

*Arquitectura y «Yo»* se titula esta exposición de Juan Carlos Bracho, y lo primero que llama la atención es ese «yo» entrecomillado que, al estarlo, se sitúa en un plano diferente, más ambiguo, al de la palabra que, rotunda, le acompaña. ¿Quién es, y qué relación tiene con la arquitectura, ese «yo»? ¿Y cuál la que tiene con el lector que ahora mismo está leyendo este catálogo, también así titulado?

Hay artistas y autores que son agentes vaciadores de significados y contenidos, modificadores del lenguaje a través de cambios en el modo de mirar. Que despojan a las formas de sus ropajes y las muestran desnudas, aunque hay quienes las siguen viendo, como al emperador, vestidas.

Aunque puedan parecer unos saltos un tanto extemporáneos, hablemos de algunos de esos agentes. De Édouard Manet, cuyo membrete rezaba «Todo sucede», que despojó a su pintura de toda carga retórica e historicista, y en cuyos cuadros nada añadía -ni simbolismos, ni historia, ni valores morales- a lo que veía, mostrando simplemente -algo no tan sencillo- *solo lo que allí había*. Así, la obra de arte comienza a dejar de representar para dar paso a un proceso de *presentación*, de producción de registros que son pura presencia. De Donald Judd, quien decía: «Si mi obra es reduccionista es porque no tiene los elementos que la gente cree que debería haber». Esos elementos que se echaban en falta eran, precisamente, los que tradicionalmente habían dotado de contenido a la obra de arte: expresividad, ornamento, imaginación, habilidad manual del artista... La obra, vaciada de representación, de metafísica, de metáfora, ya no «dice»: es, nada más, y nada menos, una *presencia* en un espacio.

Una presencia. Esa palabra nos pone en contacto inmediatamente con nuestro propio cuerpo, que es quien la detecta físicamente en el espacio expositivo. Interpelados por esa presencia, somos un cuerpo que *-todo sucede-* experimenta: ya no es la obra quien nos «dice algo», sino nosotros quienes podemos «decir algo» sobre la obra. Como escribe Juan Botella: «El arte ya no es lo que era, y no lo es porque tampoco el espectador es el que era. El ser no es lo que era. (Bergson: el ser es devenir, un continuo llegar a ser). El ser, el espectador y el arte son un hacer, una acción en el tiempo. Nótese que el infinitivo (hacer) es un tiempo impersonal, y aunque utilice a un YO para hacerse, no es el artista al que le pertenece, sino que es él quien pertenece al hacer».

De modo que tenemos ya alguna pista para identificar a ese «yo», que resultas ser *tú*, visitante de la exposición o lector de este catálogo. *Arquitectura y «Yo»* se refiere, entonces, no al propio artista, sino a cada uno de nosotros, y a cómo nos relacionamos con esas presencias que habitan y transforman los espacios expositivos, en este caso concreto la sala de exposiciones Alcalá 31. Una muestra que -tratándose de Juan Carlos Bracho solo puede ser así- no es tanto una exposición retrospectiva que pretenda fijar su trayectoria artística, como un *work in progress*, un episodio del constante bucle que es su proceso creativo, un capítulo sobre el que volverá en algún momento para estirar un resorte, prolongar un hallazgo, retomar una sensación, transformar una idea.

La mayoría de las prácticas artísticas contemporáneas son, más que multidisciplinares o interdisciplinares, a-disciplinares. Es decir, no están marcadas ni por una disciplina -lo que Kosuth llama «tipología»- ni por la combinación o interrelación de varias, sino por un uso discrecional de cualquiera de ellas. Si bien la herramienta principal de Bracho es el dibujo, su trabajo solo puede calificarse

como a-disciplinar. En su empleo de unas técnicas o equipamientos -sean del propio dibujo, o de vídeo o fotografía, o de carácter performativo- adecuados a sus propósitos, Bracho actúa como un mero usuario que, al contrario de lo que advocaba Clement Greenberg, no se implica en la construcción o fortalecimiento de dicha disciplina en sí, sino en sus propias necesidades e intereses creativos.

