

GEOMETRIAS DEL DESORDEN

Javier Hernando Carrasco

La interpretación estrictamente formalista de una pintura o de cualquier objeto artístico imaginable es patrimonio exclusivo de la obsoleta escuela positivista que sin embargo tiene en nuestro país una pujanza considerable, eso sí, centrada afortunadamente en el análisis del arte de otros tiempos. Para quienes no son capaces de extraer de las imágenes que nos han legado los creadores del pasado sino estrictas lecturas formales, la abstracción pictórica contemporánea no puede poseer contenidos, sólo ser un mero ejercicio de habilidad compositiva. Por razones distintas esta postura es coincidente con la que Clement Greenberg sostuviese durante prácticamente tres décadas en la escena norteamericana. Su conocida defensa de la autonomía artística rechazaba cualquier vinculación entre la obra artística y la vida. Sin embargo la abstracción pictórica, en la que se había basado para la defensa de sus tesis, ha demostrado sobradamente que sus formas, lejos de ser autorreferenciales, casi siempre responden a ideas que su creador plasma a su manera en las obras.

La producción pictórica de Alfonso Sicilia Sobrino, proteica, repleta de signos y alusiones a iconos de la contemporaneidad, compuesta y ejecutada con una extrema minuciosidad que revela una pasión formal, es sin embargo una muestra emblemática del sólido vínculo entre las imágenes pintadas y el pensamiento de quien las ha construido. De manera que la atención a la forma no implica, como algunos pensaron, desatención al contenido; al contrario, en la medida en que aquélla es la encargada de soportarlo, la destreza y precisión en su elaboración no sólo favorecerá el placer estético del receptor sino también la transmisión de su sentido.

En los inicios de su trayectoria su pintura se orientó hacia una abierta abstracción expresionista, con unos fondos tendentes a la uniformidad cromática sobre los que flotaban numerosas formas fragmentarias; algunas adoptaban la configuración de gestos de color que no ocultaban su proceso de gestación, incluido el derrame en forma de chorreado, otras por el contrario exhibían un aspecto mucho más sólido, con sus márgenes bien delimitados y una clara tendencia hacia la geometría que anticipaba lo que sería uno de los signos más característicos de su pintura: la presencia de iconos de diferentes intensidades figurativas. De manera que los gestos cromáticos y su flujo libre a través del espacio plástico serán sustituidos por formas cuidadosamente dibujadas dispuestas sobre unos fondos que irían perdiendo poco a poco su palpito hasta alcanzar la planitud. Así la rotundidad y sobre todo el dinamismo armónico de las imágenes dibujadas alcanzarían su máxima expresión. Por ejemplo en aquellas obras de comienzos de los años noventa en la que los tallos de las flores definían unas filigranas casi musicales, o se conjugaban con iconos tan característicos del mundo contemporáneo como el ratón Mickey, la hoz o el águila imperial, en composiciones que delataban un discurso dual, a saber: el metalingüístico que rememoraba el pasado reciente de la práctica artística, desde el constructivismo soviético al pop norteamericano, y el ideológico, ya que cada una de aquellas formas icónicas posee significados políticos precisos y antagónicos que el artista por el mero hecho de mezclarlos cuestionaba desde la ironía.

Ese doble discurso se ha mantenido en su obra posterior. El conocimiento exhaustivo que los artistas de nuestro tiempo poseen del devenir plástico de la contemporaneidad facilita enormemente, casi me atrevería a decir que impone, una implícita y permanente revaluación del mismo a través de la presencia de las formas y composiciones

características de las diferentes tendencias del pasado en las nuevas obras. En el caso de Alfonso Sicilia Sobrino hay una verdadera fruición por lo que podríamos denominar universo icónico de la contemporaneidad, del que el plástico es sólo una parte. Sin embargo en nuestros días ya no podemos separar nítidamente las imágenes artísticas del resto, habida cuenta de la contaminación, de la “promiscuidad”, como diría Javier Panera, que caracteriza a la iconografía actual, sea artística, publicitaria o política. De manera que con algunas excepciones, en las que el artista centra su discurso específicamente en la reflexión sobre el propio medio pictórico -por ejemplo en la serie de 2002 que erigía los marcos en tema de la misma- casi siempre el discurso plástico queda integrado en el general. Porque el relato metalingüístico no es un objetivo explícito declarado, sino una consecuencia del acervo de imágenes que el artista conserva en su mente y que surgen en el momento de la creación.

