

# Iconografía improvisada. Alfonso Sicilia Sobrino

Javier Del Campo

¿Aún somos capaces de expresarnos con los recursos tradicionales del arte plástico?, ¿necesitamos apoyarnos en relatos, enunciados, dosieres y documentos para trasladar al espectador una idea o un concepto artístico?, ¿ha dejado de ser la imagen la protagonista del lenguaje del arte?, ¿sigue siendo posible, con las armas que ha manejado el arte desde siempre, sintetizar una idea compleja en un icono reconocible por todos y cuyo significado no ofrezca duda?, ¿no tiene ya el arte nada que aportar a los debates de nuestro tiempo?

El 15 de mayo del año 2011 las calles de Madrid dieron cabida a una gran manifestación en la que, de manera palpable, se testimonió el descontento social con la clase política española. La plaza de la Puerta del Sol en Madrid primero,<sup>1</sup> y muy pronto numerosas plazas de toda España, acogieron concentraciones en las que la gestión de la severa crisis económica surgida en 2008, la reforma de la ley electoral, el conflicto entre democracia directa y representativa, el hartazgo ante la corrupción, la separación efectiva de poderes, la soberanía de las decisiones nacionales frente a las imposiciones de los agentes financieros internacionales, o la necesidad de transparencia en las cuentas públicas, se debatieron con entusiasmo y alumbraron propuestas que pusieron el germen de lo que se ha dado en llamar “nueva política”.<sup>2</sup>

Lo relevante para el asunto que nos ocupa fue constatar cómo este momento de efervescencia pública, de catarsis colectiva, de indignación festiva<sup>3</sup> como fue calificada en algún momento, prescindía de manera deliberada de todo tipo de dispositivos iconográficos que permitieran una rápida identificación con el

1. Cfr: <http://www.movimiento15m.org/>

2. Con el ambiguo término “nueva política” se identifica a los partidos y movimientos surgidos tras el 15-M, cuya irrupción se produjo en las elecciones europeas de 2014, en contraposición a la “vieja política” representada por los partidos mayoritarios. Véase: “Del 15-M a la nueva política” en [http://politica.elpais.com/politica/2016/05/14/actualidad/1463229918\\_397756.html](http://politica.elpais.com/politica/2016/05/14/actualidad/1463229918_397756.html)

3. “Indignación festiva contra la crisis y a favor de una huelga general”, *El Mundo*, 20/06/2011, disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/19/madrid/1308476352.html>

movimiento. Si hubo un elemento distintivo, ese fue precisamente el de la precariedad: improvisadas pancartas en cartón rotuladas a bolígrafo con eslóganes recurrentes. Los pasquines impresos tampoco buscaron mayor alarde gráfico, por el contrario, parecía palpable que preferían distanciarse de cualquier forma de “alta cultura” en favor de alegatos inmediatos, contundentes, aparentemente casuales y por supuesto aicónicos. El carácter apolítico y asindical del movimiento prescindió también del empleo de símbolos reconocibles, de gestos o de cualquiera de las formas de saludo con las que se identifican los miembros de un mismo colectivo.

## Símbolos, gestos y metáforas

¿Siguen vigentes, por tanto, los viejos símbolos y los antiguos códigos, como el característico puño en alto, que caracterizaron la política del siglo XX? Acaso han perdido su razón de ser por el uso inconsciente de su significado, o desgastados por una inflación gestual que los convierte en pantomima, pero el debate sobre su empleo y el contenido que entrañan todavía hoy es capaz de alimentar cierta controversia.<sup>4</sup> Aunque el origen del saludo puede resultar enigmático (distintas fuentes pueden llevarnos desde la Asiria del 3550 a. C. al Rottfront del Partido Comunista Alemán de los años veinte, o a los republicanos españoles del Frente Popular durante la Guerra Civil), sí parece que su representación gráfica se documenta en 1917, cuando la IWW (Industrial Workers in the World, la internacional de trabajadores de la industria fundada en Illinois en 1905) publica en su periódico *Solidarity* un dibujo con el lema “la mano que gobernará el mundo”. La fortuna de la silueta sombreada quedó acuñada en el Taller de Gráfica Popular, fundado en México en 1937 por artistas al servicio de la causa revolucionaria. Carteles, panfletos, grabados y linóleos “populares, asequibles, legibles y formalmente convincentes” protagonizaron en 2014 la exposición *What May Come: The Taller de Gráfica Popular and the Mexican Political Print* [Lo que está por venir: el Taller de Gráfica Popular y el grabado político mexicano], en el Art Institute of Chicago.<sup>5</sup> Durante generaciones este

