

Sobre la exposición *Entrar al mar i sortir-ne blau* de Alfons Borrell (2023)

Valentín Roma

En uno de sus ensayos más celebrados, que lleva por título *Sobre nada*, el poeta norteamericano Mark Strand se pregunta a qué se debe esa inclinación por substanciar la vacuidad, por llenarla con palabras, gestos, imágenes.

Strand señala al menos tres cometidos para el lenguaje cuando éste se ve interpelado desde la desnudez: uno es cierto grado de obstinación; otro, la ligereza como fundamento frente a lo definitivo; el último, una especie de apertura hacia aquello que no siendo un misterio tampoco resulta fácilmente nombrable, algo parecido a una minuciosidad pendiente de precisarse.

La anterior tríada bien podría servir para aproximarnos a la obra de Alfons Borrell, a su persistencia –tan poco ejemplarizante y tan rotunda– respecto a unos argumentos propios mediante los cuales desarrollar la práctica de la pintura; a sus intervenciones en aras de esa levedad nunca fatua o puramente estilística, una suerte de ética material; a su intensa manera de erigir los detalles hasta hacerlos imprescindibles.

Hay dos cuadros, *S/T* (1959) –la pieza más antigua de la exposición– y *17.VI.2003* (2003) –una de las más recientes–, que quizás ejemplifican mejor lo que intento decir. En el primero, con el que el artista asume, ya de forma definitiva, las gramáticas de lo abstracto, observamos unas formas vagamente geométricas que «miden» la parte inferior de la tela y cuya presencia «descubre» una gran superficie silenciosa. Sin embargo, lo interesante es que esas figuras mantienen la cualidad de estar y no estar a la vez, son un temblor con el que se rechaza lo taxativo, lo heroico o lo irreversible. Y aún así, no vemos ensayos ni probaturas, se trata de apariciones que desautorizan la pesadez de los signos. Esta misma figura rectangular aparece de nuevo en *17.VI.2003*, igualmente desdibujada, aunque ahora en el centro de la obra, sin tragedia, parecida a la camarera del *Folies Bergère* de Édouard Manet, como un retrato de todas aquellas preguntas que la pintura puede lanzarle a los espectadores a través de un artista.

Más de cuatro décadas median entre una y otra obra, más de cuarenta años que, no obstante, parece conectados entre sí por un finísimo hilo de consecuencias. Un mismo acercamiento persistente y sutil, cambiante y en absoluto predeterminado, una obstinación que antes que enseñorearse con sus metodologías, sus logros o sus certezas, manifiesta cuánto se abre en la circularidad.

Entrar al mar i sortir-ne blau reúne cinco obras realizadas en un mismo año, 1978. Algunas de ellas merecen analizarse detenidamente, por ejemplo, *S/T*, que sintetiza el trabajo de Borrell con los límites de la superficie pictórica, sus aproximaciones estructurales a la arquitectura del lienzo a través de esa forma rectangular que nombrábamos antes y que de alguna manera duplica y cuestiona la distancia entre un espacio preeminente de atención y dicción y otro secundario o subalterno. El color rosa crea un movimiento interrumpido, una senda que invita a contemplar la obra recorriéndola a través de sus fronteras, llevando los ojos por un tránsito sin jerarquías unidireccionales.

Esta pieza dialoga con *20.2.78*, en la que el color «recorre» el papel y desvela a su paso toda una sintomatología de juegos lumínicos y gestos entrevistados. Así, el doble impulso de acotar el espacio para des-jerarquizar la mirada y de entender la superficie mediante un color que construye, da cuenta sobre uno de los rasgos que caracterizan el lenguaje de Borrell: su aproximación a cada obra como si ésta fuese el vocablo de una frase, es decir, atendiendo a las particularidades específicas y afrontando una panorámica general, matizando el problema con las inquietudes, siempre desde una tesitura donde tienen cabida la constricción y el despliegue.

