AARON

1987 - 2016

Santiago Navarro ante su
Torre de Ramas
Tresanti, ITALIA, 1996

AARON

1987 - 2016

AARON

1987 - 2016

Edición a cargo de:
Diputación de Huelva
Becas DVD 2014

Co-edición:
Santiago Navarro Pantojo

2017

Índice

Prólogo de Ignacio Tovar
A través de los Animales *15*

Parte Primera. Santiago Navarro

1. ...Del Hombre Anónimo (1989-1997) *25*
2. El Paisaje Donado / Side a Landscape (1998-1999) *55*
3. La Caja de grillos / Enterramiento de un Perro (1999) *73*
4. A Lagoa (1999) *79*
5. El Jardinero de Seis Dedos (2000-2001) *93*
6. Peter Shadows Project (2001) *103*
7. Der Wanderer (2001-2003) *111*

Parte Segunda. AARON LLOYD

8. Aaron Lloyd (2004) *133*
9. Hola, ¿Qué Tal? (2004) *145*
10. S.O.S Simphony (2005) *159*
11. Pic-Nic (2008) *173*
12. Andamios de Hueso y Carcoma (2011) *191*
13. Hoy a Mí, Mañana a Tí *205*

Parte Tercera. LEBENSFORMEN

14. Lebensformen. Toma de Contacto (2010-2016) *223*
15. Que Mis Huellas Sean Mis Zapatos *249*
16. Lebensformen. Un Diario Escrito a Varias Manos *263*

Textos. COLABORACIONES, PUBLICACIONES Y RESEÑAS *283*

Bibliografía *314*

PRÓLOGO

A TRAVÉS DE LOS ANIMALES

PRÓLOGO

A TRAVÉS DE LOS ANIMALES

Ignacio Tovar, 1998

Hace años que suelo pasar mis vacaciones de verano en la playa. Antes de interesarme por el deporte de la vela y comenzar a practicar el windsurfing, me gustaba sentarme por las tardes en la arena a leer o escuchar música, aunque, como casi siempre iba acompañado por mi sobrina Carmen –hasta que creció y prefirió la compañía de sus amigas- mi principal dedicación terminaba siendo charlar y jugar con ella.

Pasábamos largos ratos haciendo castillos de arena, o más bien torres en espiral, como vemos en las pinturas e imaginamos que fuese la famosa Torre de Babel. Y aprovechaba para contarle historias, con las que intentaba explicarle cosas como que el mundo era redondo o porqué se hacía de noche y de día... Un día le hablé de la Torre de Babel. Le conté que esta torre estaba en una ciudad que con ese nombre aparecía en la Biblia, y que este libro venía a ser una manera de explicar el mundo, su crecimiento y diversidad. Tuve que dar muchas vueltas cuando intenté narrarle el pasaje de la confusión de las lenguas, pero cuando ya creía que sería imposible hacérselo comprender me dijo: "!Ah, es como en un cuento, donde pasan cosas de verdad, pero que son raras porque es un cuento ¿no?". Me sorprendió y no supe que responder. Los niños hacen a veces reflexiones que nos desconciertan porque no alcanzamos a averiguar cómo han llegado a ellas... Ella insistió, " ¿Un cuento cómo ése?" Y señaló el libro que yo había dejado sobre la toalla: ***Alicia en el País de las Maravillas***. Me pidió entonces que se lo contara. Y eso hice. Cuando llegamos a la parte en la que Alicia atravesaba el espejo y entraba en otro mundo, en el que había conejos que hablaban, y otros seres extraños comentó: "Yo también hablo con los animales, pero son de tela como los que me traen los Reyes Magos". "¿Y Hablan de verdad?", le pregunté. "Sí, y vuelan y también hay árboles pequeñitos".

Siguió contándome sus historias con toda naturalidad, y yo la escuchaba atento y sorprendido. Aquella noche tuve un extraño sueño,

Copas, 1998
Cristal, ramitas, musgo artificial
Variables

ILUSTRACIONES DE:
John Tenniel publicadas en 1865 para *Alicia en el Pais de las Maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí.*

seguramente influido por aquella conversación. Vi un bosque de árboles de cristal, que a veces cambiaban de formas, y lo que parecían ser las copas resultaban ser las raíces, y viceversa. Las imágenes se mezclaban: árboles, liebres que volaban, animales de juguete que cambiaban de tamaño, a cuyo interior yo podía entrar y asomarme al exterior... Resultaba todo muy confuso. A veces me creía despierto, pero seguía teniendo las mismas visiones que cuando dormía, en ese estado de media vigilia en que la realidad se deforma sin perder del todo su naturaleza.

Al despertar recordaba perfectamente todo, y no dudaba que tenía que ver con el libro de Lewis Carrol, y con la versión mantenida con mi sobrina. Cuando le conté mi sueño, ella no reaccionó con extrañeza, sino que le pareció todo muy natural. Lo cual me hizo reflexionar: ¿Qué es lo real?, ¿dónde está el límite entre la realidad y la ficción? ¿Son la verdad y la fantasía iguales para todos?. En el mundo infantil estas cosas se confunden y se solapan, pero también en el mundo de los adultos, porque ¿cómo no entender la Torre de Babel sino como una fantasía, una metáfora del nacimiento y desarrollo de las lenguas? Nuestro mundo es convencional, y nos pasamos todo el tiempo que dedicamos a la educación limitando su imaginación, reprimiendo su desenfrenada libertad para inventar situaciones inverosímiles, su capacidad de crear asociaciones insólitas. Sin embargo, los niños, en su juego, escapan a la rigidez con que los adultos consideramos la realidad.

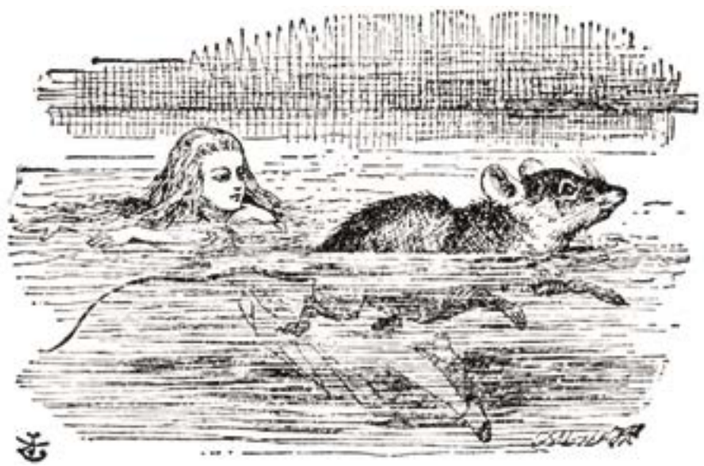
Afortunadamente, llegué a la conclusión, después de hacer estas reflexiones, de que los niños y también los artistas ensanchan el mundo con sus invenciones. Los personajes de *Alicia en el País de las Maravillas*

son tan reales como los seres vivos, solo que se trata de otro tipo de vida y de realidad. Tanto en la literatura como en las artes visuales se pueden crear situaciones que, gracias a la forma con que las configura el artista, llegan a convertirse en parte de la realidad y de nuestras propias vidas. De una u otra forma convivimos con personas, objetos, libros, pinturas, canciones,... que configuran nuestra realidad y nuestro mundo.

* * *

Por razones de trabajo, llegó hasta mi un pequeño dossier con dos o tres piezas de Santiago Navarro, que me impresionó y desconcertó. Algo en aquellas obras me resultaba familiar. Después de darle vueltas en la cabeza durante unos días, me di cuenta de que las obras me hacían revivir toda la historia que acabo de contar, a pesar de que han pasado ya algunos años.

Y lo más sorprendente es que al volver a mi casa, después de ver las fotografías del dossier, experimenté unas sensaciones que tengo que relacionar con ellas: Una caja de lápices de colores Alpino que tengo en mi estantería parecía cambiar de aspecto, de modo que con la habitación en penumbra, el ciervo que aparece en el dibujo de la caja, se diría que cambiaba de sitio, y se hacía transparente, dejando ver el paisaje de árboles que hay detrás. Al encender la luz, sin embargo, todo volvía a ser normal. Algo parecido me ocurrió con un avioncito de juguete que hay en casa de mi sobrina: yo siempre lo había visto de color blanco, pero empecé a verlo como si su superficie fuera un espejo en el que se reflejara el cielo con algunas nubes blancas. Cuando pregunté si aquel juguete siempre había sido así, no obtuve más respuesta que una



mirada desconcertada de mis familiares. Desconcierto que aumentó cuando yo insistí en verificar el cambio y cuando fui a demostrarlo resultó ser, para mi gran decepción, como siempre había sido...

He ido a ver las obras de Santiago Navarro. Quería conocerlas y a la vez intentar deshacer la sensación de encantamiento en que había caído desde que me tropecé con ellas por primera vez en el dossier. En su estudio he buscado una explicación y allí, sorprendentemente he encontrado muchas de las imágenes de mis sueños y de las charlas con mi sobrina. Y estas coincidencias hacen aún más difícil la explicación. No me queda más que admitir más que la correspondencia entre el mundo de la fantasía infantil y la dimensión poética o metafórica que un artista es capaz de encontrar y reelaborar a partir de los objetos que componen parte de este mundo infantil. Así, los juguetes pueden adquirir el carácter de metáforas poéticas, discursos irónicos o relecturas del arte surrealista, que nos remiten a constantes culturales que permanecen a lo largo del tiempo porque son consustanciales a la naturaleza humana: el límite entre realidad y ficción, la trascendencia de los objetos convertidos en símbolos, la representación de lo inalcanzable...

A veces los juegos de palabras, las imágenes en combinaciones arbitrarias, nos abren puertas insospechadas, desencadenan mecanismos latentes o producen asociaciones que cambian los significados cotidianos...

* * *

La visita al estudio de Santiago Navarro me ha despejado algunas dudas y aliviado de algunas de mis obsesiones. Me alegra haber hecho esta visita, no sólo por que siempre me agrada e interesa ver la obra de artistas jóvenes que comienzan a configurar su propio mundo de formas y expresión, pero también porque me abren a nuevas perspectivas y preguntas que no siempre encuentran respuestas. En este caso la visita, además, me ha ofrecido un buen número de sospechosas coincidencias... y yo cada vez estoy más convencido de que las casualidades no lo son tanto, sino que responden a algún plan que ni conocemos, ni quizás lleguemos a conocer nunca, pero que configura una compleja y perfecta trama.

PARTE PRIMERA

SANTIAGO NAVARRO

Capítulo 1

... Del Hombre Anónimo (1987-1997)

Sema D'Acosta, 2011

El proceso de formación de una persona viene determinado por una serie de decisiones de juventud que condicionan en gran medida su futuro; pero cuando ese aprendizaje es fundamentalmente artístico, influyen de manera decisiva los acontecimientos vitales. A Santiago Navarro le hubiera gustado ser piloto e instruirse en aviación, tal vez influido por la carrera militar de su padre, -incluso superó la oposición para la escuela de cadetes de Madrid a la que renunció-, posteriormente una lesión de rodilla lo llevaría hasta Sevilla para estudiar Bellas Artes. Habilidoso con las manos y con facilidad para el dibujo -siempre desde pequeño se le dió bien construir maquetas y los trabajos manuales-, en la facultad descubre los códigos que rigen la creación artística y comienza a aprehender poco a poco algunas de sus claves. En su nuevo lugar de residencia entabla una relación cercana, aún duradera, con los hermanos gemelos Manuel Pedro y Miguel Pablo Rosado Garcés, también oriundos de San Fernando, Cádiz. Conscientes los tres de las limitaciones de la docencia académica, se plantean los estudios como una oportunidad para absorber todo lo posible más allá de las enseñanzas regladas que van a recibir.

Los comienzos de Navarro, por tanto, tienen mucho que ver con lo adquirido durante los años de estudio. Diestro en las técnicas desarrolladas en clase, asume con naturalidad que estos procedimientos tradicionales serán la mejor alternativa para su discurso inicial. Es entonces cuando lo sensible demuestra su capacidad para transformar la realidad, un apoyo trascendental que ayuda al artista a encontrar su verdadera posición en el mundo y logra reconducir a través de la expresión unas circunstancias personales adversas que debe asumir de manera forzosa en la adolescencia. Santiago llega a Sevilla en 1989; desde dos años antes está inmerso en un proyecto en torno al Alzheimer, un padecimiento que le diagnostican a su padre poco tiempo atrás. La marcha desde Cádiz provoca un replanteamiento de su situación familiar, a la que contempla con perspectiva desde

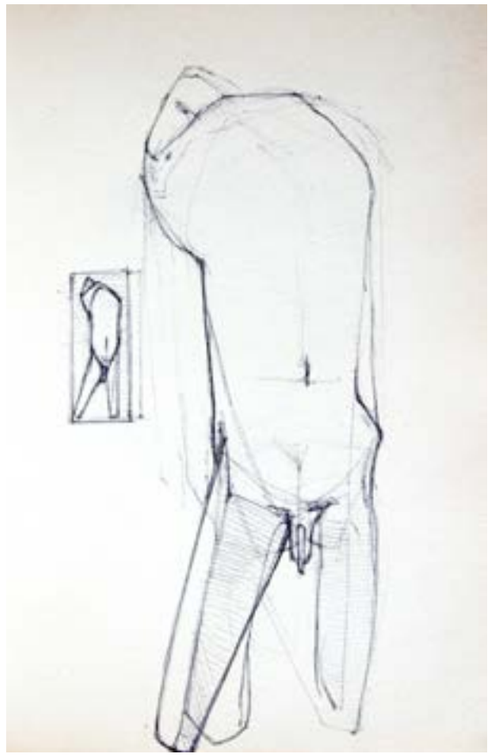
En página 24:
Antonio Navarro Martín
Padre de Santiago Navarro

Pequeño torso con cabeza (escultura para un dedo), 1992
Bronce, 3 x 2 x 2,5 cm

Estudios para Estado de posición II, 1995
Tinta sobre papel, 18 x 12 cm

la distancia y visita un par de veces al mes; los cambios que la enfermedad provoca en su progenitor se hacen más visibles ahora, cuando el contacto no es cotidiano, cuando las consecuencias no son progresivas, sino que aparecen de forma repentina. Cada nuevo encuentro se convierte en un momento agrio, de una dureza extrema. Al constatar las transformaciones definitivas que se van produciendo en el cuerpo y el rostro de un ser querido, y como no, en su memoria y capacidad de recuerdo, experimenta sensaciones enfrentadas que van de la aflicción a la tristeza.

Su trabajo de estos años podríamos entenderlo entonces como una crónica que se sustenta en un naturalismo que evoluciona hacia un modo de expresionismo, un acto de rebeldía que trasciende lo meramente objetivo y pretende perpetuar el recuerdo de una persona amada a través de su efigie. Santiago se sirve de la plástica para hablar de algo concreto, común y cercano que materializa en un retrato de su



1 "[...] En definitiva, un proyecto que se desarrolla en torno a una escultura central en madera y una serie de piezas menores realizadas en terracota, bronce, mármol, resina, etc,... que como cortas frases expresan cada pequeño detalle físico y psíquico de esa forma humana para convertirse en un grupo de elementos que componen un proyecto que inicialmente se llamó ... del hombre elefante, o sea sinónimo del hombre que "cambia" y a su vez que permanece. [...]"

Extraído del cuaderno de proyecto *...del hombre anónimo.* Septiembre, 1997.

Boceto para Alma, 1995
Grafito sobre papel, 21,4 x 29,7 cm

Alma, 1994
Terracota, 110 x 50 x 60 cm

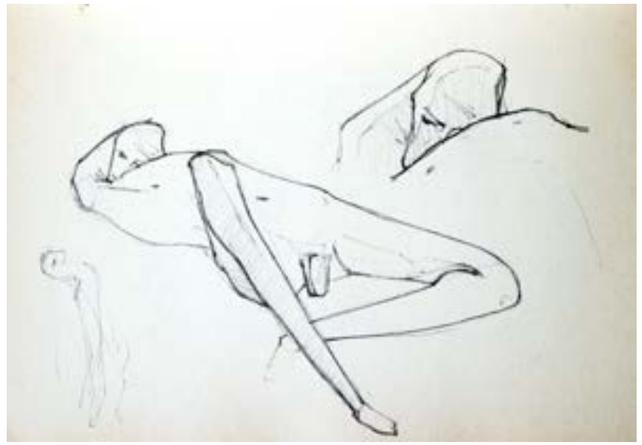
padre a tamaño natural tallado en madera de cedro entre 1992 y 1997. La obra -creación principal de esta etapa- la desarrolla a distancia y de memoria, por retentiva, no es una imagen mimética ni tomada directamente del natural. A la escultura le va realizando continuos cambios provocados a su vez por los acaecidos en la degradación física, psíquica y motriz del modelo, su padre. El proyecto, que no posee mayor ambición que servir de amparo a un hijo desolado, se completa con dibujos, otras figuras de menor dimensión realizadas en variadas técnicas y materiales, bronces, yesos, resinas, piedras, así como distintos grabados, un conjunto amplio y variado de piezas unidas por un *leit-motiv* común [1].

...del hombre anónimo (1987-1997), que con posterioridad constituirá el transfondo de su tesis doctoral, se prolonga a lo largo de una década y se fundamenta en una documentación exhaustiva planteada desde el punto de vista artístico. Realmente, es un trabajo catártico que ayuda al autor a asumir la degradación imparable que sufre su padre, una situación dolorosa que no puede revertir pero que sí aspira a comprender a través de lo propio en una especie de asunción terapéutica. Este quehacer obsesivo se convierte en un amplio programa plástico que se sitúa entre lo biográfico y lo analítico, una extensa línea cronológica que se apoya en el propio trastorno para delimitar un seguimiento metódico que coincida con las etapas indefectibles que sufren los pacientes afectados de Alzheimer,

Estudio para Estado de posición I, 1995
Tinta sobre papel, 18 x 12 cm

Estado de posición I, 1995
Bronce patinado, L.20 cm

Estudio para Estado de posición II, 1995
Tinta sobre papel, 18 x 12 cm



Retrato ...del hombre anónimo, 1988
Terracota. Dimensiones naturales

La sombra (El paseante), 1995
Bronce patinado, 47 x 10 x 10 cm

tres periodos involutivos comunes que se rigen por un patrón sorprendentemente estable.