En lugar de la direccionalidad implícita a una tipología, él ve el conjunto de su obra como si fuera un arbusto que, sin el tronco definido de un árbol, se ramifica desde la base; y cuyas ramas y su reflejo oculto, el duplicado subterráneo de sus raíces, crecen simultáneamente, ampliando su altura, su profundidad y su perímetro, y donde cada nuevo brote -cuyo tierno color le distingue momentáneamente de las hojas más antiguas- es a la vez único e indistinto de los demás, parte de ese todo vivo y en permanente expansión. Esos reflejos y duplicados, positivos y negativos, ese darle la vuelta al guante, son una constante en el quehacer de Bracho.

Fermín Soria describe con nitidez los rasgos del «sistema Bracho»: «Alejándose de una visión del arte como obra cerrada, se aproxima a otra en la que el elemento lúdico es entendido como un movimiento libre, sin fin, que se repite sin cesar. El receptor es algo más que un mero observador ya que, en la medida en que participa en el juego que se propone y genera un trabajo propio, es parte de él. Se trata de un proceso de construcción y reconstrucción continuo, del que la obra es, por una parte, resultado, y por otra, inicio».

Otro de los rasgos contemporáneos es la casi completa desaparición del dibujo académico tradicional, y su sustitución por el dibujo *personal*, no sujeto a regla ninguna. Un entendimiento de la práctica ya no ligada a la representación realista, sino a otras ideas, como pueden ejemplificar estas palabras de la artista alemana Rosemarie Trockel: «Dibujar una línea es dividir el mundo en dos». Muy temprano en su proceso creativo -«mi trabajo parte de la idea de espacio entendido como desarrollo mental»-, Bracho encontró un método de dibujo completamente personal: la sistemática repetición de un trazo.

«En mis trabajos -comenta Bracho- no parto de ningún referente físico o mental... bueno, quizá la excepción sean esos primeros bocetos de mis cuadernos de trabajo... pero el dibujo final -que se materializa en una 'traducción' a gran escala de esos trazos en papel- es una imagen que se genera a partir de un proceso, de un sistema y de unas reglas prestablecidas, que en este caso es una repetición y concatenación de unos pocos signos mínimos que desencadenan un desbordamiento de los significados».

En palabras de Óscar Alonso Molina -quien ha escrito mucho y bien sobre el artista, como puede leerse en su texto en las páginas vecinas de este mismo catálogo-, «Bracho pone de manifiesto lo esencial, vertebral, de los conceptos dibujísticos en dicción contemporánea. Preeminencia de la idea, pues, que entre sus manos tiende a encarnar una corporeidad frágil pero extensiva, sutil pero clara, de apariencia monótona o discreta pero cuajada de matices y gran potencial».

Esos trazos repetidos metódicamente -carentes de toda expresividad personal, algo ausente en su trabajo- son una manifestación de su entendimiento del dibujo como algo performativo, una acción que puede realizarse sobre cualquier soporte y espacio. Bracho entiende el tiempo como volumen, como arquitectura moldeable, y como hace con el espacio imaginario de una maqueta, en el que a menudo prepara sus proyectos, lo modifica con cambios de escala. Plegado o desplegado, el tiempo de ejecución de sus acciones performativas sigue existiendo en los vídeos o fotos que las

registran y documentan, a menudo origen de otros giros en su obra: «A veces este cambio de perspectiva, este giro, es una reflexión que surge después de analizar el material de documentación de realización de la obra, expandiendo la idea original (...) A veces son las pruebas de taller, los errores (...), lo que me motivan a desarrollar el trabajo por caminos alternativos. Se trata de estar atento a todas las narraciones paralelas, y a las posibilidades transformadoras que las ideas pueden tener al ser llevadas a la práctica».

Sin duda Bracho -en esa atención a las posibilidades paralelas, en ese generar «a partir de un proceso, de un sistema y de unas reglas preestablecidas»; en ese resultado final que «pertenece al propio proceso»- se reconoce en algunas de las famosas «Sentences on Conceptual Art» de Sol LeWitt:

*«La voluntad del artista es secundaria al proceso que inicia desde la idea hasta su terminación. Su voluntarismo es solo ego.»*

«Una vez establecida la idea de la pieza en la mente del artista y decidida la forma final, el proceso se lleva a cabo ciegamente. Hay muchos efectos secundarios que el artista no puede imaginar. Pueden servir de ideas para otras obras.»