4. Nos referimos a la polémica sobre los símbolos surgida entre dos sectores de un mismo partido: puño en alto frente al puño abierto formando una “v”. Véase: “Iglesias usa una foto de Churchill para arremeter contra el sector de Errejón” en [http://politica.elpais.com/politica/2016/10/17/actualidad/1476655949\\_234508.html](http://politica.elpais.com/politica/2016/10/17/actualidad/1476655949_234508.html)

5. Exposición del 4 de julio al 14 de octubre de 2014; catálogo: Diane Millotes. *What May Come: The Taller de Gráfica Popular and the Mexican Political Print*, The Art Institute of Chicago, 40 pp., 2014.

signo gráfico, convertido en sinónimo de “resistencia y unidad”, fue adoptado con ligeras variantes por todo tipo de movimientos liberadores: sujetando el signo de la paz, enfundado en un guante negro por el *black power*, reivindicando el feminismo o la transversalidad sexual.<sup>6</sup>

El trabajo que emprendió Alfonso Sicilia Sobrino (Madrid, 1963) para su exposición en el Centro de Arte Caja de Burgos CAB (*Iconografía improvisada*, del 30 de septiembre de 2016 al 29 de enero de 2017) partió de la constatación de algunas de las evidencias enunciadas hasta ahora. Inquieto por el desapego a la construcción de la imagen, por la despreocupación plástica, por el desdén hacia las soluciones gráficas, se interrogó sobre su pertinencia, pero más aún le preocupó la posición del artista ante los nuevos escenarios de participación social. Limitado su papel al de mero espectador que analiza lo que sucede, en el mejor de los casos, o de recopilador de materiales con los que elaborar a posteriori un relato de lo acontecido, Sicilia Sobrino reivindica la capacidad del arte para proponer modelos propios emanados de la cultura visual<sup>7</sup> de nuestro tiempo y, sobre todo, reclama la necesidad del trabajo del artista como promotor de significado y acelerador de su discusión crítica. “Todos los artistas —nos decía en una conversación reciente— señalan algo y lo muestran al mundo para que se aprecie su belleza formal o de concepto. «Eh, mira esta manzana... mira la mosca sobre la manzana... mira este pescado... mira cómo se cruzan estas líneas y el contraste de estos colores». Y poco a poco enseñan al mundo a ver de otra manera aunque el mundo no lo sepa ni lo reconozca. Y a la vez el artista va cediendo sus poderes y desapareciendo entre la multitud. Mutis por el foro”. Crear y desaparecer, aceptar el juego, fundirse de nuevo entre la multitud de la que se proviene sin esperar mayor aplauso, ése es el rol que se asigna a sí mismo Sicilia Sobrino como artista.

Como hicieran aquellos artistas del Taller de Estampa Popular mexicano, Sicilia Sobrino propone un catálogo de imágenes solventes y directas que no deberían precisar de mayor traducción. Sin embargo —y esta es la gran paradoja— el muestrario de símbolos formalmente actualizados por el uso del neón o el recurso

6. Puede verse el bien documentado artículo de Lincoln Cushing en *Docs Populi*, “A brief history of the “clenched fist” image” [Breve historia de la imagen del puño cerrado], disponible en <http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html>, consultado el 01/11/16.

7. “La práctica cultural se convierte entonces en un campo con el que nos comprometemos y elaboramos una política”: Stuart Hall, citado por Nicholas Mirzoeff. *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, 2003, p. 49.

