, Santiago Sierra or Teresa Margolles, what is certain is that this irreverent curse has assumed that its works, instead of starting from the starting line, started quite a few meters ahead. And above all, the route that supposes this choice of start facilitates –let’s put it like this– its fit into the contemporaneity. The interest that is felt today as soon as the hero of the novel is revealed as sick and obsessive, or mean and frustrated, or distressed by an unmentionable experience of childhood; or when an artwork collects the semen of the lovers brought and carried by the artist in question in a drunken search of who knows what strange prototype of unattainable happiness; or when among the layers of various materials that are scattered on the canvas one can discover phallic, cannibalistic or blasphemous symbols that speak of a very intense nonconformist tendency of the artist. In any case, what that evil produces in the lukewarm reader or bourgeois spectator of our time is the possibility of subverting, at least in the fantasy scenario of a work of art on which is always projected their needs and most intimate desires, the monotonous and routine reality that has it surrounded, a routine, safe but lacking in the vertigo that every cell needs to replicate itself.

Naturally, relevant names are cited here, but we must take a glimpse at the enormous herd of pseudo-artists and pseudo-writers who have tried to use this shortcut, and who have flooded the entire pseudo cultural panorama of our time with garbage.

What is truly difficult, what is within almost no one’s reach, is the production of a contemporary work of art, with all the contextual charge that this entails (and we have already mentioned this before), which also represents a new milestone in its field, without using these mendacious mechanisms of ugliness, of the cursed, in short, to produce a work of art that confronts without subterfuge the challenge of its time from the heart of the problem, which has to do with the search for new forms of expression, new images (in the case of the plastic arts) that distill the new realities and new feelings of the human being, that project the new direction that the development of man –in accordance with

the new capacities and new technologies– can be considered ... towards a not well known final objective, perhaps the one that Kubrick sketched in the final scenes of his particular *Odyssey* –a title that is not innocent–, and that obviously captures the whole tradition of search, from Homer to Joyce and so on.

And that is exactly what Broto has achieved with his extraordinary work: to open new avenues of knowledge, new forms previously impossible to imagine, new perceptions of matter and energy that surrounds everything. And all this from pure art, free of burdens (in the tradition, therefore, of the abstract, but transcending it) without having to rely on any vexatious subterfuge. And that approach, really, is the most difficult to follow, because between the artist and his work there is nothing that resolves the equation. The shock is raw, without airbags and with all the consequences.

### 3.- Text

José Manuel Broto is thus very daring with his work: without resorting to those bonds of departure about which we have spoken, he develops a research of new forms that do not exist in reality until he reveals them, and that owe nothing to those formulae of precocity, blood, gratuitous evil, ignominy and perversion. His very personal style, which has been framed within what has come to be called the neoabstract, supposes a complete overrun of the original assumptions of abstraction, that concept that was formulated in the beginning as looking towards the elimination of external charges to the artistic language, as already mentioned. However here we must remember what was stated in the previous section: the context. Abstraction at this point of evolution, almost ready to reach, in the so-called Fifth Age, the celebrated Singularity (see *The Singularity is Near* by Ray Kurzweil, an absolutely essential book), cannot be confined to that vindictory purpose of the merely representative. As we know, “there will be no distinction, post-Singularity, between humans and machine” as Kurzweil says. “His is not because humans will have become what we think of as machines today but rather machines will have progressed to be like humans” –“The Singularity will allow us to overcome age-old human problems and vastly amplify human creativity–. We will preserve and enhance the intelligence that evolution has bestowed on us while overcoming the profound limitations of biological evolution”. After that, in the so-called Sixth Age (this is science, even though the terminology sounds like a sect), the intelligence will saturate the matter and the energy, propagating beyond its terrestrial origin.

All this constitutes the vector of current progress in human evolution, and to ignore it is not only a problem of serious misconduct in terms of contextualization when considering artistic creation, that is, the role as an artist, but also a serious lacking as a human being, since not knowing where one is and where one is going is not proper to he who has been locked for centuries in an open struggle with the gods for the conquest of Earth and heaven.