*«El proceso es mecánico y no se debe interferir en él. Debe seguir su curso.»*

En su texto «Oh!!! Donald Judd», que se incluye en la muestra y en este catálogo, Bracho expone su entendimiento de la obra del artista minimal como algo cálido y enormemente bello, lejos de la rigidez y frialdad que se le suele atribuir. En efecto, el despojamiento de los atributos radicales que daban contenido a la obra no se traslada al espectador, quien puede seguir vertiendo en ella, pero ya no a su dictado, no solo sus reflexiones, sino también sus emociones y sensaciones. Por su parte, las del artista apenas se filtran a través de sus títulos. «Suelo escoger títulos de canciones, libros, películas o frases que me voy encontrando. Es una forma de vincularme emocionalmente con ellos, de abstraerme de alguna manera del propio proceso. Mis dibujos para mí implican horas de trabajo, de planificación, un horario que tengo que cumplir, en definitiva, un esfuerzo físico. Sí que disfruto enormemente dibujando, pero no tengo la perspectiva suficiente como para proyectar emociones que no estén relacionadas con el hecho de dibujar (...) Yo me puedo pasar horas dibujando, que para mí es un ejercicio fantástico y con el que disfruto mucho, pero es una experiencia mía, que difícilmente puede extrapolarse, porque es un trabajo muy físico. Pero mi experiencia no es trascendente. Es un trabajo nada más, ese es su valor».

El objetivo de Bracho es observar, percibir y producir belleza a través de una atenta mirada sobre las cosas. Emoción perceptual y profundidad conceptual. Esa atención -también lúdica, como puede percibirse en la diversidad de materiales que sedimentan en sus cuadernos de trabajo- tiene algo de animista, de saber que «todo sucede». Y es, también, la que le permite reflexionar sobre las condiciones en las que se desarrolla su profesión: «El arte no es o no debería ser solo evasión y mundos llenos de fantasías, sino una herramienta útil e imprescindible que nos ayuda a ser conscientes, estar alerta y ser críticos con lo que nos rodea y con nosotros mismos».

El arte, veámos más arriba, no es lo que era, y tampoco su valor social o su economía. El trabajo de un artista se concretaba exclusivamente en los objetos que producía; hoy, en muchos casos, son sus ideas, su investigación, y el tiempo de su trabajo los valorados -lamentablemente poco comparado con otras actividades que requieren su misma alta especialización- por la economía contemporánea del mercado.

«Vivimos -dice Bracho- en una época dominada por el capital impaciente, en la que existe un deseo constante y compulsivo de resultados rápidos y en la que el error y el azar no forman parte, o se eliminan y discriminan de todo proceso vital. El arte, desgraciadamente, no escapa de esta corriente. Está inmerso en una enorme ola mercantilista que arrastra y hace desaparecer todo lo que no es nuevo, vibrante, brillante, vendible y asimilable en una fracción de segundo. (...) La publicidad y todo su imaginario irradian, sin duda, un magnetismo atractivo e inquietante. Sin embargo, la diferencia con respecto al arte es, o debería ser, bien sencilla: no se trata de condicionar ni de generar diferencias sino de proponer un espacio de libre pensamiento».

2

Arquitectura y «Yo» presenta un conjunto de trabajos que abordan relaciones con la arquitectura, realizados -o proyectados, pero no ejecutados, por causas diversas- entre 2003 y 2018, más unas obras concebidas específicamente para este proyecto.