La fase inicial corresponde a los cambios producidos por la demencia leve. Durante los tres primeros años de desarrollo comienzan a manifestarse pérdidas breves de memoria y falta de retentiva, el léxico se acorta, los cambios de humor se hacen más latentes y aparece una tendencia a la hiperactividad, así como un acentuado insomnio. Este periodo se caracteriza por la progresiva asimilación de la enfermedad en el entorno familiar, algo que nunca se acaba de conseguir. Santiago esboza ahora sus primeros dibujos, representaciones que procuran copiar de cabeza el gesto de su padre. Asimismo, empieza a pensar la talla en madera que ocupará gran parte de su proyecto. Dibujos y croquis preliminares llenan cuadernos completos uno tras otro; algunas pequeñas piezas escultóricas aparecen de modo casi espontáneo, como si su imaginario intentara prepararse para los años subsiguientes. Es también en este momento cuando perfila los primeros estudios de posición; dibujos y formas modeladas que representan las nuevas actitudes sedentes fruto del continuo ensimismamiento que provoca la progresiva incapacidad.

La segunda fase, la denominada intermedia, confirma una realidad contundente y turbadora. Durante este tiempo, el enfermo pierde la memoria remota -es casi incapaz de reconocer a sus allegados-, deambula errante sin orden ni dirección, y el menoscabo es drástico en el lenguaje, la escritura y la lectura. Los cuidados se hacen imprescindibles, por lo que necesita vigilancia permanente. Aparece a partir de ahora una figura fundamental que será clave, el cuidador principal, que se convierte desde entonces en la persona responsable

de custodiarlo indefinidamente. En este caso, como no podía ser de otro modo, será la madre del artista la que asuma este afanoso (y extremadamente sacrificado) rol, un gesto de amor puro como existen pocos. Santiago recuerda a su padre como una persona instruida sin formación escolar que se había hecho a sí mismo leyendo libros de manera voraz. Aunque en este difícil periodo sigue manteniendo ese hábito, es incapaz de entender lo que ve y sólo puede subrayar los renglones para al menos seguir la estructura de las páginas y saber por donde va. Algunos de estos ejemplares marcados a lápiz y en otros casos rotulados, todavía los conserva hoy el artista.

Durante estos años comienza a esculpir a tamaño real, en madera de cedro, la imagen paterna. Los cambios en su fisonomía son evidentes y Navarro siente la necesidad de expulsar así aquellas visiones pesarosas de su padre, trasformando su ejercitación escultórica en excusa para conservar los elementos que perduran en el modelo y trasformar los que degeneran en mayor medida, haciendo del proceso un inusual modo de aproximación a un retrato atemporal. Los primeros modelos representan a un hombre desnudo que todavía mantiene una posición erguida, con la salvedad que una artrosis típica

Estado de posición II, 1995
Bronce patinado, L.20 cm

Retrato ...del hombre anónimo, 1992
Terracota, Dimensiones naturales

Apunte del rostro, 1992
Grafito sobre papel, 21,4 x 29,7 cm

curva el cuello del doliente. La lejanía obligada por sus estudios, parte de ellos en su estancia Fiorentina, acentúa la necesidad de recurrir a la plástica para sentir que se implica en algo vinculado con su padre que aunque resulta inútil en relación con la enfermedad, desahoga su desconsuelo. No puede evadirse de este problema familiar, por lo que lo transforma a través del arte en un ejercicio a su vez metafísico y liberador. Se multiplican los retratos, incidiendo en el rostro, que cada vez se torna más cabizbajo. Afloran los primeros dibujos dedicados al cuidador permanente, personaje anónimo que representa a su madre como una piedad [2] al uso según la iconografía cristiana, una mujer de una tremenda fuerza –incansable, comprensiva, paciente-, con una preparación psicológica admirable y fuera de lo común. Los apuntes y pequeñas terracotas que realiza entonces la encarnan sosteniendo el peso de su marido. La escena es dramática, pero a su a su vez desprende una ternura inmensa. El espectador, al igual que el hijo-artista, se convierte en un sujeto impotente que quiere prestar ayuda y no sabiendo cómo, apacigua su ánimo confiando en esas manos enérgicas que sujetan al enfermo.

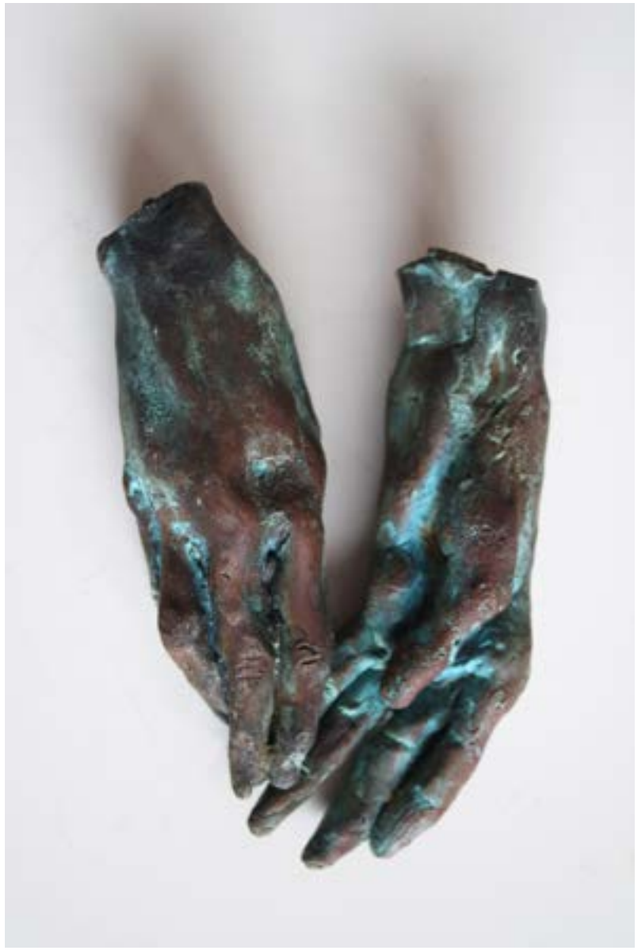
De esta etapa son también las primeras Cabezas blancas, bocetos a tinta que muestran precisamente testas que comienzan a deformarse,

Cabeza 1, 1993
Terracota policromada, h.15 cm

Retrato de un hombre anónimo II, 1995
Talla en mármol, 32 x 30 x 16 cm

EN PÁGINA 34:
Estudio de posición III (La forma estática), 1995
Bronce patinado, 25 x 5 x 3 cm

Cabeza 2, 1993
Terracota policromada, h.15 cm



Fragmentos (Dos manos), 1996
Bronce patinado, 12 x 15 x 4 cm

Fragmentos (Dos pies), 1996
Bronce patinado, 12 x 15 x 4 cm

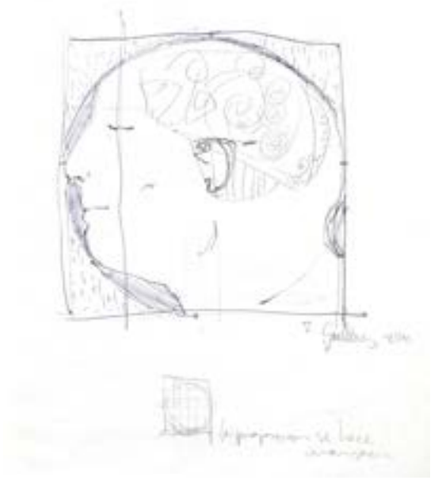
Cabeza negra, 1995
Bronce, 20 x 5 x 7 cm

Cabeza Blanca V, 1993
Tinta y grafito sobre papel, 21 x 14 cm

metáfora de la decadencia de un cerebro que olvida su trabajo. Estos bosquejos serán una constante a partir de ahora. Alrededor de 1994, Santiago se plantea la necesidad de fijar de un modo más duradero los últimos instantes en los que su padre conservaba aún la mirada de la persona que fue. Para ello utiliza el aguafuerte y la punta seca, componiendo unos grabados, que destacan sobre todo el material recopilado, por la dulzura y expresividad que rezuman.

La tercera y última fase, la más grave y a la postre la que resultará terminal, es el momento más doloroso. El enfermo ha perdido el habla, prácticamente no se mueve y su sistema inmunológico decae día tras día. Finalmente, será una neumonía la que acabe con la vida del paciente. Durante esta parte terminante del proceso, la artrosis hará muy visible el envejecimiento físico de la persona.

Santiago, que sigue trabajando sobre su talla y reflejando en ella los nuevos cambios que ve en su padre, queda abrumado por la nueva realidad y ante la cercanía del fin. Sobre su escultura representa la piel cuarteada, su gesto errante, su mirada desaparecida, un rictus que parece buscar en su interior algún recuerdo. La figura baja su altura; el cuello, deformado, inclina ligeramente la cabeza hacia abajo y esconde la vista para siempre. Es la despedida de la terrible enfermedad, como si la pérdida de las facultades mentales condenase al enfermo a un estado de tristeza perenne, de resignación absoluta.

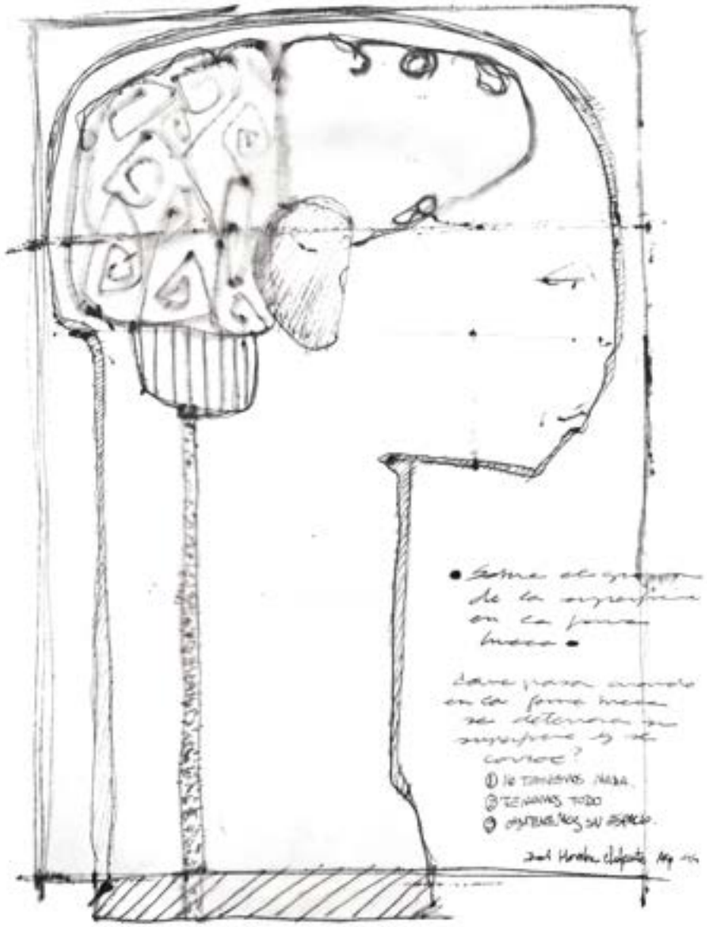


2 “Del Grupo
[…] que las dos mujeres mayores miren hacia adelante, que la pequeña mire a la situada más a la derecha y que el mire hacia arriba y hacia atrás en dirección opuesta a las dos primeras.

La figura más exenta debería ser la de atrás y no la de delante. Es decir, el espesor podría modificarlo la función de profundidad, de manera que las formas protagonistas adquieran menor profundidad (volumetría) pero mayor superficie […].

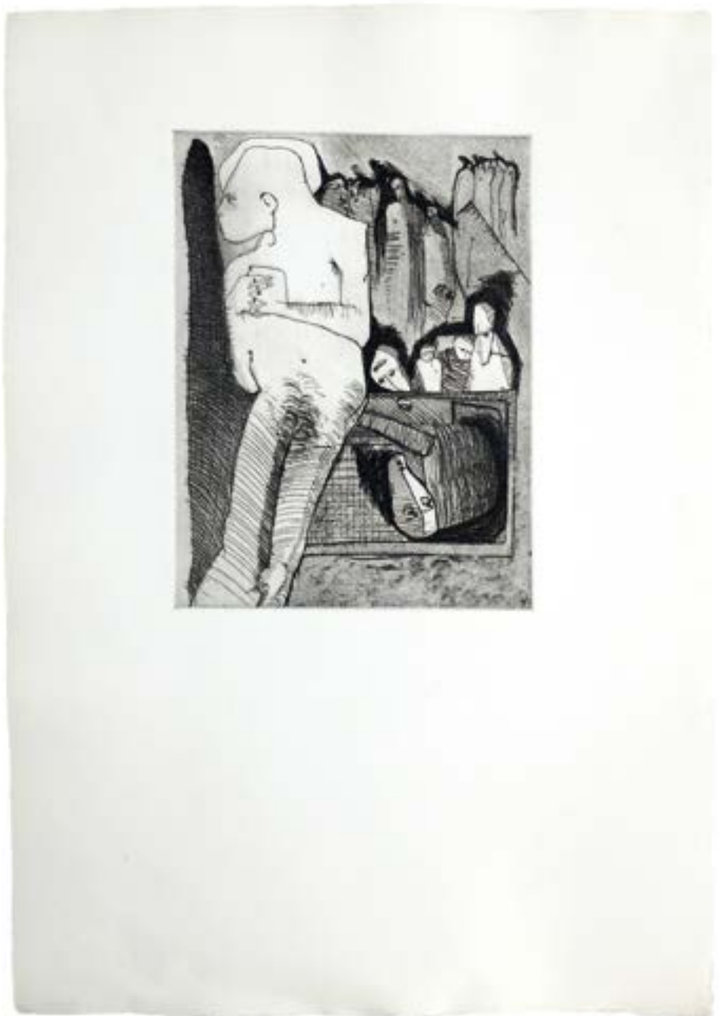
“[…] gestos serenos pero dolidos.” [...]

Extraído del cuaderno de proyecto …del hombre anónimo. Noviembre, 1995.



Cabeza Blanca IV, 1993
Tinta sobre papel, 21,4 x 29,7 cm

Autorretrato con pareja, 1995
Aguafuerte, 21 x 15 cm



Habítaculo I, 1995
Aguafuerte y aguatinta, 21 x 15 cm

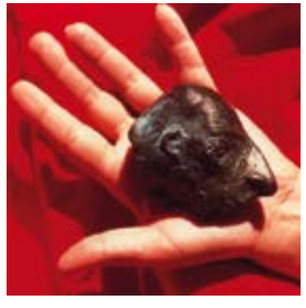
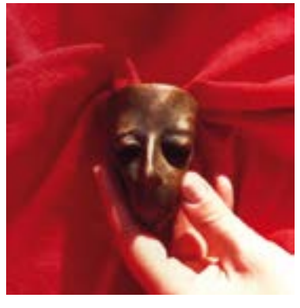
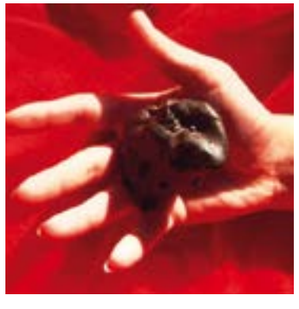
Habitáculo I. Yo y él, 1995
Aguafuerte, 15 x 15 cm

Sin título, Pareja, 1995
Aguafuerte, 15 x 12 cm

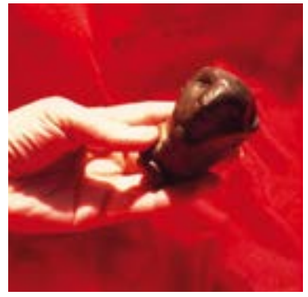
Tirador de arcón etrusco, s. IV, a.C.
Bronce, Museo Etrusco de Volterra,
ITALIA

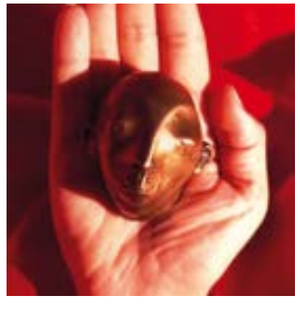
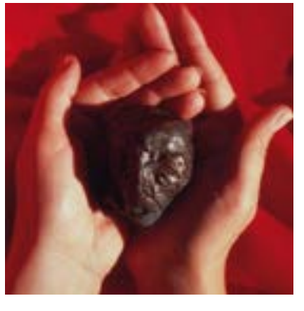
Estado horizontal, 1995
Bronce, 12 x 20 x 5 cm

...Del grupo, 1996
Tinta sobre papel, 21,4 x 29,7 cm

Gestos, 1996
Bronce. Variables



Gestos, 1996
Bronce, Variables

Torso ...del hombre anónimo, 1994-96
Bronce patinado, 82 x 39 x 30 cm

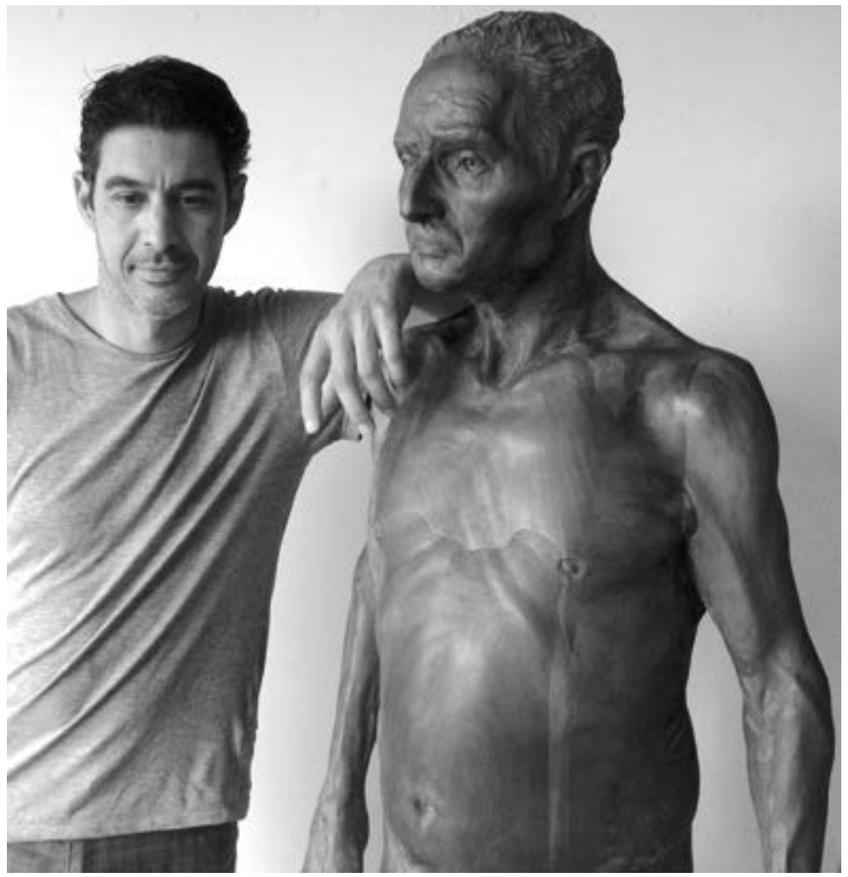
Primer estudio para ...del hombre anónimo,1992
Lápiz sobre papel, 21,4 x 29,7 cm