The work of José Manuel Broto is clearly located in this journey. And it is one of the few that exist today that is! Many of his works, many of which make up this new series called “Other universes” and which constitutes the main portion



of the exhibition in the gallery Fernandez-Braso of Madrid, even having been executed by hand, present an appearance of quasi-mechanical perfection, as if they had been made with computer tools. In some cases, especially in some paper works, Broto has made use of such resources, but in the acrylics, some of them in large format, it is his hand, his pulse, his mastery that guides the forms towards this new abstraction. His imagination, his capacity to give birth to new forms and I would almost say new colors (for color is after all a vibration of energy), his absolute control of the structure and the composition (something that is only in the hands of great artists), the audacity of his painting-painting approach within the parameters that we have mentioned, makes his work one of the monuments of current painting. And in his case, not only of current painting, because he has been breaking the molds of abstraction for fifty years.

“Other universes” therefore affects the need to access the new realities that are approaching us at full speed. The magnetic impulse effect which these works transmit, based on the same vibratory backgrounds with which the canvases are executed, which disregard the flat coloration to open a wave scenario that confers a strange depth to the pieces, places us in a scenario of absolute scientific contemporaneity. Greenberg’s famous concept of flatness, which initially governed modern painting –the characteristic that first brought critical attention to the fact that what the viewer had before him was a painting, that is to say, a field of two dimensions– has been assaulted by Broto and annihilated. The depth of the pieces of this series reaches enormous dimensions. The well-delimited shapes that hang like planets on that vibratory background open an inner perspective that does not end. As when one looks at the sky at night, without clouds and without moon: there is a background noise, the constant vibration of the universe and a depth felt as infinite that marks the direction of our steps.

(Impossible not to recall here the imposing final dialogue of the first season of *True Detective*.) Under a dark and starry sky, leaving the hospital, a deranged Rust, looking at that blackness dotted with luminous points, says to his colleague Martin: “Well, once there was only dark. You ask me, the light’s winning.” This is a direct and optimistic reflection on science, art, on the role of man in the universe.)

Another of the particularities of Broto’s new series is the manifestation of the gestural, typical of the movement that theoretically championed the critic of the art cited (abstract expressionism), but in his case in a process already measured, content, in which the brushstroke advances with subtlety marking at the same time the echo of the gestural form and a vibratory pulse which in turn echoes what is unfolding in the infinite background. That mixture is a visual and sensitive wonder at the same time, and causes the works to emit frequencies in different waves, just as the universe does, which is full of otherness. Even when the forms of those “other universes” appear as rounded and well-defined shapes in their outline, the color within them is not flat, not a “color field”, to continue referring to Greenberg. No, in this series Broto dismantles the color field and all the areas pick up several different frequencies. The effect, as we

have already mentioned, is pure energy emitted beyond the false double dimension of the painting.

He takes a step further when he uses shapes that are long and fine but still shapes, undulating in the foreground, not in the background. Here the “other universe” manifests itself in a purely immaterial way not as a corpuscle but as a wave, in the well-known Einsteinian terminology of light. The almost electric color of these thin bands, which are also arpeggio in internal series, provides the suggestion of chinks to another reality, as if they were pointed doors that allow us to infer presences, lives, parallel developments and still are unreachable to us. The extreme formal beauty that the compositions present speaks of that saturation of intelligence that is to come and under whose perspective nothing will be left out.

Intelligence, mystery (without it there is no art), beauty, constant visual surprise, balance and vibration, pulse and great breath, the experience of walking through the work of José Manuel Broto is a way to enrich life with the light of what will come.

Mallorca, September 2017.



## Transit: move, pass. An interpretation

Asun Clar

...  
O como  
ritmo de música que se quedara  
allá fijo en el centro cual estatua  
inmutable.

Giorgios Seferis

If, at the risk of being reductionist, one looks for a key word to define the work of Broto it could be movement. A *movement* made exclusively with the tools of painting: brushstrokes, surface, form and color. These are the plastic fundamentals embraced from the beginning, inspired at the same time by the French group *support-surface* in its attempt to stick to the instruments of the medium. For this reason, this communication with movement, always present in his work, is translated into pictorial footprints, clues that capture what was or that express what has transformed: the imprint of the gesture that shows what happened and the pictorial behaviors – applied wisely like grammars of time – making visible the transformation of the material: the pigments that emerge, those that become diluted, those that only appear to later on disappear leaving a subtle shadow of what they once were.