Acabo de aludir a esa serie en la que el argumento icónico eran los marcos y que fue presentada bajo el enunciado de *De mandalas y condesadores*. Se trata de una serie capital en la trayectoria del artista, ya que por una parte constituye una síntesis elegante y armónica de su pasión por la geometría, algo que había venido evidenciándose a lo largo de década anterior, pero que no había llegado a imponerse como sistema de construcción exclusivo de la imagen, pues hasta entonces había compartido protagonismo con otras maneras cercanas o directamente expresionistas. Incluso cuando la geometría tendía a acaparar la composición lo hacía de forma más aleatoria; por ejemplo generando estructuras orgánicas, formas ameboides que pugnaban por buscar su acomodo en un espacio reducido, o cuerpos de crecimiento indefinido formados por la adición de líneas semicirculares. Geometrías orgánicas por tanto que remitían al universo gordillista. Todas

esas asistematicidades de la geometría se convierten en *De mandalas y condensadores* en rigurosas estructuras cuadradas, cuyos vectores lineales están elaborados con colores planos. El color, he aquí otro de los elementos capitales de la pintura del artista que en estas obras parece adquirir la condición de verdadero repertorio. Asimismo el uso de lacas y colores industriales le permite lograr un acabado prístino, impecable, que lo aproxima al *design*. El formato cuadrado de estas obras es coincidente con el de la representación que contienen. Es por tanto una *Literal Shape* como las obras de Frank Stella o Elsworth Kelly de los años sesenta, aunque en este caso aquella representación no suponga alteración del formato convencional del soporte. El procedimiento adoptado: la yuxtaposición sucesiva de marcos a partir del exterior remite por una parte al arte neoconcreto, pues puede entenderse como la confección paradójica de un espacio perspéctico a partir de colores planos. Pero también podría interpretarse como la reflexión sobre el soporte pictórico, y particularmente sobre los límites de su encuadre: el marco, que aquí se convierte en el argumento mismo de la obra; un marco que va acaparando el espacio de la representación, reduciéndolo a la parte central que a la postre queda limpio, como una pantalla apagada. El tratamiento de algunas franjas con pintura matérica provoca un intenso contraste con la tersura de las adyacentes, una quiebra parcial de la tersura cromática dominante, como sucede en las conducciones de las obras de Peter Halley. Finalmente habría también un posible retorno a la reflexión en torno al reiterado *Homenaje al cuadrado* al que Josef Albers dedicó una parte substancial de su producción norteamericana.

La querencia por la geometría es índice de deseo de ordenación de la realidad. Así que esa apetencia se desvela desde las obras de la abstracción geométrica de anteguerra hasta la New-Geo postmoderna, pasando naturalmente por el Arte neoconcreto de los años

cincuenta y sesenta. Pero el contexto histórico incide de manera inevitable en el modo en que la geometría da forma final a la composición, o dicho de otra forma, la geometría es también un índice indirecto del estado psicosocial de cada momento. Por eso tanto la que se realiza en los años optimistas de la vanguardia histórica, como la que coincide con la superación del trauma bélico y la consolidación de la sociedad de consumo, son geometrías de estricta configuración racional. Sin embargo la geometría postmoderna se muestra incapaz de responder a ese rigor. Por ejemplo las imágenes de Peter Halley, paradigma de la nueva geometría, describen simbólicos espacios de reclusión, convirtiendo el orden geométrico en disposición laberíntica. Pero volvamos a los cuadrados de Alfonso Sicilia Sobrino y comprobaremos que incluso en sus composiciones más metódicas se manifiesta la imposibilidad de orden, como ponen en evidencia esos cuadrados escindidos, ya que en lugar de ajustarse la representación del marco cuadrado al soporte del mismo formato, el artista divide aquél en dos mitades que después hace coincidir mediante su yuxtaposición, manifestando la imposibilidad de una regularidad completa, algo que en sus series posteriores no hará sino acentuarse.