Proyecto de un hombre anónimo, 1993
Grafito sobre papel, 200 x 100 cm

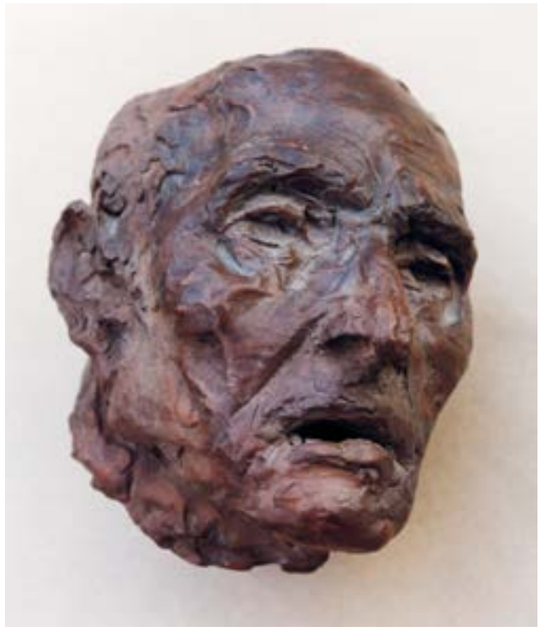
Para intentar mantener la compostura y alejarse emocionalmente de la situación, el artista prosigue con su metodología; los estudios de posición se hacen cada vez más elocuentes, las siluetas más pequeñas, los dibujos se cargan de líneas, de contrastes. El rostro da el salto del papel al molde, creando cabezas pequeñas en los que ya no encontramos ningún rasgo de expresión. La mirada comunica el alma, el interior. Pero su progenitor ha perdido ya la facultad de transmitir con los sentidos. Santiago indaga así en los ojos que estando, ya no miran. Es su particular modo de enfrentarse al desenlace, concibiendo figuras sedentes en miniatura que contrarrestan con bondad la severidad de una realidad abrumadora.

…del hombre anónimo concentra un decenio de dedicación a una labor ininterrumpida que supera cualquier precepto puramente artístico. Es un drama pormenorizado y diseccionado que marca el acontecer de un artista joven, en crecimiento, que en la plenitud de su desarrollo personal debe afrontar la crudeza del destino. Y todo compendiado en una figura en madera que cambió con el paso del tiempo, según se iba degradando el espejo que la inspiraba; además de dibujos, moldes, bronces, piedras y grabados. Dedicación completa a un trabajo intenso que sobrellevaba gracias a la lejanía provocada por los propios ciclos vitales. Primero desde Sevilla, después desde Italia, donde Santiago vivió durante tres años. Donde las coincidencias no se dan porque sí y conoce a su futura mujer, Jessica. Y en el horizonte, Cádiz, San Fernando, su casa familiar y la tragedia silenciosa de los días que pasan.

...del hombre anónimo habla de la memoria, de la identidad reflejada en el padre. En el fondo, es una prueba de sinceridad extrema, una evocación sin idealizaciones que nos enfrenta a la crudeza de la existencia al mismo tiempo que nos remite al amor en grado sumo. La obra final no es la talla de su padre, eso sería demasiado simple y realmente, su propósito no era concluir una escultura concreta. El retrato verdadero es el proceso, en su conjunto, desde el principio hasta su conclusión. Diez años de ofrecimiento como homenaje filial a todo lo que fue una vida.



... del hombre anónimo, 1987-1997
Talla en madera de cedro,
175 x 65 x 55 cm



Último retrato... del hombre anónimo, 1997
Terracota. Dimensiones naturales

Y de manera natural,
uniéndose con el viento,
la luz del sol poniente
y vaciándose poco a poco de
su último continente,
colándose entre mis manos,
allí donde la calma,
el silencio y
la belleza de una tierra
se armonizan entre sí,
allá donde no hay forma,
no hay materia, no hay
cambios,
y todo permanece para
siempre.

…del hombre Anónimo
19. 03. 1997

CAPÍTULO 2

EL PAISAJE DONADO / SIDE A LANDSCAPE (1998-1999)

Sema D'Acosta, 2011

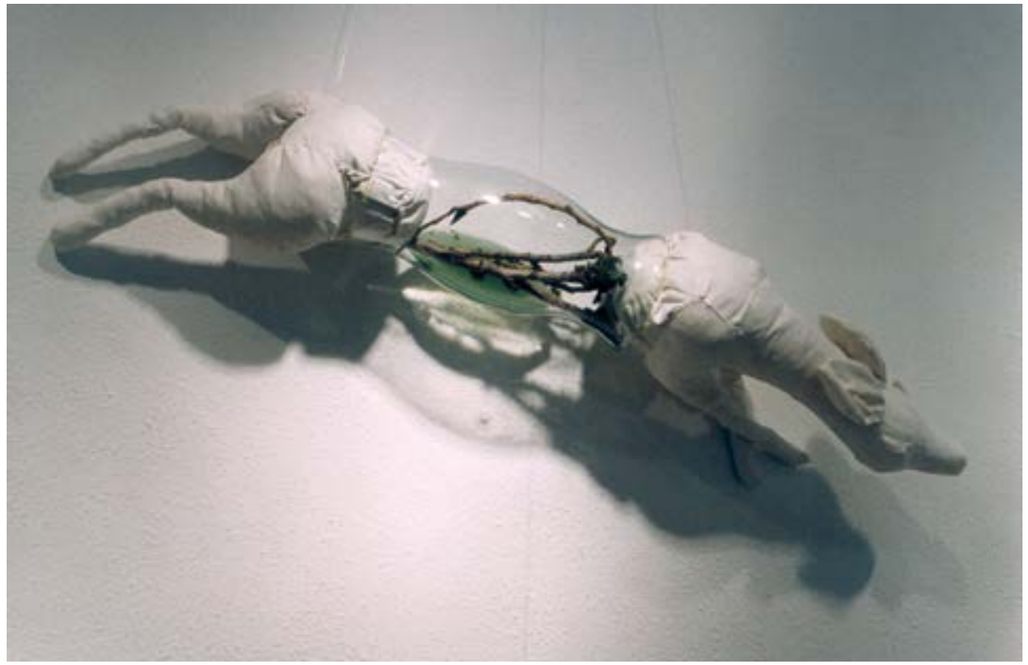
Después de un proyecto tan denso y afín como ***…del hombre anónimo*** (1987-1997), Santiago Navarro comienza a plantearse su lugar dentro del panorama artístico. Cuando en 1998 la Sala Oriente de Sevilla perteneciente a la Obra Social de Caja San Fernando le propone que expusiera su trabajo sobre la enfermedad de Alzheimer, ya se encuentra inmerso en otros quehaceres relacionados con conceptos distintos a los anteriores. Estos nuevos planteamientos además de liberarlo del peso emocional que arrastraba de la década precedente, lo llevan por derroteros desconocidos. Aun siendo consciente de la imposibilidad de ser ajeno a lo sucedido en relación con su padre, el artista precisa ahora marcarse horizontes inéditos.

Expectante y a la vez necesitado de ideas remozadas, su obra comienza a virar tomando como bisagra una menuda creación titulada ***Objeto***, pequeña pieza de tela que ya se mostró en 1993 como parte de una primera incursión instalativa dedicada a su progenitor y titulada ***…del hombre elefante***. La escultura de trapo, en este caso colocada dentro de una vitrina, representa un cráneo que al desprenderse de su valor simbólico, se nos muestra como una forma aséptica, limpia, unívoca. Es entonces cuando lo que parece una simple recuperación de algo anterior, provoca un cambio de paradigma. Al renombrarla y modificar su personalidad, le transfiere una identidad distinta que acerca la obra a la naturaleza muerta.

Objeto está realizado con paños hilvanados, un material muy usual para Santiago que además está cargado de significados conectados con el lar familiar. Su madre había sido durante mucho tiempo costurera y diseñadora de moda, por lo que él mismo había vivido desde su infancia entre máquinas de coser, agujas e hilos. Al optar por este elemento para crear figuras remendadas que huyen del virtuosismo, nos remite de nuevo a la memoria del hogar, pero ahora desde otro punto de vista. La inconsistencia de la forma (blanda, transparente, frágil) y la

Natura morta-still life, 1998
Mixta sobre lino, h.130 cm

EN PÁGINA 54:
Objeto, 1993-1999
Lino, marabú, urna vidrio.
Dimensiones naturales



Paisaje donado, 1999
Lino, cristal, resina, musgo sintético, espejos. Variables.
(Detalle)

profundidad semántica de la calavera (el recurso más emblemático de la *vanitas* tradicional), nos hablan de lo efímero y perecedero de la vida. En el fondo, de la ausencia y el vacío de la pérdida.

Para el catálogo de la exposición ***El paisaje donado***, Navarro cuenta con dos textos importantes que además de situar el trabajo, suponen una influencia destacada para su desarrollo subsiguiente. Uno de los escritos titulado "La velocidad del deseo" [1], lo hace Olegario Martín Sánchez, escultor y profesor titular en la facultad de Bellas Artes, persona de vital importancia para los jóvenes autores de su generación. Es de los pocos docentes que, por encima de la tradición académica, les abre los ojos en relación con la realidad creativa del momento. Pero será el pintor Ignacio Tovar el que intervenga decididamente en su imaginario con un breve relato sobre la percepción infantil y la capacidad del arte para crear universos propios, una metáfora que hace que reflexione con detenimiento sobre la posibilidad de fabular sin acudir directamente al tema que se quiere comunicar. "Nuestro mundo es convencional, y nos pasamos todo el tiempo que dedicamos a la educación limitando su imaginación, reprimiendo su desenfrenada libertad para inventar situaciones inverosímiles, su capacidad de crear asociaciones insólitas.

Sombrero de Copa (pa-i-saje), 1998
Fotografía color, 60 x 30 cm

Sin embargo, los niños, en su juego, escapan a la rigidez con la que los adultos consideramos la realidad (…) Los personajes de *Alicia en el país de las Maravillas* son tan reales como los seres vivos, sólo que se trata de otro tipo de vida y realidad. Tanto en la literatura como en las artes visuales se pueden crear situaciones que, gracias a la forma con que las configura el artista, llegan a convertirse en parte de la realidad y de nuestras propias vidas. De una u otra manera convivimos con personas, objetos, libros, pinturas, canciones…que configuran nuestra realidad y nuestro mundo", concluye Tovar en su escrito cuyo título fue "A través de los animales" y que generosamente ha vuelto a ofrecer como prólogo de esta monografía.

Cuando Santiago comienza a descubrir creadores de talla mundial que tienen mucho que ver con sus planteamientos, se siente sumido en una coyuntura extraña. Cavila por sí mismo (y sin haberse fijado en nadie) sobre qué pasaría si lo macizo -a través del vacío- acentuara la superficie ligera, delicada de la tela. Curiosamente y debido a las carencias de su formación teórica en la universidad, todavía no conoce a Louise Bourgeois o Claes Oldenburg, figuras renombradas que llevan años refiriéndose precisamente a eso. Aunque él reconoce sin pudor lagunas preliminares y asume cierta ignorancia en cuestiones de arte internacional, este desconocimiento inicial también le sirvió para situarse en un plano más libre para la creación y evitar prejuicios que desvirtuaran su propia labor.

Para encontrar algún modo de representar los sentimientos encontrados tras la muerte de su padre, se sirve del diccionario de iconografía

1 "[...] Siguiendo una evolución conceptual, la obra Copas, que nos muestra ahora, permite una lectura más amplia, pues ofrece paralelismo con el objeto descontextualizado de Duchamp, con el iglú de Mario Merz, y, como no, con la teoría plástica de Joseph Beuys. De las propiedades lumínicas trasparentes del cristal parece germinar la vida. Se ha provocado un diálogo entre el elemento artificial-vidrio y el elemento natural-árbol. Osea, lo racional-rígido frente a lo orgánico-vivo. Reflejos. Sombras y penumbras que proyectan unos ídolos luminosos coronados por un dosel selvático. [...]"

La velocidad del deseo. Olegario Martín.

Cómo explicar cuadros a una liebre muerta, 1998
Látex sobre lino, 150 x 40 cm

Dos liebres y un paisaje, 1998
Lino, fotografía sobre acetato, 80 x 80 cm

elaborado por Federico Revilla, una enciclopedia de alegorías donde descubre la simbología de la liebre, un animal que para los orientales encarnaba el tránsito al más allá. Este mamífero habitual de los campos de Andalucía, tiene relación con lo ancestral, con las estrellas, con la fertilidad, con la nueva vida… y lo más sorprendente para el artista, su histórica representación como naturaleza muerta. Es en esta paradoja que presenta un signo de fertilidad como un objeto inane donde se centra para dotar a la pieza de una connotación viva, profundamente inspiradora. Asimismo, es a partir de la liebre cuando Navarro descubre a uno de sus referentes, Joseph Beuys [2].

El célebre trabajo del alemán ***Cómo explicarle cuadros a una liebre muerta***, lo utiliza Santiago como título para una instalación en la Ángel Orensanz Foundation de Nueva York y la intervención que realiza en Jávea (Alicante), donde cuelga una serie de liebres de trapo de los hilos

2 "[...] Los guiños más directos a Beuys se dan en las naturalezas muertas de la liebre, en las cuales desarrolla la polaridad entre nacimiento y muerte desde un enfoque personal. Sus piezas cobran una dimensión poética que se aleja del concepto alquímico de Beuys. Carentes de sangre, de dolor y muerte, la desnudez mórbida de una tez blanca, provoca una clara emoción estética no exenta de simbolismo. [...]."

La velocidad del deseo. Olegario Martín.

Descenso al jardín, 1998
Mixta sobre lino, musgo sintético, madera,
h. 160 cm

telefónicos de la calle, una parábola donde los atributos asociados al mensajero explican el tránsito de una realidad a otra.

Recurre por vez primera a la fotografía, que utiliza como documento para constatar sus acciones sobre un lugar, quedando ésta incrustada físicamente en el objeto.

El concepto general de esta serie se ubica en un intersticio indeterminado que parte de un género tradicional como el paisaje para terminar en otro, el bodegón. La cosificación del espacio transforma la luz en objetos, convirtiendo lo inmaterial en algo tangible y corpóreo a través del cristal, los espejos y los tejidos, sustancias translúcidas que reflejan la comunicación entre elementos sólidos, además de su capacidad de

EN PÁGINA 60:
La fuente, 1999
Lino, ramitas, musgo sintético, cristal,
80 x 50 x 50 cm

¿Cómo explicar cuadros a una liebre muerta?, 1998
Caucho sobre lino, Variables.

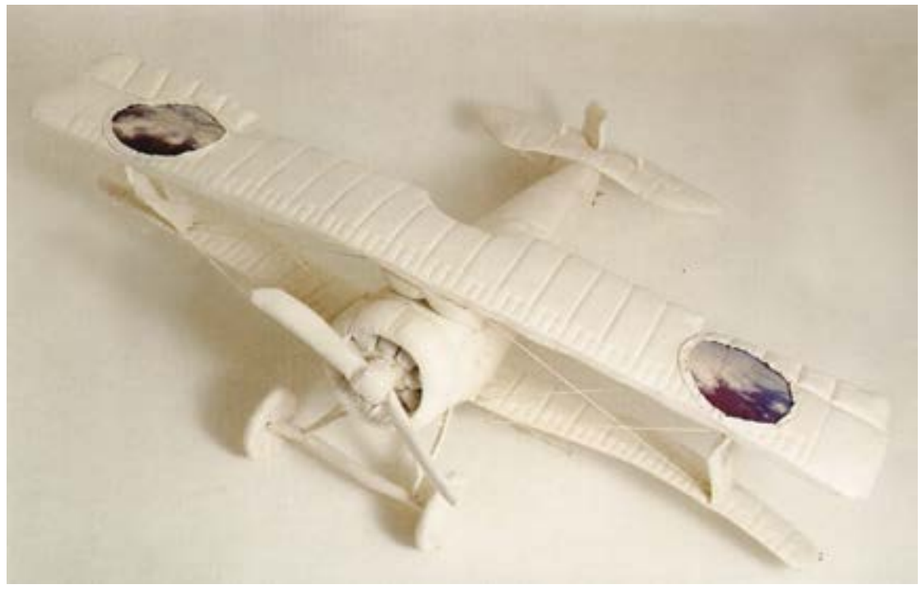
intercambio con el medio. De nuevo volvemos a la reflexión sobre la ausencia y el pasado a través de una transmutación que ha variado la concreción y solidez de la piedra, la madera o el bronce (…del hombre anónimo) en sutiles sustancias volátiles. El artista ha pasado de lo terrenal a otro plano.