a las convenciones publicitarias, pone a prueba las certidumbres del espectador. Una A construida con fluorescentes de luz negra; una espiral giratoria de hoces sin martillo, una proclama *sesentayochista* retroiluminada como el anuncio de una tienda de ultramarinos, los hipnóticos intermitentes “glubs-trump”, o los AK47 forrados con ganchillo conforman un repertorio en el que el artista desdobra el significado aparente de los objetos-símbolos y los transforma en metáforas por la vía del espectáculo. El símbolo es una imagen consolidada, mitificada, pero también un “utensilio de la imaginación” convertido en espectáculo cuando le damos un uso material.<sup>8</sup> Los *kaláshnikov* exhibidos en panoplia sobre los muros del CAB son una buena muestra de cuanto decimos. El arma de fuego más producido y utilizado, “icono absoluto [...], símbolo de libertad y esperanza para los parias de la tierra [...], un desafío y una bandera”, como escribió Pérez Reverte en 1993. En 2008, rememorando aquel artículo, decía: “...la llave que pudo abrir puertas cerradas a la libertad y el progreso, ha pasado a otras manos [...]. Lo llevaban hace quince años los carniceros serbios [...]. Lo empuñan hoy los narcos, los *gangsters* eslavos, las tribus enloquecidas en surrealistas matanzas tribales africanas. Se retratan con él los fanáticos islámicos [...]”.<sup>9</sup>

El mismo día de la inauguración de la exposición de Alfonso Sicilia Sobrino nos encontramos con una entrevista al artista sudafricano Ralph Ziman: “Mi inspiración vino de la fascinación por las armas de fuego en general que hay en Sudáfrica. Visualmente la AK 47 es muy distintiva. Es un icono, como la botella de Coca-Cola o los arcos dorados de Mc Donald. En Sudáfrica esta arma tiene mucho peso porque es vista como el arma de la liberación, un símbolo de la lucha antiapartheid. Pero también se ha convertido en un símbolo de la violencia rampante, de los atracos a los bancos, el robo de vehículos o los hurtos callejeros... Donde vemos la AK47 en África vemos guerra y muerte”<sup>10</sup> Si en las fotografías de la serie *Ghosts* [fantasmas] Ziman envuelve los *kaláshnikov* con tejidos de colores,<sup>11</sup> Sicilia Sobrino los introduce en vistosos

8. Cfr. Maurizio Grande. *Ocupaciones de la mirada. Aparatos metafóricos y dispositivos simbólicos*, Episteme, 1996, p. 9.

9. Arturo Pérez Reverte. “Nostalgia del AK47” en *El Semanal*, 22/11/08, disponible en: <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/226/nostalgia-del-ak-47/>, consultado el 01/11/16.

10. “Arte frente a la violencia armada contra hombres y bestias”, en *El País*, 30/08/16, disponible en: [http://elpais.com/elpais/2016/09/29/planeta\\_futuro/1475165399\\_209753.html](http://elpais.com/elpais/2016/09/29/planeta_futuro/1475165399_209753.html).

11. Sobre Ralph Ziman y la serie *Ghosts* véase. <http://www.rz-art.com>, consultado el 01/10/16.

estuches de ganchillo floreado. Lejos de perder así su virtualidad, el icono se nos devuelve enmascarado, “sustituido simbólicamente”<sup>12</sup> por la imagen-espectáculo con la que se quiere suscitar, de manera más intensa, el debate en torno a su vigencia.

Un efecto parecido causa la serie de ocho fotografías tituladas *Déjà vu*. Aparentemente casuales, vuelven a interrogar al espectador sobre la realidad de las mismas. No hay ningún deseo de impostura. Se trata de recortes de periódicos y pasquines situados en lugares más o menos convencionales: una parada de autobús, un puesto en el mercado, una taquilla universitaria, o la carpeta de una joven adolescente, en los que se recoge un mismo gesto distintivo ejecutado por diferentes personajes. A la par que dudamos de la verosimilitud de la imagen, ponemos en entredicho el significado completo de su contenido. Un modo de poner en práctica la “teoría de la atención del valor”: el artista intenta captar nuestro interés con la imagen significativa (el gesto que se repite en todas las fotografías), no con el objeto (la fotografía en sí). Invierte en ello todo su crédito para que el espectador sea capaz de separar lo relevante de lo accesorio.<sup>13</sup>

## Artefactos pictóricos

Hasta el momento de la exposición en el CAB, Alfonso Sicilia Sobrino ha sido esencialmente pintor. Nudos y rizomas, imágenes del inconsciente, geometrías desordenadas encuadradas en lo que se dio en llamar “nuevas abstracciones” han formado parte de su trabajo más conocido y solicitado.<sup>14</sup> La ocupación del espacio mediante enormes artefactos, sutiles y casi delicadamente edificados, ha supuesto una verdadera sorpresa en su trayectoria. Construcciones frágiles e inestables, efímeras, sustentadas en la promesa de un tiempo mejor que nunca llega; resplandecientes, inmaculadas nubes propias de un sueño que se desvanece a medida que pugnamos por alcanzarlo; reclamos brillantes que nos ciegan con su luz gaseosa;

12. Maurizio Grande, *op. cit.*, p. 10.

13. Jonathan L. Beller. “Cinema. Capital of the Twentieth Century” en *Postmodern Culture*, 1994, p. 5. *Apud.* Nicholas Mirzoeff, p. 53.