Tres grandes grupos de obras componen la exposición: las piezas realizadas específicamente para el espacio de la sala, aquellos proyectos que quedaron materializados en dibujos, fotos o maquetas, y los que vuelven, de nuevo el bucle, a cobrar existencia en otra reencarnación o variación. A ellos se unen los cuadernos de trabajo del artista, que se muestran por primera vez en público, y cuyo modo de presentación -lo que hoy se llama dispositivo expositivo, unas mesas diseñadas para la ocasión- ha sido germen de una pieza que solo existe en la exposición en potencia, una especie de figura oculta como la que hay que encontrar en ciertos pasatiempos: la obra «AYYO», que solo cobrará forma físicamente tras el desmontaje de la exposición, ya que recogerá y reciclará todos los restos y residuos de materiales de las obras realizadas in situ, los bocetos y planos del montaje, el material informativo, las pruebas de imprenta del catálogo, etc., etc. Se trata, pues, de la primera consecuencia de este work in progress que, como se ha dicho, es esta exposición. En los textos de sala se ha utilizado una tipografía escrita a mano por el artista. Contienen tan solo sucintas descripciones de las obras, con la voluntad de no mediatizar la experiencia y la reflexión propia de cada espectador, subrayando así la materialidad -«aquí y ahora»- de la presencia de cada «yo» en el espacio expositivo.

Este catálogo, prolongación temporal y espacial de la muestra, concebido como tal -«relación ordenada en la que se incluyen o describen de forma individual libros, documentos, personas, objetos, etc., que están relacionados entre sí», según el diccionario de la RAE- contiene las fichas completas, ordenadas cronológicamente, de las obras expuestas. Dichas fichas están escritas en segunda persona, en un desplazamiento del «yo» del artista que genera un diálogo con el «yo» del lector, que se ve situado como autor. «Es otro, hablándome a mí, y a cualquier otro», comenta Bracho. También incluye materiales de trabajo y planos del proyecto expositivo, que por la complejidad del montaje y los tiempos de la institución no aparece reflejado en las habituales fotografías con vistas de la sala. Como complemento a las fichas y a los planos, confiemos en que un breve recorrido por escrito, aunque no aborde todas las obras expuestas, permita al lector, al modo de los fotogramas que antiguamente anunciaban las películas en los vestíbulos de los cines, imaginar algunos rasgos del montaje.

En la planta baja, una primera obra corta diagonalmente la sala. «Regreso al hogar» es la tercera vuelta de tuerca a una idea -sus reencarnaciones anteriores tituladas «Here, there and everywhere» (2004) y «Ahora y siempre» (2006), ambas presentes en la exposición como documentación o

mediante piezas generadas a partir de ellas- que reflexiona sobre las relaciones o fronteras entre arquitectura y escultura. Preguntado David Smith por el buen tamaño de sus piezas, el escultor estadounidense respondió que no habría querido hacerlas tan grandes como arquitecturas ni tan pequeñas como esculturas. Aquí, la obra funciona como elemento que articula el espacio expositivo, como arquitectura de sala sin serlo.

Posiblemente la intervención más llamativa, por su tamaño, es «Pastoral», que ocupa con sutiles gamas de colores las largas paredes de los dos pasillos laterales. Consiste en unos laboriosos y delicados frottages monocromos de gran formato, realizados con barras de pastel que -como en un delicado dibujo de Ingres, donde ambos materiales, el leve vello del papel y el grafito, rozándose apenas el uno al otro, se hibridan dejando un vestigio cromático- revelan la orografía invisible creada por el rastro que la sucesión de proyectos y actividades expositivas ha ido dejando en esos muros.

Al final de los pasillos su gradación cromática contrasta, pese a que tienen el mismo tamaño, con la pareja de dípticos -uno blanco, el otro negro- «Interludio, Preludio, Idilio y Romance». Ambas hechas con cinta de velcro, como la serie de obras que Bracho / Rivera -el equipo que formó, hasta su disolución en 2002, con la artista Julia Rivera- realizaron ya durante su etapa universitaria, en la facultad de Bellas Artes de Cuenca. Aquellas eran piezas contundentemente tridimensionales, híbridos de pintura y escultura al modo de los objetos específicos de Judd; estas, por el contrario, pegadas las cintas directamente a la pared, operan como una piel más que se añade a las capas de pintura que han ido cubriendo los muros tras cada exposición. Cada díptico consiste en el enfrentamiento de las diferentes texturas -pelo y gancho- del velcro en sendas paredes, creando una atracción casi magnética entre ambas, que parece anunciar la inescapable inminencia de su unión.