El texto de Olegario Martín, titulado "La velocidad del deseo", sugiere la necesidad de nuevos planteamientos al artista y sirve así como introducción para la segunda parte de este proyecto, ***Side a landscape***, un paso más en su proceso de auto-aprendizaje y primera experiencia expositiva con la Galería Fernando Serrano, en su sede de Moguer (Huelva). Aquí realiza prototipos sencillos de modelismo en tela a gran tamaño y con muchos pormenores (un sidecar, un aeroplano, un coche, unas bicicletas…), incorporando en las zonas comunicantes que dejan ver lo que hay detrás o reflejan el entorno de estas esculturas blandas, tales como espejos, cristales o los radios de los ciclos, detalles de imágenes captadas en Italia. Recupera su afición por las maquetas, un recurso que lo retrotrae a su infancia pero que aún manteniendo cierta ingenuidad

Paisaje, 1998
Lino, fotografía sobre acetato, L. 215 cm

EN PÁGINA 63:
Ciclos, 1998
Lino y fotografía sobre acetato (5 piezas), h. 230 cm

EN PÁGINA 65:
Side a Landscape, 1999
Lino, fotografía sobre acetato, L.150 cm



Paisaje en azul, 1998-99
Lino y fotografía sobre acetato, L. 130 cm

Side a Landscape, 1999
Galería Fernando Serrano, Moguer,
Huelva, ESPAÑA

3...sus manos se endurecieron al contacto de la belleza y su vida, de ser móvil y cambiable, pasó a ser el centro de las miradas. Era bella pero inalcanzable, -pensó él -, cuando en un instante le cubrió una sombra enorme donde antes solo había luz.

Todo era silencio y quietud, todo era armonía, pero de otro tipo. No podría decir que no era hermoso, pero sí que parecía más distante. Cercana y a su vez lejana, aquella forma tenía todo y nada de ella.

Silencio. Pensamientos que corrían de aquí para allá. Perdió entre sus manos un minuto de placer, en cambio, obtuvo una eternidad de vida y de calma. No ocurrió nada más. Se paró el tiempo. Él en sus pensamientos. Ella en su forma.

Extraido del cuaderno de trabajo.
Villa Borghese, Roma (ITALIA)
05.01.1996

y candidez, adquiere pleno sentido y madurez. Es el momento en que conoce el trabajo de Louise Bourgeois, cuya influencia se hará patente en los procesos que afronta Santiago a partir de ahora, sobre todo cuando interviene en los animales de trapo. Los disecciona, les añade resinas y ramas, los mezcla con instantáneas reales… Confirmando así que el paisaje definitivamente ha entrado en los objetos. La fotografía no deja de tener protagonismo, pero esta vez vinculada a las instalaciones, como ocurre en *Paesaggio/paesaggio*, donde los ojos de Jessica, su mujer, funcionan como dos esferas de vidrio que representan micromundos cautivadores, profundos y poderosos.

Copas es una de sus últimas construcciones de este periodo. En ellas se puede vislumbrar un tratamiento delicado de algunos elementos artificiales que parecen naturales, concibiendo una poética del espacio que no estando exenta de ciertas reminiscencias científicas por el parecido de los recipientes invertidos con útiles de laboratorio, imagina un paisaje ficticio absolutamente personal, cuyo juego semántico queda patente entre el soporte objetual de la obra y el título que la soporta, y que se origina con anterioridad en una sutil metáfora en bronce del mito de Apolo y Dafne que pudo admirar en la versión de Bernini en Villa Borghese, durante su previa estancia en Roma [3].

El paisaje donado se corresponde con un momento de transición, años donde debe superar la tragedia que acarreaba el padecimiento de su padre. Con el paso del tiempo va ganando en confianza y asumiendo su propio lenguaje, que va a pasar de la implicación emocional de su primea etapa, a la asimilación progresiva de un nuevo estadio de mayor capacidad conceptual.

Copas, 1998-99
Cristal, ramitas, musgo artificial, resina.
Variables (28 piezas)

Paesaggio/Paesaggio, 1999
Fotografía B/N manipulada, esferas de cristal, musgo artificial, ramitas, resina, 200 x 200 cm

CAPÍTULO 3

LA CAJA DE GRILLOS / ENTERRAMIENTO DE UN PERRO (1999)

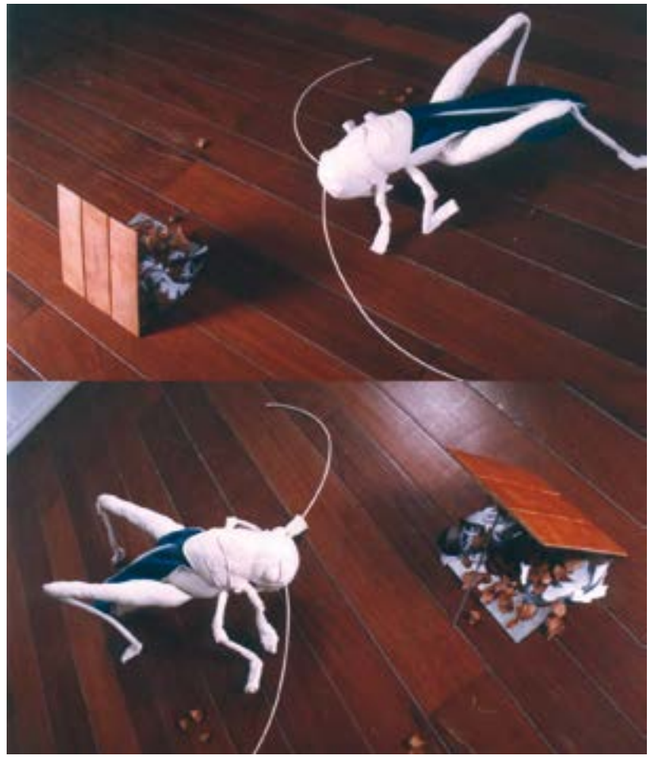
Sema D'Acosta, 2011

Lo que en principio se ideó para una muestra colectiva en el Baluarte de la Candelaria en Cádiz como homenaje al cine y en torno a la mítica figura de Humphrey Bogart, pronto se transforma en un proyecto de mucho más calado conceptual que sirve, además, para experimentar con nuevas experiencias estéticas que superan lo escultórico y se prodigan en el espacio circundante. Esta indagación en torno a lo instalativo y la creación de una atmósfera, lleva al artista a encontrar una sintaxis propia caracterizada por la puesta en escena y la fuerza del contexto. A partir de ahora esta perspectiva global que integra distintos lenguajes será un valor importante para cada una de sus exposiciones. Así, el ambiente se convierte también en contenido, un lugar que fusiona obra y público en un mismo punto y se materializará en algunas intervenciones destacadas de esta época, caso de ***La caja de grillos*** (1999) y ***Enterramiento de un perro*** (1999).

Santiago plantea esta primera atmósfera inspirada en el séptimo arte como una oportunidad para reflexionar sobre el espacio oscuro de la sala de proyección, un enclave atemporal donde la luz marca el inicio y el fin de una narración virtual que no existe en ningún sitio más allá de nuestra mente. Interpreta esta noción abstracta recurriendo a una de las alegorías a las que es tan proclive, asumiendo de manera metafórica que esa zona en penumbra donde acontecen historias imaginadas es como una caja de grillos, un emplazamiento estanco donde el pensamiento logra generar imágenes que superan la realidad. De algún modo, podríamos acudir a un símil literario sencillo que puede resultar ilustrativo. Si pensamos por ejemplo en ***El Principito*** escrito por Antoine de Saint-Exupéry podríamos entender que existe un parecido con el corderito que el narrador de la historia le dibuja al protagonista del cuento en el primer capítulo. Le realiza varios con esmero, pero ninguno convence a nuestro singular personaje. Extrañado, le esboza una caja y le explica que su animalito descansa dentro. Exultante, el célebre personaje infantil exclama: ***¡Así es como yo lo quería!*** Los corderos literales decepcionaron sus expectativas

EN PÁGINA 72:
La caja de grillos, 1999
Espejo, proyección, lino, tejidos.
300 x 300 x 300 cm

Fotografía en colaboración con Claudio del Campo



porque no se parecían al que había imaginado; el segundo, al ser ideal y adaptado a su deseo, le resultó perfecto.

La instalación inicial perteneciente a esta serie se pudo ver en la XII edición de *Circuitos* en el Centro de Arte Joven de Madrid y en la Bienal de Faro 99, Portugal. Consistía en cuatro grillos de casi un metro y veinte centímetros que al igual que las liebres anteriores, estaban elaborados con tela. La pieza se completaba con sendas cajas entreabiertas construidas con luces sobre espejos esmerilados, un umbral que representaba la entrada a ese otro mundo ficcional que es físicamente imposible de traspasar por los seres humanos; una frontera dúctil y pródiga en las narraciones para niños que sirve para delimitar los confines entre fantasía y realidad, entre los sueños y la materialidad [1]. Un límite idéntico, por ejemplo, al espejo que atraviesa *Alicia en el país de las Maravillas*, *Peter Pan cuando vuela a la tierra de Nunca Jamás o Bastián* cuando lee *La Historia Interminable* concebida por Michael Ende.

Ending, 1999
Lino, tejido, madera, espejos.
Variables.

1 "¿Qué sería una caja de grillos sin rumor?

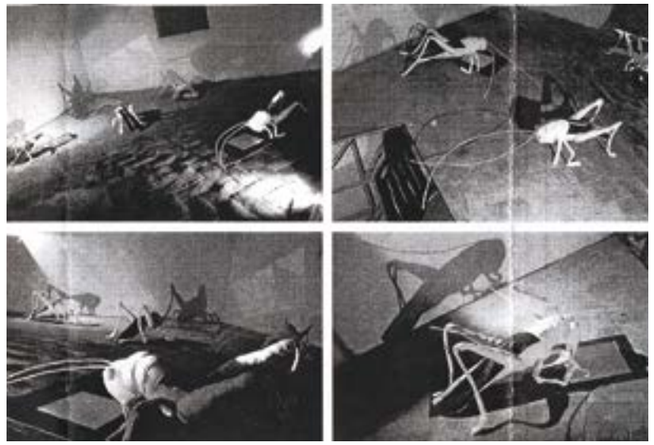
El sonido repetitivo de la oscuridad, tal vez sea eco de los gritos que oímos a la luz. No podríamos acceder de ninguna manera a un espacio físico más pequeño que el nuestro. Solamente podemos imaginarlo. Acceder con la imagen mental al interno de una caja de grillos sería alcanzar la realidad de lo inmaterial.
- ¡Tal vez el acceso se nos permita forzando la caja!. Abriéndola para oir su conversación. La caja de grillos reflexiona sobre la capacidad de la mente para crear realidades más tangibles incluso que la realidad matérica que nos rodea. La caja de grillos utiliza la metáfora como medio de expresión, convirtiéndose en cauce canalizador de la visión personal del espectador, forzándolo a introducirse en su propia realidad mental. Realidad que se aisla por completo del mundo de lo real. La intención es hacer recapacitar sobre la cualidad tangible de los pensamientos y de las acciones mentales, huyendo de la forma física. En ella se reproduce simultáneamente un juego de penumbra en un espacio de múltiples dimensiones. El espacio acotado, oscurecido y hermético, se convierte en espacio vital por unos instantes.

La ausencia como materia. La presencia como vacío.

Santiago Navarro. Marzo, 2000"

La caja de grillos, 1999
Bienal de Faro, "Arte Contemporânea Algarve Andaluzia" PORTUGAL

Imagen extraída del catálogo de la Bienal.



Preparando el texto para el catalogo de la exposición, Santiago encuentra unas frases de Françoise Gilot que le sirven para encauzar sus nuevas ideas. "me muevo desde la metáfora a la realidad. Obligo a ver la realidad desde la metáfora….así puedo orientar el pensamiento del observador hacia una dirección que él no ha previsto y hacer que vuelva a descubrir cosas que había olvidado". Estas palabras que incluye en el ejemplar que se editó para la ocasión, son definitorias sobre lo que en ese momento pretende conseguir.

Los reflejos utilizados para esta instalación ya fueron usados por el artista para alguna de las piezas que formaron parte de *El paisaje donado*, pero ahora las posibilidades aumentan al poder proyectarlos sobre la pared, dando como resultado dos espacios alegóricos encontrados, uno tangible y otro incorpóreo. *La caja de grillos* es un proyecto puente entre dos momentos cruciales en la trayectoria personal de Navarro, un lapso de tránsito que se desarrolla entre la necesidad de renovarse como creador y superar definitivamente la pérdida de su padre. Será en estos años cuando encuentre algunos códigos elementales que van a ir apareciendo de manera recurrente y constante en su trabajo ulterior: las figuras de trapo a gran escala, las reverberaciones lumínicas de la imagen, la cuidada iluminación y la multiplicación de las sombras…aspectos que remarcan el carácter espacial que adquiere su obra en estas fechas y las sucesivas, un momento que supondrá un importante paso en la carrera de Santiago Navarro; sus trabajos son tenidos en cuenta por críticos e instituciones nacionales de relevancia, un avance que le permitirá implicarse en proyectos más ambiciosos.

A lo largo de 1999, el artista plantea otro trabajo -con ciertas reminiscencias inequívocas al anterior-, donde hace uso otra vez de espejos, imágenes

aparentes y formas cosidas, en este caso plantas sobre una plataforma de hierba artificial. ***Enterramiento de un perro*** es de nuevo una intervención de carácter escenográfico que refleja sobre uno de los cristales de forma indirecta una silueta canina, visión que Santiago asocia de manera obsesiva con la pérdida de su padre. Él mismo escribirá:

"me persigue un perro y un fantasma
que ya no se si son reales
o forman parte de mi propia presencia.
Veo en el espejo mi futuro.
Veo superficies que pasan
demasiado rápido.
Veo mi vida pasar ante mis ojos,
frenados, cerrados, y secos."

Del hombre del perro V, 1996
Tinta y gráfito sobre papel,
21,4 x 29,7 cm

EN PÁGINA 77:
Enterramiento de un perro, 1999
Césped artificial, espejos, proyección,
fieltro, 250 x 200 x 200 cm

Enterramiento de un perro (cuchara),
2002
Bronce, 19 cm

Col. Jesús Reina

CAPÍTULO 4

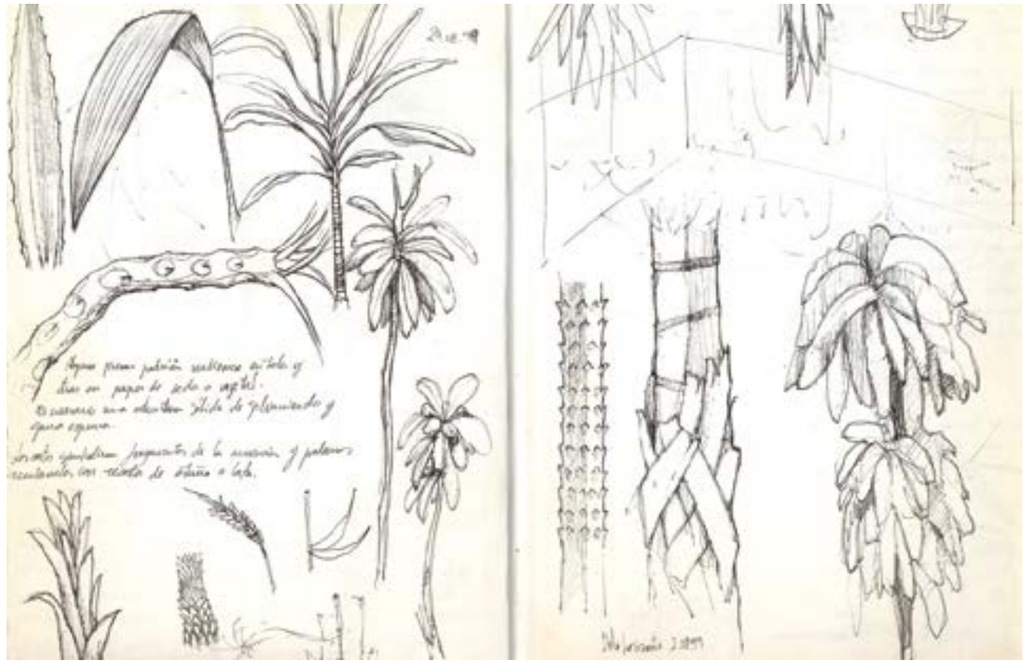
A LAGOA (1999)

Sema D'Acosta, 2011

A finales de los años noventa Santiago Navarro es un artista prometedor que empieza a crecer fuera de Andalucía trazando una senda propia. Como ya posee el reconocimiento suficiente para optar a becas que completen su formación y le abran nuevos caminos más allá de nuestro país, decide solicitar una ayuda del MAE.AECI, que lo llevará durante seis meses a la ciudad de Belo Horizonte, en Brasil, un lugar exótico y alejado de todo lo que conocía donde realiza algunos proyectos concretos que permiten derivar su praxis anterior. Sin renunciar al lenguaje constitutivo que lo define hasta entonces, tiene claro que desea continuar con la estética conseguida en ***La caja de grillos*** y empezada con ***El paisaje donado***, una concepción personal que ha virado del objeto al espacio -de la pieza concreta a la instalación integral- construyendo formas blandas con un material tan característico como la tela. El encuentro directo con una naturaleza exuberante y salvaje en Latinoamérica aviva su imaginario, que ahora se puebla de plantas fantásticas nacidas de una espesura misteriosa que irradia sensaciones entre lo enigmático y lo imposible, evocaciones parecidas a las que se derivan de las junglas que pinta en sus cuadros ensoñados Henri Rousseau. La selva brasileña es pródiga en vegetación, animales y agua, una superficie en calma que reverbera el mundo que le rodea como un espejo cristalino.

A Lagoa (*La Laguna*, en portugués) es un proyecto más directo y con menos ambages que los precedentes. Las rutas trazadas son más comprensibles para el espectador que no debe acudir a circunloquios para adentrarse en la atmósfera que concibe el artista, que aún optando por elementos ya usados con anterioridad como las figuras de trapo, los reflejos, las luces o los motivos florales, se centra en las posibilidades envolventes de la percepción inmediata y no tanto de lo metafórico. De lo connotativo (más abstracto) ha vuelto a lo denotativo-enunciativo, una trayectoria que habitualmente en cuestiones creativas sigue un curso a la inversa por el grado de distancia que toman con respecto a la realidad uno y otro concepto.

A lagoa, Reflejos, 1999
Aluminio, luz y sombras. Variables.