De este modo podríamos comprender el díptico *15-22.XI.78*, cuya escala supone una exhortación para adentrarnos en sus texturas. Y es que cuando los artistas abordan aquellos

formatos que implican una distancia física, un acercarse y un separarse para ver, hay algo coreográfico que opera en ese tipo de piezas, un cuerpo que se encarna, se mide, se hace presente y se ausenta.

El trabajo de la pintura fabrica tensiones que hallan su cumplimiento o que estallan en el territorio de quien mira. Desde esta perspectiva, y aunque suene extravagante, toda la obra de Alfons Borrell me parece un ofrecimiento a entablar conversaciones hechas de ideas entrecortadas, silencios o toques de atención. Evidentemente, alguien podría decir que todo el arte es eso, un intento por conectar con los demás, pero añadiría que, en el caso de Borrell, no sólo se pone en juego aquello que se dice o se insinúa, sino, sobre todo, el propio repliegue en su vertiente más vulnerable, más quebradiza y al mismo tiempo más urgente. El cineasta y escritor Alexander Kluge ha denominado a esto el poder de los sentimientos o el ala práctica de la teoría, pues del mismo modo que existe una potencia totalitaria en los discursos, también hay una fuerza de retaguardia que emerge desde el abajo de la fragilidad.

15.XI.87 (1987), *8.2.88* (1988) y *15.XI.89* (1989) son tres obras en las que al rectángulo característico a partir de los años setenta se le une un color, el naranja, igualmente identificativo para muchos de sus cuadros. En el ensayo escrito con motivo de la exposición *Trabajos y días*, Oriol Vilapuig reinterpreta el análisis de George Didi-Huberman sobre James Turrell para afirmar que «el color en Borrell no se manifiesta como atributo o accidente, sino que adquiere la categoría de sujeto y sustancia». Siendo esta aseveración absolutamente cierta, quizás cabría añadir hasta qué punto la luz auroral del naranja –según la definió el propio pintor–, al superponerse sobre unos fondos oscuros pero no del todo, fondos que son oscuridad de lo visible y transparencia de lo ingrávito, traza un movimiento donde se nos recuerda cómo cualquier luz sale a nuestro encuentro, nos ofrece su memoria cíclica.

Los papeles *S/T* (1977-1980), *S/T* (1979), *11.8.79* (1979) y *4.2.80* (1980) utilizan la aguada y en algunos casos el lápiz para establecer órdenes y desórdenes simultáneos. En cierta manera son variaciones alrededor de unas ideas comunes: fregar la superficie mediante gestos desde los cuales emerge una silueta; esparcir lo cromático y ponerlo en contraste con líneas que segmentan los fondos. Se trata de obras donde el momento, la fugacidad, queda fijada en todo lo que ella posee de inasible, como ese aforismo que cierra un concepto y permite seguir pensando, igual que ese verso que finaliza un poema e incita a leerlo de nuevo, bajo otra nueva perspectiva.

El pequeño díptico *S/T* (1982) podría entenderse desde una tesitura musical. Un adagio plástico que prefiere la fuga a la simetría. Y, por último, *Blau 1* (1978), la única obra con un título descriptivo, que además ilustra, acaso sin pretenderlo, el nombre de la exposición. Dentro del argot jazzístico, el azul es un tono que marca la hondura y la espiritualidad, la elegante negritud del sonido negro. «Blue» sería, entonces, una condición inapresable y de algún modo intransferible, un campo de sentido en el que lo intenso supera a lo técnico.

Alfons Borrell pertenece a esa clase de artistas en los que la emoción es indicio o preludio de una transformación. Gilles Deleuze definió políticamente este acontecimiento con su famosa sentencia «La emoción no dice 'yo'». En efecto, la pintura de Borrell tampoco se declina en singular, de ahí que sea transitiva y nos conduzca en y fuera de nosotros, como una apertura hacia lo incierto que aún se permite cobijar todo aquello que está a punto de desbordarnos.

Valentín Roma, escritor y Doctor en Historia del Arte y Filosofía por la Universidad de Southampton, es director de La Virreina Centro de la Imagen de Barcelona