«M sobre M» también reflexiona sobre los estratos del tiempo y de la piel de la sala. Retomando la idea de «Poni Aloha», un enorme dibujo mural en grafito negro realizado en 2007 en esta misma sala, para la colectiva *Aquí y ahora. Tiempo y espacio*, Bracho regresa ahora «al lugar del crimen», a esa misma pared, para realizar un nuevo mural del mismo tamaño, esta vez multicolor y realizado a cuatro manos con una persona cercana. Pero aquel dibujo efímero sigue, en realidad, existiendo bajo la blanca y repintada epidermis del muro, y hacerlo visible de nuevo es, como en una prospección arqueológica, visibilizar también la dermis del tiempo. La idea original era, mediante sendas catas de restauración, recuperar partes del dibujo original, haciendo coexistir así pasado y presente y dinamizando la simetría del nuevo mural. El tiempo disponible para el montaje de la exposición lo hacía imposible, pero, en otro bucle o vuelta de tuerca del «sistema Bracho», en una especie de arqueología inversa, el artista decidió que, si no era posible ahondar en las capas, sí lo era añadir otra: las proyectadas catas son ahora ficticias, recreaciones -el artista se copia a sí mismo, y es copiado por su partenaire- del antiguo dibujo. «Hole No1 (For Adam)», otro frottage, ubicado en las alturas de la segunda planta como un enorme rosetón ciego, recuerda a la conocida declaración de Lawrence Weiner:

- «1. El artista puede construir la pieza.
2. La pieza puede ser fabricada.
3. La pieza no precisa ser realizada.

Siendo cada una (de estas posibilidades) igual a, y coherente con, la intención del artista, la decisión de su condición recae en el receptor en la ocasión de su recepción.»

La obra tiene una existencia permanente -en la forma de un grabado gofrado y un texto con el contrato y las instrucciones de montaje y conservación-, y una posible, como mural, que en esta ocasión ha sido ejecutado por la persona a la que está dedicada.

Otra pieza que se modifica al exhibirse ahora es «Todos mis amigos me parecen guapos». La obra original (2014) apilaba en una peana los 132 papeles de poliéster sobre los que Bracho había registrado, a escala 1 / 1, el suelo de Cruce, la asociación cultural puesta en marcha en Madrid hace justamente 25 años por, entre otros entusiastas dinamizadores culturales, el pintor Manolo Quejido. En esta ocasión aquel suelo se despliega completo sobre el de la sala, recortando los fragmentos que sea necesario para adaptarlo a sus peculiaridades, trasladando así la presencia -de nuevo esa palabra- de un espacio a otro. Bracho: «Lo interesante es el reto que supone adaptar una obra a un espacio para el que no está diseñada, o con el que no se establece una relación amable».

El montaje de la planta primera está concebido como una línea de tiempo donde se presentan cronológicamente las diferentes etapas de producción, evolución, formalización y difusión del proyecto artístico de Bracho. La línea de tiempo viene marcada por la obra «Yo también lo haría», pieza compuesta por 272 pequeñas imágenes, encapsuladas en metacrilato, fotogramas congelados de la vídeo-performance «Felix y su amiga F», que transmutan el tiempo de ejecución de dicha performance en espacio físico, y que se despliega por todo el perímetro de la planta. A su alrededor se articulan desde documentación de sus primeros trabajos en equipo con Julia Rivera, hasta su más reciente producción, los cuatro grabados de «Horizon» y la pareja de «dibujos» recortados «Churrete I / II». Entre ellas se presentan tanto obras acabadas -dibujos, fotografías, intervenciones- como reproducciones de croquis, bocetos o dibujos preparatorios, entresacadas de los cuadernos de trabajo que se muestran en las mesas, especialmente diseñadas para la exposición, que serán la base, como se dijo antes, de la obra «AYYO».

En palabras del artista: «Lo que ves es lo que tú proyectas, la intensidad de tu experiencia dependerá de tu aptitud a la hora de enfrentarte a una imagen que te interroga sobre tu propia manera de mirar y de interpretar tu bagaje visual o emocional. En definitiva, es poner en evidencia nuestros mecanismos de codificación de las imágenes». La exposición, en tanto que work in progress, no cierra ninguna lectura, sino que se abre a la experiencia del espectador, de ese «Yo» que somos cada uno de nosotros.