Anotaciones del proyecto, 1999
Cuaderno de proyecto. Tinta sobre papel, 21,4 x 29,7 cm

1 "Con el mismo ritmo que en una narración se suceden los grafismos a lo largo y ancho del papel, vemos en la superficie de la hierba, -a ras de suelo-, perfiles puntiagudos y vibrantes que nos narran gran parte de nosotros mismos. En ella pisamos, dormimos y, en ella se recogen nuestras sombras. De ella nace el alimento y en ella muere todo ser. Penetra el agua que cae y brotan las semillas que germinan. Aparecen las huellas de nuestro paso insistente por el mismo lugar y a su vez encontramos el límite natural que nos impone. La hierba es la vida y la muerte. Es un leve límite casi imperceptible que separa el sueño de la realidad."

De Salvador a Belo Horizonte. 24.10.99

El marco expositivo al completo se convierte ahora en espacio útil y necesario. ***A Lagoa*** ocupa toda la sala, creando un territorio ambiguo a mitad de camino entre dos sustantividades como el agua y la tierra (lo sólido y lo líquido) que se ubica en un lugar inexistente que aún participando de ambos elementos, no se encuentra ni en un sitio ni en otro, sino en el límite entre ambos. Exactamente igual que el área transparente de un lago, capaz de construir una imagen inasible que no existe más allá de su reflejo. En esta idea de dualidad y límite volverá a insistir en algunas de las anotaciones de su cuaderno de trabajo [1]. Como en ***La caja de grillos***, Santiago se sumerge de nuevo en un universo fantástico inalcanzable para los seres humanos, una zona aparentemente imposible que adquiere sentido a través del arte, donde lo virtual convive con lo real. La gran novedad ahora estriba en la importancia que cobra el hábitat natural, un factor atávico que relaciona su trabajo de este momento con el entorno que nos rodea, insistiendo en la importancia de seguir conectados al medio respetando y entendiendo el pulso que marcan sus ritmos.

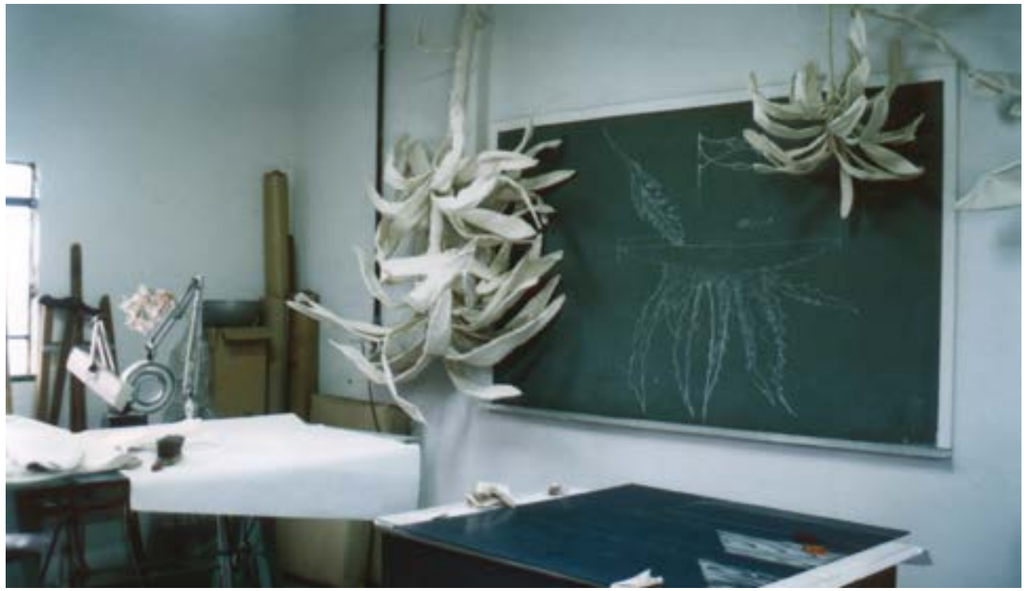
Los espejos que componen este proyecto son una continuación de los creados en piezas previas. Funcionan como ventanas y escaleras

A lagoa, 1999
Lino, aluminio, espejos, sombras, 10 x 12 m
Vista parcial de la instalación

comunicantes de estados contiguos -haz y envés de una misma configuración inseparable- que se retroalimentan mutuamente. Esta abertura liminar sirve como elemento de tránsito y frontera entre dos mundos, un espacio divisorio que tiene que ver tanto, o más, con lo mental que con lo físico. El propio Navarro escribió poco tiempo atrás, en Italia, un pasaje donde ya fija su atención en experiencias habituales relacionadas con la duplicidad y el entorno cercano:

> "Pocas veces reparamos en el paisaje atrapado dentro del agua en una copa de cristal. Ante nuestros ojos disminuye de tamaño e invierte nuestra visión" Julio, 1998.

Un año después de aquel primer texto, ya en Brasil, Santiago reflexiona en esta misma línea: "en la superficie del agua no hay nada. Simplemente es una división de dos medios distintos, que inevitablemente alberga la inversión de las formas volumétricas reales que llegan a nuestros sentidos". Es evidente que antes de trasladarse a Belo Horizonte en su cabeza bullían determinadas inquietudes que apuntan la dirección que iba a tomar su trabajo. Una vez en su destino, la realidad inmediata que encuentra a su alrededor le facilita las claves para convertir sus ideas en piezas artísticas. Vislumbra entonces en el agua esa puerta transitoria entre lo verdadero y lo fabulado que enlaza lo real con lo ficticio, asumiendo la creación como una inversión sensorial que dota



Laboratorio del proyecto A lagoa, 1999
UFMG. Belo Horizonte. BRASIL.

A lagoa, 1999
Lino, aluminio, espejos, sombras, 10 x 12 m
Vista parcial de la instalación

a este fluido básico (espejo generador de vida) de posibilidades mágicas capaces de trastocar nuestro discernimiento.

Curiosamente, en la mitología griega también el lugar de tránsito entre el mundo de los vivos y el de los muertos era una gran superficie acuática. Para llegar hasta el más allá, las almas errantes de los recién fallecidos debían atravesar la Laguna Estigia ayudadas por Caronte, que las transportaba en su barca hasta el Hades. En ***A Lagoa*** Santiago nos habla precisamente de eso, de las fronteras entre lo tangible y lo intangible, entre lo que somos, lo que imaginamos y lo que imaginamos ser. Para la instalación recurre a materiales que ya conocía como la tela, de herencia materna, a los que suma otros capaces de evidenciar la luz como el aluminio, cuyos brillos destellean imágenes y reflejos. Al artista le gusta preparar estas chapas y transformarlas en

A lagoa, 1999
Lino, aluminio, espejos, sombras,
10 x 12 m
Vista parcial de la instalación

Anotaciones del proyecto, 1999
Tinta sobre papel, 15 x 21,4 cm
Cuaderno de proyecto

Escada I, 1999
Espejo, Terciopelo negro, reflejos, reverberancias, 150 x 150 x 250 cm

Santiago Navarro en la instalación de A lagoa. Sala Scola de Belas Artes. UFMG. Belo Horizonte, BRASIL, 1999

seducentes flores, una a una con sus propias manos, entendiendo que este quehacer artesanal le hace sentirse cercano a la obra y además le ayuda a mantener los valores primarios del proceso.

La instalación que definitivamente forma *A Lagoa* consta de tres espejos-escalas, en cuyo envés graba los escalones que simulan descender en un juego de retórico trampantojo [2]. Estos se sitúan entre los objetos florales de aluminio que cuelgan sujetos por imperceptibles tanzas. En la sala aparecen plantas de trapo que nacen de las paredes o penden del techo. El conjunto posee un aspecto surrealista. La luz crea una atmósfera onírica que remarca y multiplica los juegos de sombras y acentúa aspectos concretos del espacio, estableciendo dos dimensiones complementarias (una negativa y otra positiva) donde la imagen tiene presencia al mismo tiempo por lo que es y por lo que no es.

Esta primera obra instalativa, resulta ser un impulso para la trayectoria de Santiago Navarro, y con ella participará junto con *La caja de grillos*, en la exposición colectiva itinerante *Circuitos XII* de la Comunidad de Madrid exhibiéndose, entre otros, en el Spanish Institute de Nueva York en Mayo de 2001.

2 "Mediante la pieza, Santiago Navarro crea una atmósfera de ensueño, evanescente. El reflejo inmaterial de las cosas físicas, lo ha denominado su autor. La presencia de la superficie del agua, que actúa como un reflejo que confunde pero que es también la frontera permeable entre dos mundos, marca una obra donde, a su manera, el autor continua una tradición andaluza, en la cual elementos como el trampantojo siguen presentes."

Extraído del texto introductorio del catálogo Circuitos XII. Junio, 2000.

A lagoa. Sombras, 1999
Vista parcial de la instalación

A lagoa, 1999
Lino, aluminio, espejos, sombras. 10 x 12 m
Vista parcial de la instalación

CAPÍTULO 5

EL JARDINERO DE SEIS DEDOS (2000-2001)

Sema D'Acosta, 2012

Tras su estancia en Belo Horizonte y su vivencia en Brasil, Santiago Navarro acumula un gran número de experiencias vitales capaces de modificar no sólo su imaginario, sino también su modo de pensar y actuar como artista. El carácter espontáneo de los brasileños, la predisposición para la actuación y el movimiento, los rituales populares a base de ritmos y sonidos o su facilidad para la representación simbólica se convierten en la fuente de inspiración de su próxima exposición, titulada de manera singular ***El jardinero de seis dedos***. Este proyecto amplia las miras del autor y añade una nueva dimensión a su trabajo, que suma al carácter escultórico y espacial de sus instalaciones formas de expresión derivadas del teatro y la función actoral. Fuertemente influenciado por la naturalidad con la que la gente de este país trata las cuestiones del cuerpo y la muerte. Recuerda los cementerios coloridos de Salvador de Bahía y los asocia a aquellas cruces coloridas que dibujaba su padre. Aquel desenfado lo lleva a desinhibirse y adoptar un rol diferente que lo convierte en protagonista de las fotografías que incluye en la muestra, imágenes donde como un performer interpreta distintos papeles en función de una personalidad inventada.

La puesta en escena cada vez ha ido cobrando más peso en su trayectoria, por lo que ahora se preocupa no sólo de concebir el escenario adecuado, sino también de interiorizar personajes para luego expulsar a través de ellos inquietudes y motivaciones. El teatro es usado aquí también como recuerdo de la muerte, un gravamen personal que arrastra desde que iniciara su carrera artística. Como ya apuntó R. Barthes, la representación tiene proximidad con el culto a los difuntos y en sus primeros tiempos era un modo habitual de conectar con el más allá. El filósofo y crítico Alberto Ruiz de Samaniego especifica al respecto: "maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del Nô japonés" [1]. Junto

Rosario Martín, abuela de Santiago Navarro, con una calabaza gigante en su tienda de Arucas en Las Palmas de Gran Canaria

EN PÁGINA 92:
Mantis II, 2000
Fotografía color, 100 x 80 cm

Fotografía en colaboración con Claudio del Campo

con la máscara, empolvarse de blanco (remedando la tez de un exánime) ayudaba a adquirir una personalidad desubicada situada en un limbo extraño entre la vida y el óbito, un intersticio misterioso que siempre ha perturbado a Navarro desde el fallecimiento de su padre.

Atento y vivaz, cualquier tema cercano en el que se fija durante su beca se convierte en materia de interés artístico. Mientras trabajaba en las piezas que conformarán *A Lagoa* en el *estudio-cobertizo* cedido por la universidad, Santiago observa desde la ventana a un jardinero afro-americano que realiza sus tareas hortelanas al mismo tiempo que él crea sus plantas artificiales. La analogía le parece curiosa; uno custodia y cuida la vegetación real, el otro confecciona formas de tela y aluminio a partir de ellas. Examinando con atención al individuo descubre que en una de las manos posee seis dedos, una malformación que despierta su fantasía y se convierte en original emblema de este proyecto. Ese detalle insólito y poco habitual, desencadena una serie de pensamientos en torno a las derivaciones de la realidad que relaciona con el momento que está viviendo en Brasil, un lugar maravillosamente distinto y alejado

EN PÁGINA 95:
Plantación II. 2000
Lino, tejidos, 260 x 250 x 200 cm

Mantis I, 2000
Fotografía color, 100 x 80 cm

Fotografía en colaboración con Claudio del Campo

de su ámbito natal que al igual que esa pequeña extremidad irregular es una añadidura extraña y fascinante a su vida [2].

El colorismo rebosante del paisaje, las referencias coloniales o las costumbres, tradiciones locales, y sobre todo las vivencias con las personas que conoce allí son absorbidas por Santiago y reinterpretadas en una gran tramoya repleta de flores y plantas, un proscenio en el que imagina un trío de personajes principales a los que llama *Mantis I*, *Mantis II* y *El jardinero de seis dedos*. Dos mujeres y un hombre -maquillados con profusión- que evocan teatros primarios como el Kabuki japonés, exégesis donde el semblante pálido de los intérpretes es una alusión directa a la asunción de un personaje irreal emancipado de las obligaciones del mundo ordinario; un ser libre capaz de convertirse en cualquier cosa y opinar sin ser reprendido, tal como ocurre por ejemplo con los disfraces y máscaras de Carnaval, subterfugio consentido para expresar sin reprobación lo que se piensa. Al rostro empolvado de blanco se suma un vestuario colorista inspirado en trajes de época brasileños, un atuendo peculiar que unido a la peluca y el gesto exagerado remarcan el artificio y la pose histriónica del figurante.

El nombre de estos protagonistas no es casualidad. La mantis es un insecto común en el sur de Europa que finge estar muerta para poder

[1] Ruíz de Samaniego, A., 2000
Pa(i)saje de Belleza. Petrificación y Muerte: del Pierrot al Augusto o como el Mito se convirtió en Mimo en Revista Arte y Parte, p.10

[2] "El tiempo se paró en el huerto del jardinero de seis dedos. Su única tarea era cuidar de que aquellas incansables plantas se mantuvieran siempre a la misma altura. Cortaba continuamente tallos y hojas pero el verde crecía insistentemente en todas direcciones. Algunas reptaban, otras trepaban. Otras, como si su vida dependiera de ello, asfixiaban con sus tallos a cualquier piedra, rama y azadón que encontraban en su subida hacia el rojo daltónico de las tardes de invierno*. Agua y agua…¡Y agua y agua!. Agua que ayudaba a aquellas incansables plantas cansar al jardinero. El jardinero siempre cerraba la cerca con el temor de tener que comenzar de nuevo al día siguiente. El tiempo se paró en el huerto del jardinero"

Cuaderno de proyecto. 2.12.99

Captura I, 2000
Lino, fieltro, cuentas, 75 x 60 x 50 cm

Jardín, 2000
Lino, tejidos, fieltro, 400 x 700 x 60 cm
Detalle

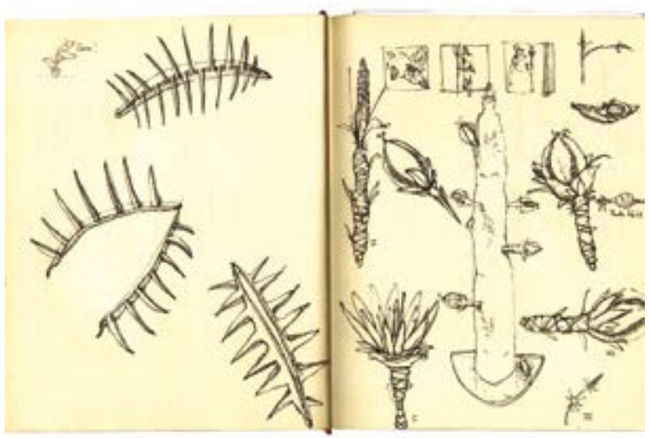
atrapar a su presa y luego devorarla. En contadas ocasiones, durante y tras el apareamiento, la hembra se come al macho, un comportamiento atípico que llama la atención de Santiago, que observa cómo este pequeño animal transmuta la eliminación de su amante en fuente de vida a través de un ritual caníbal tan cruel como regenerador. Así, el artista encuentra una exculpación en este tránsito, que se convierte en una pérdida necesaria para alumbrar un nuevo aliento. Desde el mismo momento que infiere la lógica implacable de los preceptos que rigen la muerte, empieza a comprenderla como fuente de inspiración y no como señal de duelo. Del dolor y el desconsuelo pasa al entendimiento y la asimilación.

El jardinero de seis dedos fue presentado en la galería Trem en la ciudad de Faro (Portugal) y volvió a mostrarse en el Patio Gótico Mudéjar de la Escuela de Arte de Toledo durante la Feria de Arte Contemporáneo *Tránsito 2001* en su IV edición, comisariada por Mariano Navarro. A raíz de este último montaje del proyecto, Juan Antonio Ramírez comentará:

> "De tela es la escultura de Santiago Navarro que pudo verse (junto con otras piezas-ropajes del mismo artista) en la feria Tránsito de Toledo del año 2001; pero el cuerpo femenino ha sido sustituido aquí por una masa vegetal exhuberante, con grandes flores blancas y amarillas que se expanden por los alrededores del vestido nupcial. Se diría que Navarro plantea metáforas contrapuestas a las de Kiefer: las ideas de florecimiento y fecundidad de este surrealismo pop se contraponen a las de hiriente fragilidad que suscita la obra Schenina (1999), de Kiefer" [3].

Huerto, 2000
Lino, tejidos, juncos, 250 x 200 x 40 cm

[3] Corpus Solus, 2003. pp. 155, 156



Anotaciones del proyecto, 2000
Cuaderno de proyecto. Tinta sobre papel,
21,4 x 29,7 cm

Vegetal I, 2000
Lino, fieltro, 150 x 200 x 200 cm

El jardinero de seis dedos, 2001
Galería Trem. Faro, PORTUGAL
Vista general de muestra

El jardinero de seis dedos, 2000
Fotografía color, 150 x 120 cm
Col. Fundación Rafael Botí. Córdoba

CAPÍTULO 6

PETER SHADOWS PROJECT (2001)

Sema D'Acosta, 2012

En 2001, comisariada por Jesús Reina, Santiago presentó en el Centro de Arte Unicef de Sevilla, ***Peter Shadows Project***, un trabajo nacido en los primeros momentos de su estancia en Brasil. Nada más llegar a América, Santiago es propuesto para la participación en el ***Festival de Inverno*** celebrado en julio en la ciudad colonial de Ouro Preto. En ese momento, será inscrito por su tutor y comisario del Festival Fabrizio Fernandino en el taller "Perfomance narrativa e os contos de fadas" impartido por Katia Canton, directora y Curator MAC-USP Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que llevaba tiempo investigando la relación de la performance y los cuentos de hadas. Esta conexión, muy presente en la obra de Santiago, vuelve a enlazar con aquel texto de Ignacio Tovar, en el que el maestro contara referencias a ***Alicia***, personificación de su sobrina durante los días estivales.