En efecto, en su obra reciente el artista ofrece una evaluación de la realidad del presente no ya quebrada sino directamente caótica. La superficie pictórica se ha convertido en un espacio invadido de forma aleatoria por cuerpos de diferentes formas y tamaños, por vectores que lo atraviesan en zigzag como si se tratase de poderosos rayos de luz que salvan cualquier obstáculo que pueda surgir en su trayectoria, aunque también sugieren autopistas aéreas procedentes de un espacio de ciencia ficción; no por casualidad el artista alude a las descripciones que uno de los replicantes de *Blade Runner*, el mítico film de Raley Scott, hace en una de sus secuencias finales. También hallamos estallidos de

manchas pictóricas que sin embargo parecen haberse congelado tras la explosión, o en forma estrellada como si se tratase de una descarga luminosa. Y cuerpos geométricos ovalados que parecen querer imponer su condición volumétrica en ese universo de elementos esencialmente bidimensionales. En fin, tampoco faltan referencias icónicas menos genéricas como los espejos retrovisores y los parabrisas de los automóviles. El resultado es por lo tanto un universo tan denso como caótico formado por la convivencia agitada de elementos de diversa procedencia; desde las referencias estrictamente plásticas hasta las icónicas extraídas del ámbito del consumo.

La reiterada presencia de esos canales circulatorios rememoran los proyectos urbanos utópicos de los años sesenta: desde Archigram a los metabolistas; ciudades espaciales que en las representaciones de los arquitectos que los imaginaron se disponían sobre espacios limpios que permitirían establecer sociedades armónicas en consonancia con la de los propios estructuras que las acogerían. Pero en nuestro tiempo no hay lugar para las utopías, como nos muestra el artista; los viales circulatorios han permanecido pero en sus intersticios en lugar de módulos habitacionales higiénicos y confortables no hay sino diseminación de objetos fracturados. Las autopistas han descendido a la tierra, violentando de forma cada vez más agresiva el territorio. Estos universos se convierten de este modo en metáforas de una realidad marcada por la violencia; una violencia, eso sí, estetizada como recalca el propio artista.

Bernard Tschumi, el arquitecto suizo que alcanzara proyección internacional a partir de su triunfo en el concurso para el Parque parisino de La Vilette a comienzos de los años ochenta, afirmaba que su proyecto era la respuesta a dos valores: la locura y la combinatoria; la primera ilustra las dislocaciones entre usos, formas y valores sociales de

final de siglo, la segunda intentaba simbólicamente reagrupar aquella fragmentación existente. Por eso trazó una malla ortogonal sobre la que salpicó “follies” arquitectónicas. Alfonso Sicilia Sobrino percibe la realidad del presente como una turbulencia persistente, lo que la aproxima a la locura. La realidad se muestra cada vez más agresiva, atiborrada de acontecimientos de todo tipo que saturan nuestra percepción hasta resultar agobiantes. En las obras del artista hallamos representaciones de espacios repletos de formas que sugieren una aceleración desmesurada, un entrecruzamiento continuo de objetos, un espacio que está a punto de alcanzar su máxima capacidad receptiva, que se halla al borde de la saturación. Estos espacios coloristas, centelleantes, caóticos, son un reflejo simbólico de la densificación material apabullante a que ha conducido un capitalismo glotón que no parece tener límites en su obsesión expansiva. Una tendencia que ha sido insuflada en el inconsciente del sujeto contemporáneo, habiendo incrementado hasta lo patológico su fruición consumista, ya que los efectos que ha generado en aquél son más frustrantes que placenteros.

La geometría que está presente en esos espacios desquiciados ha perdido su capacidad para instaurar racionalidad, medida. Los objetos a los que proporciona la forma pasan de inmediato a integrarse en ese remolino incontrolable que dotado de una energía infinita los devora sin posibilidad de resistencia. La geometría, o sea la razón, ha sido una vez más pervertida, apropiada y puesta al servicio de fines espurios. La imaginación del artista reflejada en esas cartografías no es sino una transposición genérica y simbólica de las ocupaciones intensivas de espacios virtuales y reales que tienen lugar en nuestros días. Pensemos en la saturación de las redes digitales en relación a los primeros, o a las *sprawls* que colonizan territorios cada vez más vastos a lo largo y ancho del planeta, a los segundos.

Definitivamente el mundo tardocapitalista ha normalizado la locura. Alfonso Sicilia Sobrino, como Bernard Tschumi, da carta de naturaleza simbólica a aquélla, pugna por corregir su trayectoria. Sin embargo su esfuerzo se manifiesta imposible, incluso en este ámbito de la imaginación creativa, porque los permanentes estímulos conturbados que la realidad transmite acaban por imponerse al sujeto. De modo que estas cinéticas composiciones que nos seducen con la refulgencia de sus colores, con la precisión y dinamismo de sus formas, no son sino el reflejo de la desmesura, de la convulsión dominantes. Por eso, la geometría, base constructiva de su obra, ha invertido su expresión substancial: la regularidad, el método, para encarnar el desorden.