14. F. J. Panera. *Nudos y rizomas*, 2011; R. López Borrego, 2007. *La belleza no se encuentra siempre en el interior*, 2007; J. Hernando Carrasco. *Geometrías del desorden*, 2007; O. Alonso Molina. *Onomatopeyas de lo que se puede mirar sin ser visto*, 2007. Disponibles en <http://www.alfonsosiciliasobrino.com/textos.html>, consultado el 01/11/16.

proclamas políticas de impecable acabado y amargo trasfondo, han dado forma a un grupo de obras de apariencia escultórica y alma pictórica.

*Futuro, Progreso, Restaurante/Sado, Demo-pluto/clepto-cracia* constituyen un elenco de obras homogéneo. Su contundencia formal y la claridad del mensaje no necesitarían de mayor traducción ni interpretación: debería bastar una rápida mirada a los rótulos elaborados con fluorescentes y tuberías de neón para no dudar de un argumento que se antoja explícito. Sin embargo, como si de un aparatoso e inextricable enigma barroco se tratase, y por muy convencido que se esté de la eficacia del emblema, sigue siendo necesario explicar el programa: el futuro apoyado sobre un endeble andamiaje de cañas; el progreso inabordable con una incompleta escala quebrada; el contenedor que sirve de inhumano restaurante a los más desfavorecidos; las palabras solemnes tantas veces prostituidas... Las metáforas cubren el primer significado con un segundo sentido, nos dice Maurizio Grande;<sup>15</sup> las imágenes verbales reformulan de nuevo la expresión plástica propuesta, las abren a la interpretación y por tanto las convierten en un asunto que nos concierne a todos.

Como hicieran algunos artistas americanos de los años sesenta y setenta, "adaptando ciertos aspectos del *pop art* a un lenguaje no objetivo [...] al hacer aceptables partes del medio contemporáneo que hasta entonces habían sido consideradas vulgares..."<sup>16</sup> las construcciones de Sicilia Sobrino provienen de los soportes no escultóricos. Obras como *Signo en la pared o ventana* de Bruce Nauman o *Círculo iluminado* de Keith Sonnier<sup>17</sup> pueden citarse como claros antecedentes. En el primer caso por el influyente texto que encierra la espiral de neón: "*The true artists helps the world by revealing mystic truths*" [los verdaderos artistas ayudan al mundo revelando verdades místicas], en el segundo por la conversión pictórica de las esculturas de Sonnier al incorporar tanto la luz como el gesto. Aunque podría evocarse también la obra de Jenny Holzer, con quien compartiría la necesidad de transmitir nítidamente un mensaje comprometido

15. *Op. cit.*, p. 14.

16. Lucy R. Lippard. "Eccentric Abstraction", en *Art International*, vol 10, 1966. Versión en español en *Entre la geometría y el gesto* [cat]. Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 25.

17. Respectivamente de 1967 y 1969.

con la transformación social, su naturaleza conceptual (letreros luminosos, proyecciones, frases cortas, impresiones) estaría lejos de las preocupaciones plásticas que animan el trabajo de Sicilia Sobrino.

Leo en la novela de Rachel Kusner *Los lanzallamas*, una de las obras que mejor recogen el pulso artístico del Nueva York de los años setenta, un comentario sobre un escultor ficticio, Stanley Kastle, de boca de Sandro Valera, otro imaginario creador minimalista: "... lo único que tenía que hacer Stanley era encargar unos cuantos tubos fluorescentes [...] y sus ayudantes los organizaban [...] como si quisiera mantenerse al margen de la producción de sus propias obras [...]. Sandro decía que la obra de Stanley le había sobrepasado, de la misma forma que la era postindustrial estaba echando al trabajador de su puesto..."<sup>18</sup> Ahí radica, a mi entender, la gran diferencia entre la obra de Sicilia y la escultura americana basada en el empleo de la luz gaseosa: la implicación en el proceso determina una obra alejada formalmente de las bases del minimalismo. Más apegado a lo concreto y consciente de su relación con el transcurso manual de la confección, Sicilia se aproxima al contenido de su obra desde la tradición del artista hacedor. No puede, no debe haber ruptura entre el alegato, la forma y la ejecución cuando se subrayan las palabras, cuando se procuran argumentos categóricos o se intenta persuadir a la sociedad de la eficacia del arte.