Durante el curso, la directora del museo plantea un ejercicio en el que cada uno de los artistas participantes debían elegir un cuento para luego interpretarlo con una performance. Santiago, años atrás había quedado fascinado con un pasaje del original de ***Peter Pan***, escrito por James Matthew Barrie entre 1904 y 1911, en el que la sombra de ***Peter*** se libera y burla del niño, hasta que ***Wendy*** la cose a los pies de su dueño. Esta alusión al hilo de coser como forma de unión ya es una constante en el trabajo escultórico del artista, que encuentra en la sombra un personaje huidizo e inteligente, poco fiable. Santiago plantea una performance en la que juega a las cartas con su sombra, la que siempre gana, ya que tiene un ***joker*** en la manga. La figura del comodín parece perseguir al artista según el mismo cuenta; "en cada viaje, en cada lugar visitado, siempre he encontrado por casualidad uno de estos poderosos bufones en el suelo, en Nueva York, en Florencia, en Belo Horizonte, y también en Sevilla y Cádiz". Decidido a llevar más lejos aquel ejercicio, en su trabajo procesual, advierte que lo único que le queda es aquel comodín, aquella carta misteriosa que siempre le hace perder frente a su sombra.

Naipe hallado en BH. Brasil, 1999
Tarjetón de invitación a la muestra

EN PÁGINA 102:
Cerramiento, 2001
Loneta, espejos, proyección, pvc.
Variables

Fotografía en colaboración con Claudio del Campo

EN PÁGINAS 104, 105 :
Anotaciones de la performance "La sombra de Peter", 1999
Cuaderno del proyecto *a Lagoa*.
Festival do Inverno. Ouro Preto. BRASIL

LA SOMBRA DE PETER

Una sombra de Peter. Descripción de la performance:

Espacio iluminado

Sombra

El personaje de cara a la pared sentado delante de una mesa, juega con su sombra a las cartas.

• ① Reparte las cartas. (como siempre la sombra) El juego se reduce a una especie de juego con el imaginario. Un juego solitario.

Descripción de la escena: - la habitación cuadrada de 5x5 m aprox.
- las ventanas cerradas

① Se entra en la habitación. Enciende el proyector. Se cierra la puerta.

② Sentado en la silla, se saca la baraja del bolsillo y comienza a barajar y repartir.

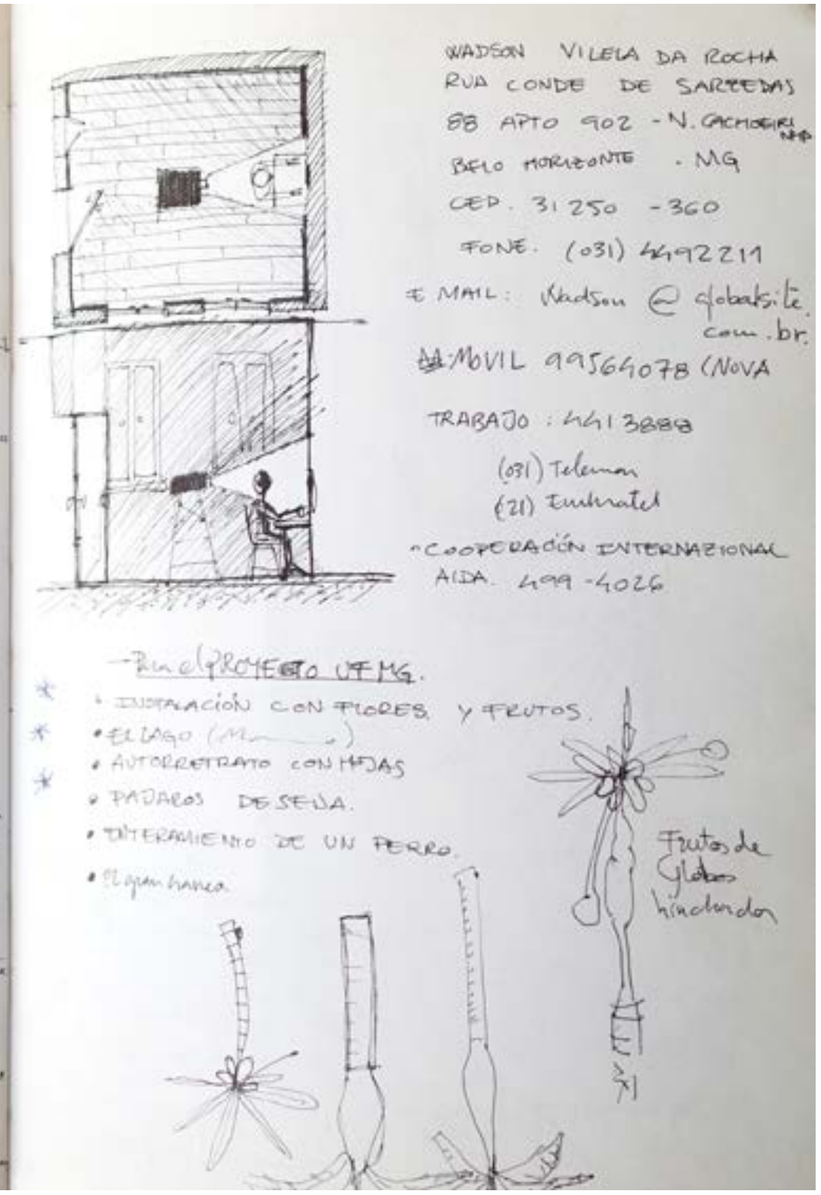
③ La sombra se proyecta sobre la pared hasta medio cuerpo y responde a Peter con su mismo juego. Entre el personaje y la sombra se interpone la mesa.

④ Cada minuto acaba la partida y Peter mirando a su sombra se añade una línea (arruga) en su rostro. (Dibujándola con un lapiz azul).

⑤ A medida que juega el ritmo se acelera y en las últimas partidas, las líneas se hacen más evidentes. Cada arruga corresponde a una hoja de las ventanas que progresivamente se abren para conducir:

⑥ con todas las ventanas abiertas. El proyector apagado y de nuevo la baraja de cartas en el bolsillo. Sentado mirando la pared y con las manos sobre la mesa.

* las cartas son todas parecidas o iguales y muestran la sábana de la sombra



WADSON VILELA DA ROCHA
RUA CONDE DE SARZEDAS
88 APTO 902 - N. CACHOEIRINHA
BELO HORIZONTE - MG
CEP. 31250 - 360
FONE. (031) 4492211
E MAIL: Wadson @ globalsite.com.br
MOVIL 99564078 (NOVA
TRABAJO: 4413888
(031) Telemar
(21) Embratel
• COOPERACIÓN INTERNACIONAL
AIDA. 499-4026

- Para el PROYECTO UFMG.

* • INSTALACIÓN CON FLORES Y FRUTOS.
* • EL LAGO (M...)
* • AUTORRETRATO CON HOJAS
* • PAJAROS DE SEDA.
• ENTERAMIENTO DE UN PERRO.
• El gran blanco.

Frutos de Globos hinchados

En *Peter Shadows Project* Santiago plantea un cercamiento octogonal que recuerda a las viejas cancelas que se veían en los cementerios decimonónicos. Es un espacio creado *ad hoc* para este espacio expositivo sevillano, pero en esencia, Santiago continúa con un lenguaje familiar, cargado de simbologías y fiel a un estilo que poco a poco se hace más maduro[1]. En él, flores cosidas en tejido y rellenas de gomaespuma forman una base en la que algunos espejos circulares proyectan las siluetas de mariposas en ellos incisas sobre el muro de la estancia. Las flores, en este caso, menos coloridas que las que poblaron la instalación de *El jardinero de seis dedos*, cubren la base del recinto funerario, obligando al espectador a tener que deambular alrededor de la pieza para conseguir una consciencia espacial de la escultura. Los recuerdos funerarios, presentes siempre en el imaginario del artista, se convierten ahora en un mundo cerrado e hiperpoblado, como si de repente, el cuerpo que algún día estuvo en aquel cerco hubiese escapado en forma de planta, encerrada a su vez por los límites de forja. A esta pieza le acompañan dos fotografías; *Underground, la última carta* y *Underground II*, ésta segunda en forma oval, que recuerdan a dos comodines, dos de aquellos jocos protagonistas muertos dulcemente, en su eterno descanso. Es, a su vez, una continuación de la máscara teatral que ya aparece en sus fotografías anteriores, acompañadas también por un vestuario y un atrezzo escenográfico.

1 [...] El artista alterna esta actividad creativa incorporando elementos que van desde la fotografía hasta la escultura. Entre el primitivismo, lo cotidiano y el refinamiento, sin sumergirse en un enmarañamiento conceptual con las obras y sin proponer un formalismo hueco, la obra de Navarro asume como virtud la sugerencia máxima con pocos medios. Todo ello con soltura y sin violencia, planificado pero vital. La creación de Navarro se ubica con inteligente humor en ese punto en el que la creatividad y la poesía no se han separado aún, no obstante se intuye un cierto trasfondo dramático. [...]

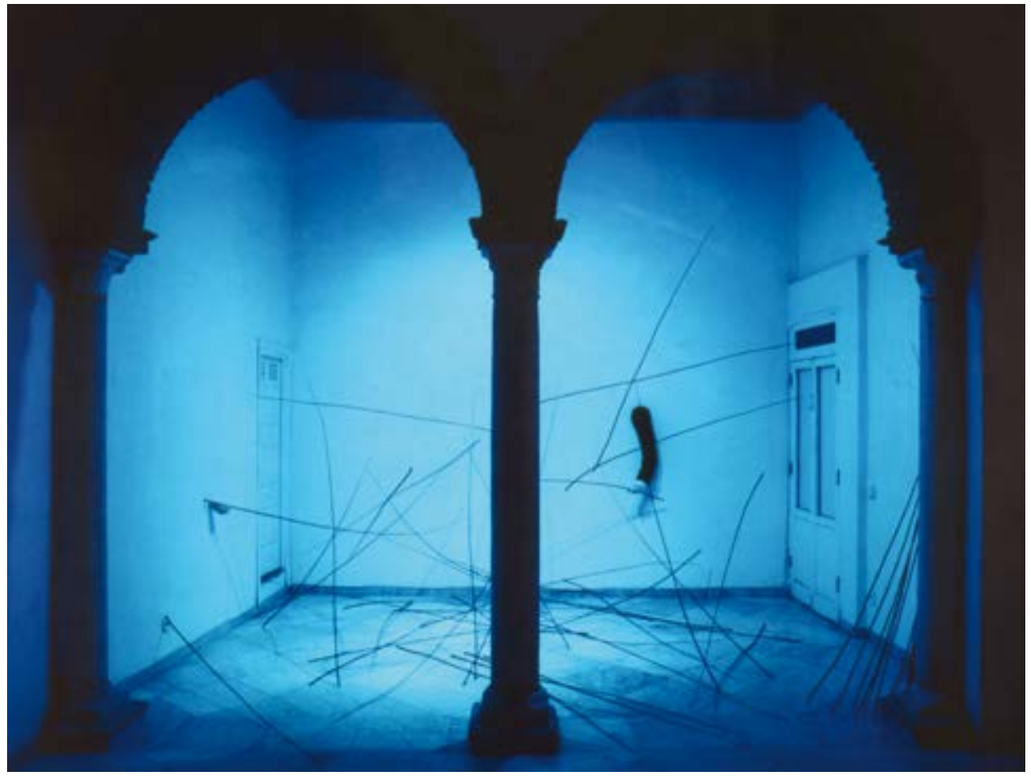
Extraído de la crítica *La sombra y el espejo*. El punto de las Artes. Jesús Reina. 6.04.2001

Cerramiento, 2001
Loneta, espejos, proyección, pvc.
Variables
Detalle

Underground I (The last letter), 2001
Fotografía color, 50 x 70 cm

El personaje protagonista es una alusión a la muerte personificada. Una de las cosas que más llaman la atención a Santiago de la historia de *Peter Pan* es que, realmente, *Peter* es un niño que ha muerto, y que en su trayecto hacia el más allá, vive innumerables aventuras, en las que el amor y la fidelidad, además de la nostalgia y la soledad, definen a un personaje tan efímero, que en realidad ni siquiera existe. *Peter* se agarra a la vida, pero una vez ya perdida, se deforma hasta componer un mundo nuevo, una nueva dimensión. Lo que Santiago encuentra en *Peter* es un fabulosa metáfora de una *vanitas* continuada, el enfrentamiento del creador a su destino incontestable, y como en el afán de evitar el final, es donde la creatividad y el poder de lo imaginado juega un papel fundamental en el teatro vital. Santiago, consciente de que el proceso de duelo (algo que aún perdura tras la pérdida de su padre) debe finalizar, se lo juega todo a una carta, esa última carta, un *joker* muerto, bello y dulce, que simboliza la intención de acabar para siempre con la muerte como tema, algo que ha sido bello, algo que le ha aportado muchas cosas al artista. Pero, como muchas veces pasa, los artistas son incapaces de separarse de su experiencia vital, clave en los procesos de producción de simbologías, y aunque existe la voluntad, Santiago no abandona del todo la idea de la *vanitas*, una continua batalla por comprender el final.

Underground II, 2001
Fotografía color, 50 x 70 cm



Conversación. The Peter shadows Project, 2001
Tejido, resina de poliester, juncos, luz. azul, sombras.
Variables.

Fotografía en colaboración con Claudio del Campo

CAPÍTULO 7

DER WANDERER (2001-2003)

Sema D'Acosta, 2012

De vuelta a Europa, de nuevo con la que será su esposa, Jessica von Frankenberg-Lüttwitz, la cual provenie de una familia centroeuropea que data del siglo XII. Los relatos que oye de la madre de Jessica, Andreina Paoletti, le sirven al artista como fuente de inspiración para iniciar una búsqueda de aquel sentimiento sublime que se podía encontrar en las ruinas pintadas de románticos como Caspar David Friedrich. El padre de Jessica, Hans, un alemán de mucho pedigrí vivió la posguerra de una manera muy cruda, y todas las fábulas que escuchaba en torno a esa figura provocó que su mirada se tornara hacia Alemania, tierra con una Historia tan inmensa como los clichés que soporta.

Así nace *Der Wanderer*, proyecto becado en Cádiz por *Frontera Sur 2001* en su II edición. Este trabajo, que nace bajo el nombre de *Der Jäger* (El Cazador), pretende adentrarse en lo profundo de las tierras alemanas, cual cazador, pero en este caso, con la cámara fotográfica como arma. La historia del linaje de su esposa, una historia inmensa y novelesca que se remonta al 1185, propia de vidas de siglos pasados, llaman profundamente la atención a Santiago. Pero de entre todas, las que más resaltan son las vividas durante las dos grandes guerras del siglo pasado. La abuela de Jessica contaba como después de la Segunda Guerra Mundial, su familia, acomodada por su posición se quedó prácticamente sin nada, tanto que ella misma se encontró en la frontera con Polonia. Le cedieron la gestión del *Buchau Schloss* (El castillo de Buhau) un lugar fronterizo que transforma en centro de acogida que dedicó a la educación y cuidado de los niños huérfanos de la guerra, antes de trasladarse a Wiesbaden en el Taunus. La épica de los relatos aparecen en el imaginario de Santiago como un soplo de otro tiempo, de frío y niebla, de un romanticismo absoluto, de una estética abandonada y de gran potencial fabulador. El acercamiento de Santiago hacia los límites de lo trágico, hacia aquellos parajes donde la realidad manifiesta y la misticidad de todas aquellas leyendas,

Retrato con cuervo I, 2003
Lápiz conté, papel Caballo 200 gr,
60 x 60 cm

EN PÁGINA 110:
Cuervos II, 2002
Fotografía color, 170 x 89 cm

Retrato con cuervo IV, 2003
Lápiz conté, papel Caballo 200 gr,
60 x 60 cm

Col. Carda-Dieguez

ancestrales y modernas, llenan su mente de una idea fija, tiene que ver, recorrer y vivenciar esos lugares.

El proyecto se plantea como un recorrido a la inversa por las zonas de Alemania donde habrían migrado los familiares de Jessica, desde la frontera con Francia hasta la polaca, recorriendo la Selva Negra, visitando Wiesbaden, lugar de nacimiento de su mujer, y configurando un viaje de retorno de oeste a este sobre los pasos de la familia, en el que también visita Munich hasta llegar a ***Buchau Schloss***. El viaje se piensa en dos etapas; la primera transcurre por el sur de Alemania y el norte de Italia, un recorrido de dos meses, en el que con Jessica como guía, investigan y documentan los lugares donde las historias cuentan que estuvieron sus antepasados. Pasaron, entre otras, por Feldberg, Frankfurt, Mainz y Wiesbaden para visitar la tumba de su padre, Hans von Frankenberg-Lüttwitz, un hombre formidable, idealizado por lo escuchado por su hija (Jessica no conoció a su padre, que murió cuando ella tenía apenas 2 años), un diseñador pionero que trabajó para ***Thompson*** en París, de formación artística y que, entre otros muchos trabajos, diseñó el gallo de la marca ***Kellog's***. Santiago encuentra una personalidad fascinante en la figura del suegro desconocido por esa genialidad como dibujante. Él, que estaba fascinado con la Bauhaus y todo lo que salió de aquella maravillosa escuela, idealiza la rigidez de las formas alemanas, y además, comparte su vida con Jessica, arquitecta, medio alemana y con una familia formidable. La relación de su padre con Vincenz Weber, director de una escuela perteneciente a la Bauhaus, la constatada relación de éste con Klee o George Braque, suscitan aún mayor admiración por esta figura paterna.

Santiago se enfrenta a una realidad que sólo podía imaginar en los libros, y de repente se siente partícipe de una historia fascinante. Lo interesante era el viaje común, la experiencia conjunta de sentimientos cercanos, pero en circunstancias lejanas. Es un viaje, en realidad, hacia el interior de ellos mismos.