In this way the trails of the brushstrokes are in themselves graphic signs of this dragging movement over the canvas that is so characteristic of his work and so is the very gesture of the line that waves and dominates over the flat and monochrome base, travelling through the whole space and becoming the protagonist of the piece together with the nuances and transparencies of color. However, these components, present in the majority of his works, have recently been incorporating other forms, of varying appearance, that concentrate and seem to suspend action: they are circular images of intense colors that appear to be floating in space – worked with those traces of the brush – behaving, seemingly, like arrested points.

One might ask whether the painter had made a conscious decision after the dynamism of previous works, to lose himself in a Zen moment that was at once multiple, unique and eternal where nothing happened because, with time abolished, everything is simultaneous and therefore immutable. We cannot be fooled, the movement is more present than ever: matter, enclosed in oblong forms or stretched in bands, is shaken and emits beats through the intensity and the gradation of color, pumping energy in the form of light, magnetism and vibration.

And the movement is possibly more intense when it is not seen; when one only deduces the waves that are *inside*. This immanent interior dynamism shows off its action in the gradations of bright colors that cross the surface of the forms with hard borders. This transit that reflects its change, is the only visible sign of the transformations that hide in its breast and that allow a change to be imagined, a transformation that in the end is another facet of movement, the key feature of the works alluded to before.

These formations of changing tones offer, in other cases, a silent face, acting in its neutrality like a counterpoint of the agitation generated by the vibration of the strokes of the backgrounds – or those enclosed in the figures – in a game of multiple identities where the dynamism is expressed by contrast with the immutable, like the two faces of a coin, in a duality that encapsulates the concept of *everything* advocated by oriental wisdom.

However, these *planets* that float in a universe brimming with moving particles (there are the trails of the brush indicating the action once again) also reverberate energy. Like suns in internal combustion they radiate their forces to what is around them. And they are not alone: a whole constellation in a movement arrested only in appearance is drawn beneath a field of tension with mutual influxes that maintain an adjustment of distances, of proximity and remoteness that, far from reflecting the relaxed stillness of the inert, recreates the spectacular vibrancy of the cosmos. Once again, there is an implicit movement also in these orbits of invisible energy that support the order of these bodies in suspension.

In other pieces, centralized structures dominate the composition; one could say, risking an interpretation, that these multiple points; this dispersion of self-absorbed worlds, have organized themselves and show versions of their process of transformation. The vortices have generated constellations that can be read like new structures; from the entropy and the chaos surfaces a new order and balance.

Everything changes, moves, transforms: it is the image of transit; a transit that is individual but also collective as both are determined mutually. And transit is also movement, activity, going from one place to another. A look at the exposition *Other Universes* shows us pieces that develop several lines of work. Following the above arguments one could think that these diverse facets are the result of a mutual transfer, as if the aforementioned energetic forces had transcended the frame and exercised their influence over their neighbors. If this were the case, the transit would become global: the formations themselves transforming in their own breast, mutating, deforming and emitting forces upon that which surrounds them; the synergy of their forces, organizing structures, and finally a flow between all, determining an individual and collective transit that recreates the synchronized dance of the universe in its eternal movement.

Mallorca, September 2017.





# Fernández-Braso

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

## Exposición

Galería Fernández-Braso, Madrid  
Noviembre-diciembre 2017

## Catálogo

Textos: Asun Clar y Carlos Jover  
Traducciones: Valerie Foldvary  
Edición y diseño: Galería Fernández-Braso  
Impresión: Raggio comunicación

## Créditos fotográficos

© Retrato de Broto por Lluç Queralt

Calle Villanueva, 30 - 28001 Madrid  
91 575 04 27 - 91 575 98 17  
[www.galeriafernandez-braso.com](http://www.galeriafernandez-braso.com)