## ¿No pintura?

El título que Alfonso Sicilia Sobrino se planteó para su última exposición en la galería Metta de Madrid en 2011 fue *No arte y pintura de garaje*. Un modo irónico de alejar de sí la responsabilidad que se atribuye a todo artista: cualquiera de sus productos debe ser considerado automáticamente como perteneciente al olimpo de los sublimes. En ella quería investigar sobre el hecho artístico en sí, sobre aquello que es convertido por la sociedad en un valor, por lo que transfiere un objeto convencional a su nuevo estatus de obra de arte.

18. Publicada por Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, p. 182.

La crisis vivida en el sector del arte, agravada desde 2011, la transformación o desaparición de muchas de las que habían sido galerías de referencia durante años, atravesó como un puñal a numerosos artistas. En este último episodio del combate algunos han desistido, otros se han refugiado en quehaceres profesionales, o han adaptado su lenguaje a formatos y contenidos más digeribles. Sin espacios donde mostrar y comercializar las obras “vuelvo a constatar —nos confiesa Alfonso Sicilia— que mi cuenta no engorda y sin embargo el espacio físico de mi estudio mengua considerablemente”. Nada más alejado de las convenciones de la inspiración que este hecho tan prosaico como acicate creativo, pero lo cierto es que el artista se embarca en la composición de dos considerables pinturas sobre madera (244 x 200 cm) que consumen en la práctica la totalidad de su tiempo y limitan el aumento de la producción. Emplea para ello una compleja trama de fragmentos de policarbonato perfectamente encajados, a manera de un trencadís de apariencia mitad industrial, mitad artesanal.

Un mosaico reflectante producto del recorte paciente de centenares de cedés en los que la imagen se desplaza, casi se borra en beneficio del color. Un no-espejo podríamos decir, pues las quebraduras de la superficie apenas permiten reconstruir ninguna forma apreciable. Sobre la malla de discos dos signos similares, en rojo y en amarillo para cada uno de los cuadros, trazan dos signos a mitad de camino entre lo gestual y la composición geométrica. Retazos de un modo de entender la pintura fácilmente rastreable en su obra anterior, pero que aquí cobra una insólita fuerza contrapuesta a la maraña especular: el aire atrapado en el vitral, multicolor y dinámico frente a la mancha de pintura opaca, levemente matérica, expresiva y quieta sobre el plano. Efectos ópticos que Sicilia confiesa cercanos a las metáforas visuales de Valle Inclán y los espejos deformantes del callejón del Gato, a los enigmáticos *Embajadores* de Holbein acompañados por una calavera solo visible para quienes conozcan los juegos de la anamorfosis, al gran angular que reconstruye la estancia del *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck o a *La enana doña Mercedes*, de Zuloaga, abrazada a una bola que torna en anómala la imagen que refleja.



Pintura, sí, claro que sí, para un mundo que presumimos saturado de imágenes pero alérgico a la reflexión sobre la representación gráfica, entregado a los logos e ignorante de su significado icónico; promotor de símbolos carentes de programa alegórico. Pintura para reivindicar una “forma de comunicación intensa e instantánea”, en palabras de Sicilia Sobrino, que no necesita de otro lenguaje que el del arte para hablarnos de sentimientos, de pasión, de alegría, de compromiso, de dudas, de rabias, de luz. “Yo pintaba antes —dijo Stanley, a nadie en particular—. Pero tuve que dejarlo. Perdí el contacto con los cuadros [...] a veces me dan ganas de llorar”, dice el escultor de la novela de Kushner que ya solo trabaja con neones.<sup>19</sup> En sus antípodas, Sicilia Sobrino ve e interpreta desde la pintura, transforma sus objetos desde el color, la composición y el gesto. Atributos de los que no se despega cuando construye sus cuadrados plagados de matices y materiales, geometrías y líneas de dibujo, cuando provoca tensión con los círculos cromáticos de rabiosos tonos complementarios; tampoco cuando crea los diferentes sujetos que han dado forma a su exposición en el CAB.

31/10/16

19. *Op. cit.*, p. 179.