Cuervo, 2002
Tinta, papel Archês 250 gr, 50 x 70 cm

EN PÁGINA 113:
Der Wanderer, 2002
Terracota, resina de poliéster, tejidos,
40 x 300 x 300 cm

En la segunda parte del viaje, en invierno, alcanzan el norte, pasando por Berlín, atraídos en esta ocasión por la memoria histórica que se puede respirar en sus calles y ciudades cercanas. Durante ambos momentos del viaje, una cosa importante para el artista era recopilar de primera mano el contexto en el que los grandes artistas alemanes contemporáneos como Beuys o Kiefer, trabajaron. Por ello visitaron casas-museo, centros de arte y galerías en busca de algo más que una simple visita al uso, sino en captura del ambiente que respiraron aquellos genios a los que tanto admira Santiago. Fue en esta segunda salida cuando se centraron en la simbología y la iconografía del lugar, auténtica fuente de conocimiento de la realidad de un pueblo. Es aquí cuando el cuervo, un animal muy presente en esas latitudes, toma verdadero protagonismo en las instantáneas y en los dibujos realizados en el camino. La animalística siempre fue usada por Santiago como forma de representación simbólica, almas que le ayudaban a transcribir sentimientos bajo las formas caprichosas de la naturaleza. Como ya antes había usado la liebre, ahora el cuervo se convierte en un fijador de ideas que vuelan, el ave se convierte en un punto enlazador de conceptos.

Der Wanderer, el título genérico de la travesía hecha arte, también fue encontrado por el camino. La figura del Wanderer ya aparece en la literatura tradicional alemana, y es especialmente Goethe el que la utiliza como principal actor de sus escritos. Se refiere a un juglar caminante que va anotando y cantando lo que encuentra en el entorno, lo que capta de la Naturaleza con la intención de entremezclarse con ella para formar un común, es por ello que se comunica con los árboles, las plantas y los animales. Es la encarnación del espíritu romántico, aquel que busca lo sublime y lo extraordinario en lo que acontece en el mundo [1]. Leyendo los textos de Goethe, Navarro se identifica con ideas de este autor que ya se sugirieron en su proyecto *a lagoa*:

> "...aparte de este mundo real existe un mundo de ilusiones, casi más potente, en el que vivimos la mayoría de los hombres".

Der Wanderer, es el paseante sensible que aparece en alguna obra de Friedrich, a modo de nómada de su tiempo. Cuando Santiago iba de ciudad en ciudad, de pueblo a pueblo, hablando, captando y compartiendo, a menudo lo llamaba ***Wanderer***, es por ello que el título fue una parte más de la vereda.

Las obras resultantes del camino van desde fotografías inéditas de dos niñas gemelas hijas de su amigo Kris, donde experimenta tanto con los nuevos programas de edición digital para crear luces y efectos, como sigue realizando una serie de dibujos autobiográficos. Las primeras fotografías, producto de la primera parte del proyecto son inéditas y nunca se expusieron, los dibujos, sin embargo, componen el grueso de la obra presentada definitivamente. El personaje, el ***Wanderer***, se mueve por las ciudades como ansioso errante, lo que va encontrando en

1 "Wanderer's Nightsong" (trad. Alemán: Wandrers Nachtlied) es el título de dos poemas del poeta alemán Johann Wolfgang von Goethe, escritos respectivamente en 1776 (Der du von dem Himmel bist-trad. Tu que eres del cielo. Canción nocturna del caminante) y en 1780 (Über allen Gipfeln. trad. Sobre todas las cumbres), son dos de sus más famosos escritos.

Sin título (díptico), 2002
Tinta china, grafito, papel Caballo 200gr,
70 x 100 cm

Col. Juan Luis Carrasco

Barcas en Spreewald I, 2002
Fotografía color, 142 x 178,93 cm

EN PÁGINA 117:
Feldberg, 2001
Fotografía B/N, 130 x 70 cm

el camino le modifica, y al igual que aquellos juglares, el entorno se va apoderando de él y viceversa, hasta crear un compendio. El personaje y su nuevo aliado, el cuervo, aparecen entre las montañas de grúas que pueblan la capital del país, una ciudad sin centro, en continua evolución. Estos dibujos, más aguatintas de los paisajes encontrados y fotografías, completan el segundo viaje, con menos carga sentimental, pero con mucha más avidez documental. El personaje se inmiscuye en el paisaje, un rol que adopta Santiago (todavía) como un personaje repetitivo y caracterizado, al estilo narrativo. Al ***Wanderer*** siempre lo acompaña una piedra, un amuleto etéreo que el artista encontró en la isla de Stromboli (Archipiélago de las Eolias), al norte de Sicilia, un resto negro magmático que sirve de punto de realidad, de sujeción a un suelo poco firme. Lo etéreo persigue al artista en su recorrido, que a su vez, porta orgulloso el talismán, como piedra sagrada, es la encargada de recoger el aporte espiritual, la caja donde se guarda lo que supera a los torpes sentidos [2]. Santiago personifica en su piedra encontrada el antiquísimo tótem, es su particular homenaje a los románticos, convencidos de que la verdad estaba en lo inanimado, en lo eterno, catalizadores del tiempo, efímero para nosotros. Es de nuevo un honor a lo efímero, un encuentro con lo presente desde siempre.

Lo que se pudo ver después fue un montaje completo, documentativo, pero cargado de símbolos, de un país protagonista, para todo, de la mayor tragedia de la historia reciente. La memoria y la identidad son decisivos, ningún alemán quiere ni puede olvidar quién es y de donde viene, Santiago trajo de vuelta una parte de ese sentimiento. El se manifiesta doblemente desde su persona para ser en esos otros, memoria y personificación. Sus fotografías, ampliaciones de negativos y diapositivas de 35 mm, eran muestras de un juglar que se dedicó a absorber para luego cantar. Fueron piezas grandes, con una clara intención cinemascópica en la que se pudiese mostrar un poco de lo vivido, pero lo suficiente como para crear una idea. Además de las fotografías, se pudo ver la serie ***Cuervos***, donde el artista se permitió la licencia de fantasear y experimentar con ensoñaciones, producto de la intensa emoción captada.

El cuervo, que en la cultura mediterránea tiene que ver con lo negativo, con el inframundo y la brujería, con los infiernos, se convierte en la iconografía centroeuropea en algo cercano al padre, de carácter eminentemente positivo. Santiago encontró al cuervo durante el viaje, su investigación fue posterior, pero al descubrir la relación paterna del norte y su negatividad relacionada con la muerte, no tuvo más remedio que interpretarlo como una señal de un romanticismo latente en cada metro del camino recorrido.

Las ***Siluetas*** son un canto a la infancia, un recuerdo a la inocencia que se emociona ante las grandes historias, corrientes narrativas que encuentran semejanza en los ríos y en el agua de los valles alemanes,

2 "Flotando, sin rumbo, acompañado de luces
y de un fantasma hecho piedra.
Entre las ondas de un lago a oscuras, sin superficie, sin rumor,
entre los cambios del viento, transportando y disperso.
Entre aguas que no mojan por que son invención,
aguas que dividen la imagen por que son metáfora,
aguas negras,
aguas infinitas.
¿quién dijo que la belleza es blanca y "colorida"?
¿Quién le puso rostro a lo que nunca tuvo?
Sí, sin rostro ni rasgos,
deconstruido e inventado por el paso del tiempo, destruido y fragmentado en trozos de roca que se desgastan al contacto con el oscuro fluido.
Tuvo que volverse luz para ver en las penumbras y se transformó en mineral para recordar.

En fragmentos, en pequeños trozos,
traslado de un lado a otro una dura mercancía adosada al equipaje.
Sin ser pesada, eleva con el pasar del tiempo un muro cada vez mayor,
un refugio,
un espacio de imágenes complejas
y un lugar donde inventar animando con luz la materia inerte.
Algún día seré piedra."

Der Jäger. 4.05.2002

Fragmentos, 2002
Tinta papel Archès 200 gr, 50 x 70 cm

Col. Eva J. Calero

Juego en el viejo jardín, 2002
Fotografía B/N, 96 x 100 cm

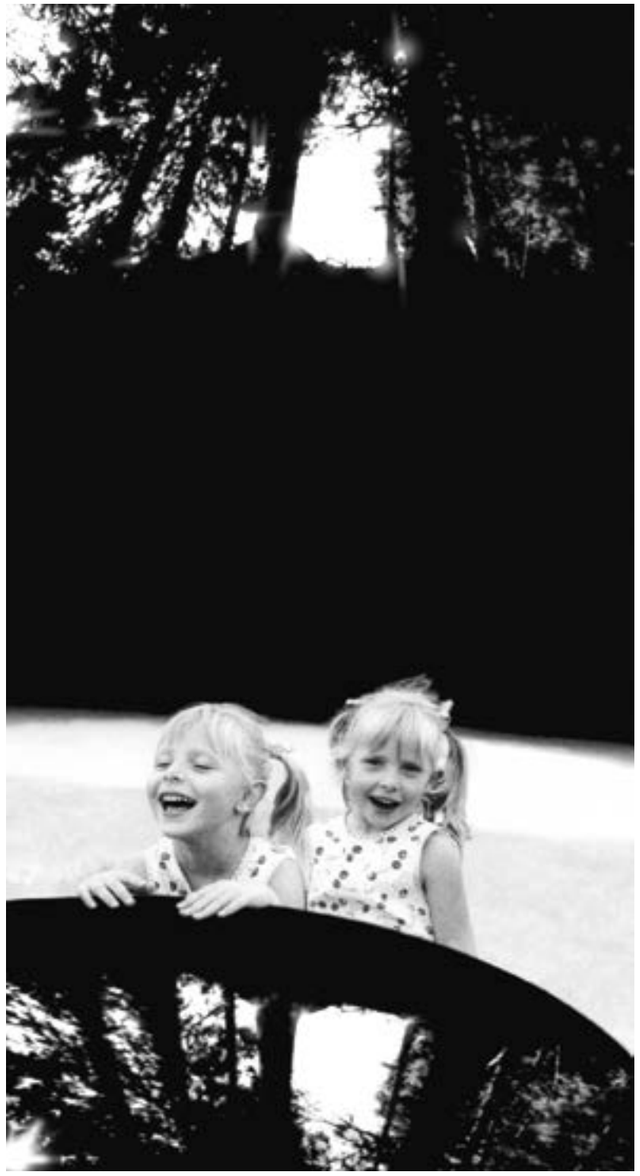
Col. Ayto. Utrera. Sevilla. ESPAÑA

paisajes románticos y góticos que el artista quiere atravesar. De esta intención surge la instalación compuesta por barcas de tejido negro y plantas de tejido plateado que parecen quieren escapar [3].

Der Wanderer será el último trabajo artístico de esta etapa como Santiago Navarro. Lo siguiente, como el mismo anticipará en su texto [4] 7+1= ∞, es obra de un nuevo personaje, AAron LLoyd.

3 "El barco - cuna y ataúd, como apunta Bachelard - es igualmente símbolo de conexión. Relaciona las orillas de la vida y de la muerte, y señala, posado sobre su propio reflejo, el lindero entre aire y agua; para completar los cuatro elementos no faltan la tierra honda y oscura ni sus productos cual relámpagos de fuego, cuya energía peligrosa el caminante a veces empuña. O la lleva consigo, como la cosecha del pobre leñador del cuento, encorvado bajo una magia que desconoce. "

Extraído de la crítica de Lorna Scott Fox. 7.01.2003



[4] "Cada imagen al espejo es una presencia más. El reflejo se genera en el instante y se desvanece en el recuerdo. Ser 1 es ser múltiple. Cambiante y mutable, mi representación no es más que preludio de mi desaparición, de mi fugacidad, de mi inestabilidad. Que diga el que observa a quién reconoce en esa ságoma negra y hermética. Yo, ¡prefiero callarme!" Santiago Navarro, Junio, 2003.

Autorretrato en Diciembre, 2002
Carbón, conté sobre papel Caballo 200 gr,
138 x 147 cm

Carrousel en Spandau, 2002
Fotografía color, 225 x 147 cm

Cría Cuervos, 2002
Fotografía color, 133 x 200 cm

Luces de Spandau, 2002
Fotografía color, 200 x 131,83 cm

Un mar en el norte, 2002
Fotografía color, 200 x 127,63 cm

Ku-Damm, 2002
Fotografía color, 120 x 80 cm

Potsdamer Platz, 2002
Fotografía color, 120 x 80 cm

Der Wanderer. Berlin. 31. dic. '01, 2002
Fotografía color, 125,5 x 350 cm

PARTE SEGUNDA

AARON LLOYD

AARON LLOYD (2004)

Sema D'Acosta, 2012

En 2003, Javier Marín recibe el catálogo de ***Der Wanderer*** y contacta con Santiago Navarro para la realización de una exposición en su galería malagueña. Javier, un galerista acostumbrado a dar rienda suelta a los trabajos de los artistas representados por él, se sorprendió ante el cambio de estilo y nombre de Santiago. Quizás esperando alguna de las fotografías que aparecieron en los anteriores trabajos de Santiago, Javier Marín se encontró con un artista renombrado, que estaba trabajando en el dibujo figurativo a carboncillo, volviendo a las técnicas manuales e intentando dejar atrás un pasado ya superado. Aun así, el galerista confió ciegamente en el artista y durante los meses de febrero y marzo de 2004 se celebró la exposición *AAron LLoyd*, en la galería JM de Málaga.

La presentación del primer proyecto como nuevo artista, tiene un punto irónico, Santiago propone un experimento, una nueva versión de un artista, un nuevo nombre, tan válido como el anterior. Con una nueva obra, con nuevos proyectos, con un particular modus operandi. Tanto es así, que incluso AAron no presenta currículum alguno en la galería durante su muestra, se considera un artista nuevo y, como tal, lo que se expone es lo primero reseñable en su carrera. Se creó un folleto para la exposición, intentando crear una imagen significativa del nuevo artista. Jessica, su esposa, fue la encargada de diseñar un emblema que acompañara a AAron durante sus primeros pasos; el resultado, una A al modo de la rúbrica de Alberto Durero, funcionó, y el logotipo se hizo fácilmente reconocible, acompañando al nuevo nombre. Estaba llegando a una de las cuestiones principales de su nueva retórica, convirtiendo también su presentación en parte de la obra. AAron LLoyd, su logotipo, su imagen casi corporativa, era una imagen lanzada que escondía un interior que seguía enredado en los procesos creativos, pero que no se pronunciaba a través de la capa opaca del nuevo artista. Fue así, como AAron LLoyd fue ganando importancia, y como, deambulando en distinto sentido a Santiago Navarro, hoy es más conocido el artista por su nombre ficticio.

Oculus imaginationis, 2004
Carbón, Conté sobre papel Caballo 200gr,
40 x 40 cm

EN PÁGINA 132:
Algunas posibilidades para ser un príncipe, 2003
Carbón, Conté sobre papel Schöller,
90 x 70 cm

Col. Jesús Pantojo

Lo presentado en la galería de Javier Marín en Málaga representa un antes y un después, un punto cronológico que sitúa el nombre de AAron LLoyd como nuevo paradigma. Volver a lo manual, a lo mecánico será el primer propósito. Santiago Navarro trabajó con Photoshop, experimentando con las nuevas tecnologías, AAron vuelve al carbón, al dibujo, al papel, a la resina moldeada, a los vaciados, a los colores. Esta revisión de los valores, de la técnica, será de vital importancia para el desarrollo del artista en sus nuevos propósitos, y marcará el camino a seguir por AAron LLoyd.

Los dibujos expuestos en Málaga son el reflejo de una maduración del concepto de transmutación, un golpe sobre la mesa, un punto y final a lo anteriormente creado. Los dibujos de ***Al otro lado*** son carboncillos donde el propio artista se presenta en imágenes reversibles, en una doble visión donde incide en la dualidad de la persona. En *Rodarán cabezas*, alejándose de supersticiones que ahora poco tienen que ver con los intereses del artista, lo que AAron plantea es la decapitación de su *alter ego*, la cabeza de Santiago Navarro se exhibe así separada del cuerpo, despojándose así de su rostro, de su mente, de sus ideas, de su cabeza pensante. La cabeza de Santiago es sustituida después por cabezas

Rapto. Versión I, 2003
Carbón, Conté sobre papel Schöller,
98 x 120 cm

Rodarán cabezas, 2003
Carbón, Conté sobre papel Caballo,
97 x 97 cm

de animales que conformaron su propio imaginario; *Liebre muerta* o ***Algunas posibilidades para ser un príncipe***, son la representación al mismo tiempo, de los cambios, de las transformaciones sucedidas, y a su misma vez son el acabose, el triunfo de la esencia por encima de lo visible al mundo, es decir, Santiago Navarro ha sido vencido por sus propias criaturas, el cénit de la vanitas, el verdadero tema que se esconde detrás de la obra del artista sustituido. Ese nuevo personaje de cabeza de animal aparece en otros dibujos (serie ***Rapto***) es usado por AAron, para por primera vez, representar gráficamente a Jessica, figura clave en el cambio progresivo del artista, que algunos han querido relacionar con la separación del *ego* definitivo. Pero será el sapo el animal que mejor muestra el nuevo inventario basado en la esencia [1].

La separación continua de la tecnología aplicada a las artes y el mantenimiento de un lenguaje conocido y estudiado por el artista supone una revisión a la figura misma del creador. La vuelta a los materiales clásicos, unido a la materialización académica, la mancha y el dibujo se convierte en un paso adelante en su progresión. AAron LLoyd se siente en la necesidad de rebuscar en el interior para encontrar un modo propio que lo diferencie definitivamente de su pasado. El construir una nueva identidad es el nuevo objetivo del artista, que profundiza en la multiplicidad y en el valor simbólico de la personificación de animales, captando de su fuerza metafórica un nuevo entendimiento de su realidad. El cambio de la ausencia hasta llegar a la esencia crea un anacronismo que otorga un valor extra a estas nuevas piezas [2].

1 [...] AAron LLoyd lleva a cabo una indagación acerca de su propia identidad, jugando a metamorfosearse, transformase en animal-hombre, pero a su vez relacionando esas mutaciones con determinados pasajes de la mitología y de los cuentos de hadas, como si la imaginación se fundiese con los recuerdos propios y colectivos más guardados de la memoria. [...]"

Extraído de la crítica *La identidad del artista*. Enrique Castaño Alés. Marzo, 2004.

Rapto, versión II, 2003
Carbón, Conté sobre papel Caballo 200gr,
98 x 120 cm

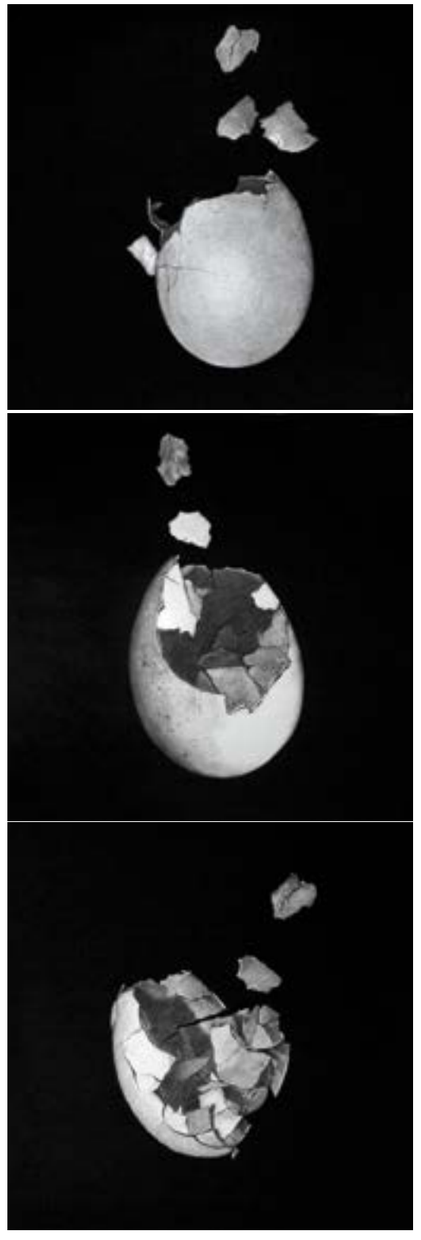
2 "En estos dibujos lo primordial es el Stimmung: la tonalidad anímica que impregna los intachables trazos, el humor helado que anima las escenas.[...]"

Extraído del Texto *Dibujos desanimados*. Juan Francisco Ferré. Marzo, 2004

Al otro lado, 2010
Carbón, Conté sobre papel Schöller, 100 x 70 cm

Cuatro, 2004
Carbón, Conté sobre papel Caballo 200gr, 100 x 120 cm

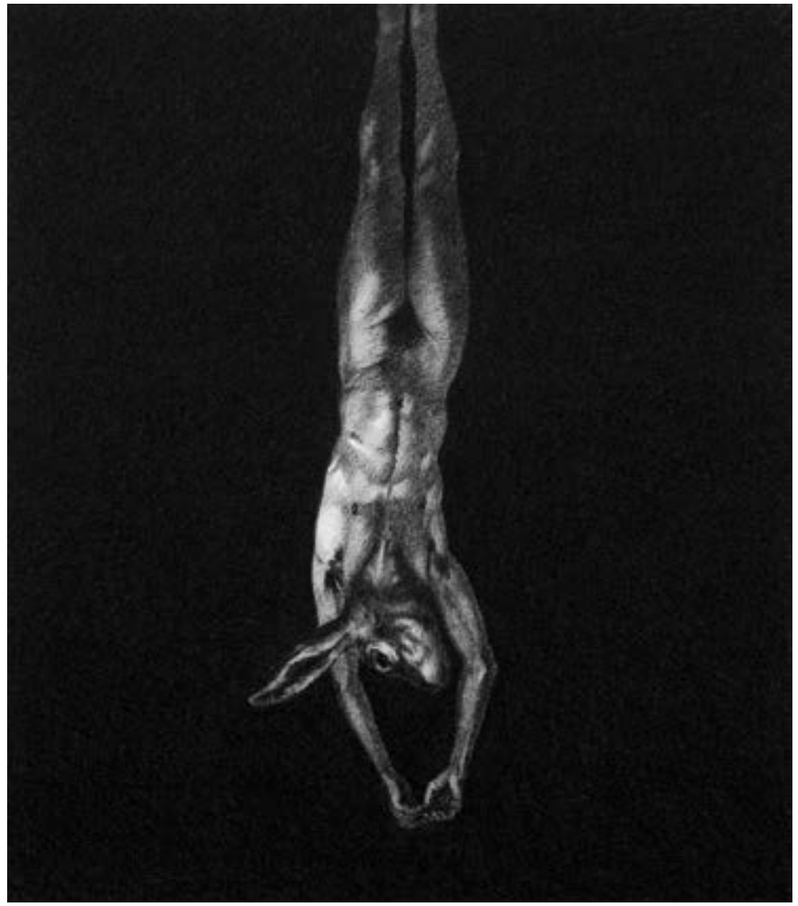
Juerga de cuervos, 2003
Carbón y Conté sobre papel Caballo 200 gr, 110 x 110 cm



La fuga. El primer, el segundo y el tercer intento, 2003
Carbón y Conté sobre papel Schöller,
55 x 55 cm c.u.

Un sapo bailando, 2003
Carbón, Conté sobre papel Schöller, 100 x 70 cm

Baile de sapos, 2004
Carbón, Conté sobre papel Caballo 200gr, 100 x 100 cm



Liebre muerta III, 2004
Carbón, Conté sobre papel Schöller, 85 x 70 cm

AAron LLoyd supuso la presentación en sociedad de un nuevo artista en el marco artístico sin la pretensión de ocupar el nicho dejado por Santiago Navarro. AAron LLoyd se propuso ocupar un nuevo lugar, antes olvidado, a base de una vuelta a los conceptos primigenios del arte como habían sido adquiridos años antes. El experimento funcionó hasta el punto de que público y crítica opinó sobre la exposición sin relacionarla con la obra de Santiago Navarro, lo cual es un triunfo a la nueva personalidad creada, un asentamiento de la identidad a través del anonimato, que basada en una vuelta atrás, que se insiste como un paso adelante, fue capaz de introducirse en lo requerido por el arte y sus mercados. Duplicados, dibujos a modo de espejo engañoso, la transmutación del animal, el instinto y el pillaje son, ahora, el punto de partida de la obra de AAron LLoyd.

En el salón, 2004
Carbón, Conté sobre papel Caballo 200gr,
95 x 120 cm

CAPÍTULO 9

HOLA, ¿QUÉ TAL? (2004)

Sema D'Acosta, 2012

"Yo quiero desaparecer, que no se me conozca, no quiero seguir con el lastre que tiene Santiago Navarro, quiero desprenderme hasta deshacerme del nombre". Estas palabras eran repetidas por el artista, medio en broma y muy en serio, a su círculo más cercano. ***hola, ¿qué tal?*** supone un punto de inflexión en la carrera de Santiano Navarro. Con este proyecto, presentado en el Taller del Pasaje de Sevilla en octubre de 2004, una sala no exclusivamente comercial, más bien enfocada al trabajo, con un gran conocimiento en la estampación, tras la muestra en JM, fue el punto de partida de la trayectoria artística del alter ego que afianzará la autoría de AAron LLoyd. En Sevilla, el artista se presenta de un modo informal, dejando protocolos que pudiesen encasillarlo a priori.

La figura clave de este trabajo es un autorretrato del artista como un sapo, y que según nos cuenta ya estaba en proceso mientras preparaba el dibujo precedente ***Algunas posibilidades para ser un principe***, mostrado previamente en JM. Este batracio, se presenta bajo la apariencia de una figura anfibia erguida sobre sus pies de no más de un palmo de altura. Realizada en resina ocupará el centro del espacio expositivo. Alrededor de esta figura, se configuraban una serie de retratos realizados a carboncillo en 20 x 20 cm, hechos en claroscuro. Durante el otoño de 2004, ***hola, ¿qué tal?*** recibe un gran número de visitantes, que le sirve al AAron LLoyd para poder empezar a forjar su propia carrera, alejándose así progresivamente del anterior Santiago Navarro. Este hecho supone una enorme liberación para el artista, que de repente, pudo zafarse de los juicios ya realizados a su verdadero yo.

Los claroscuros que componen la exposición, retratos de personas muy cercanas al artista, se apropian del recuerdo tenebrista que alude directamente al barroco. En la ciudad de Zurbarán, Murillo y Velázquez, la estética barroquista gusta mucho; Sevilla es una ciudad apegada al simbolismo de la imagen, a los rostros pasionales, a las imágenes

S/T. 2004
Carbón sobre papel Caballo 200 gr,
23 x 23 cm

EN PÁGINA 144:
Hola, ¿qué tal? 2003-2004
Resina de poliéster policromada, hierro colado, luz, cristal negro, agua, 4 x 4 m

Boceto preparatorio para Hola, ¿qué tal?
2003

Grafito sobre papel, 21,4 x 15 cm

dramáticas. Esta tradición, muy arraigada en la academia, le sirve al artista para captar el binomio que ya está siendo una constante en su obra anterior, bajo otro nombre. Si antes la dicotomía se centraba en el enfrentamiento directo de dos conceptos, ausencia/presencia, ahora el discurso se profundiza hasta encontrar los valores en el interior, esencia/presencia. Este giro partidario es el que mejor describe el cambio del artista. Si antes siempre se partía de la ausencia, es decir de la muerte, del recuerdo, de la memoria, de la nostalgia; ahora el punto de partida es lo real, lo que se esconde tras la fachada, el secreto del alma de cada cosa, una búsqueda del elixir vital. La vanitas no desaparece, pero modifica su actuación, cambia su rol; al igual que Santiago Navarro profundiza en el recuerdo de la ausencia, en la efectividad de la muerte, ahora, AAron LLoyd, quiere llegar a lo más hondo de cada uno, hasta encontrar allí lo que nunca desaparecerá en el imaginario de los demás. La presencia se mantiene, básico para seguir sobre el mundo con la sensación de no estar solo. Partiendo de la ausencia o la esencia, lo fundamental es lo de ahora, y cómo esa presencia afecta a la cotidianidad del artista. El título de la exposición es reflejo claro del cambio paradigmático del artista, que ha superado el refugio romántico y existencialista de la memoria, para saludar a un nuevo modo de captar lo primordial. El saludo, normalizado, es una referencia al acto cotidiano de saludar por educación, aun sabiendo que no conocemos nada de la otra persona. Es una manera de clamar que lo verdadero se encuentra en el interior, y que la fachada, por más bella que sea, no es descriptiva, y no se puede sacar nada en claro solo con su admiración.

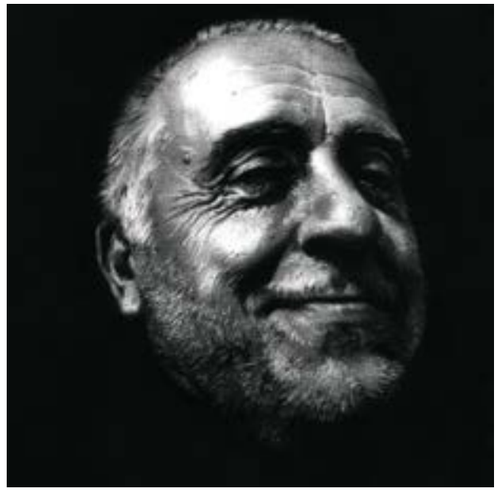
Yo, Abril, 2004
Carbón sobre papel Caballo, 20 x 20 cm

Javier Enrique, 2004
Carbón sobre papel Caballo, 20 x 20 cm

Jessica von Frankenberg-Lüttwitz, 2004
Carbón sobre papel Caballo, 20 x 20 cm

Angeli, Lola, Vladimir, Rodrigo, Angélica, Antonio, Eva, Jose, Javi, 2004
Carbón sobre papel Caballo, 20 x 20 cm c.u.

Alba, 2004
Carbón sobre papel Caballo, 20 x 20 cm



Carlo Cubattoli, 2004
Carbón sobre papel Caballo, 20 x 20 cm

Col. Carlo Cubattoli

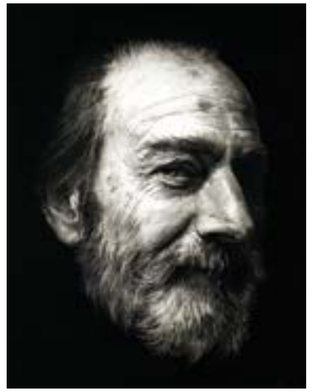
Etsuko Owaku, 2004
Carbón sobre papel Caballo, 20 x 20 cm

Col. Owaku

Francesca, 2005
Carbón sobre papel Caballo, 30 x 35 cm

Col. Luis Adelantado

Gloria Pantojo, 2004
Carbón sobre papel Caballo, 20 x 20 cm



En un lugar un loco, 2005
Carbón sobre papel Caballo, 30 x 25 cm

Dibujo de la portada del Libro "El Quijote. Instrucciones de uso" (vol. I, II) de Juan F. Ferré y Otros

1 […] "Si Navarro continua dando cancha libre a este avispado personaje -a quien estaría dispuesto a llamar parásito asimilado-, ofreciéndole mesa y refugio, enseñándole los fundamentos esenciales del arte a cambio de tan poco, sin duda acabará anulándole como creador y quizá también, como persona –recuerden su idéntica estatura, apariencia, edad y procedencia- porque, a pesar de todo y a tenor de lo visto, el sujeto es realmente interesante." […]

Extracto de Iván de la Torre Amerighi. *Elegía a la desesperanza*. Diario ABCD. Octubre, 2005

"todos somos desconocidos para la gran mayoría y, desde ese punto de vista, la plasmación del rostro en la obra plástica hace que esta consiga la atención del espectador por lo que presenta y no por lo que representa."

No es de extrañar que la apariencia engañosa del sapo de nuevo se convierta en un recurso artístico en este momento. El sapo siempre ha sido reflejo de un primer estadío de lo demoníaco e infernal en el imaginario de los relatos medievales, incluso El Bosco lo utilizaba en sus pinturas como representación del diablo. Aunque si por algo es conocido el sapo en la simbología de los relatos, es por su representación de la transmutación. Probablemente por su cercanía con el agua, y ésta entendida como fuente primigenia de vida, la apariencia viscosa de las ranas y los sapos se ha prestado a ser el animal que por excelencia siempre ha escondido algo detrás. En Egipto, la diosa ***Hequet***, que era la encargada del moldear el barro creador, tenía cabeza de rana como símbolo de poderío transformador, y ya, en nuestra tradición, los sapos han llegado hasta nosotros como príncipes encerrados en cuerpos horribles, pero que florecían tras el atrevimiento de la protagonista del cuento, que fuera de prejuicios, buscaba en lo abominable la belleza, es decir partía de la esencia para encontrar la presencia. El sapo policromado que desde el centro del espacio expositivo, domina y controla los dibujos a su alrededor produce una contradicción, en enfrentamiento entre lo bello (y cercano a lo sublime que describía Burke) del dibujo y lo repugnante del anfibio sonriente. AAron LLoyd se presenta así, hola, ¿qué tal? Soy AAron LLoyd, un personaje enmascarado, con una presencia lejana, y con una esencia creativa [1].

Pero, ¿por qué AAron LLoyd? ¿Por simple lejanía con Santiago Navarro? ¿Por separarse definitivamente de la personalidad y definición arraigada a un nombre? O tal vez, como el artista se cuestiona: "- ¿Por qué tienen nombre las cosas?", aludiendo a la ***Alicia a través del espejo*** de pié ante el insecto y justo antes de adentrarse en el ***bosque de las cosas sin nombre***.

Luis Adelantado, 2006
Carbón sobre papel Archês, 100 x 100 cm

Col. Luis Adelantado

CAPÍTULO 10

S.O.S SIMPHONY (2005)

Sema D'Acosta, 2012

En el imaginario colectivo, las relaciones mentales que hacemos, dependiendo de la cultura, de los animales, pueden variar, como en el caso del sapo, que puede representar desde lo infernal hasta la belleza más recóndita. La búsqueda de la personalidad mirando el rostro ya era un método usado en la antigua China, incluso el parecido de rasgos con animales fue un método de investigación criminal desarrollado por Alphonse Bertillon en el siglo XIX. Superados delirios antropológicos, lo cierto es que cada animal se entiende como una representación de una característica de nuestro mundo humano. La rata representa al ladrón, a lo sucio y lo rastrero, a la mentira y a la decadencia, a lo astuto y a lo carroñero. AAron LLoyd, que ya ha adoptado para su obra la simbología animal, comienza ahora a centrarse en la rata, a estudiar su representación y sus posibilidades artísticas. ***S.O.S. Simphony*** nace de algunos bocetos en los que entraba en juego una variable nunca antes utilizada por el artista, la música. En principio, el proyecto se articulaba en torno a la burla musical, una melodía irónica que poblase la sala expositiva como si una rata la estuviese interpretando.

AAron se interesa por la rata como animal habitante de sub-mundos, repulsivo y canalla, en definitiva, odiado. Precisamente ahí es donde el artista encuentra su belleza, es el intento de desmontar los estereotipos infundados de la sociedad sobre lo que la masa considera fuera de ella. Entonces planteó la posibilidad de que esa rata pudiese hacer algo para reconciliarse con un público al que no agradaba, por eso quiso que cantase en su exposición, situarla en el pedestal de los admirados. Ya una vez terminada la rata en bronce policromado, un amigo íntimo del artista, también artista, enfermó. Un día, tras una sesión de fotografías para un proyecto su amigo, Jose Pedro Pascual, le comunica que tiene cáncer, y comienza aquí la vorágine de circunstancias que caracterizaron aquel año para el artista. La enfermedad es fulminante, y unos meses después de recibir la noticia, su amigo muere, lo que convierte un proyecto basado a priori en el humor, en un funeral, en un drama dedicado.

Boceto para S.O.S. Simphony, 2004
Grafito sobre papel, 21,4 x 15 cm
Extraído del cuaderno de proyecto

S.O.S Simphony, 2005
Detalle

EN PÁGINA 161:
S.O.S Simphony, 2005
Bronce pintado, madera, papel, luz,
sonido. Variables

EN PÁGINAS 162, 163:
Silencio-Ciénaga.
Vista parcial de la instalación, 2005

Esta nueva tragedia azota al artista a modo de recordatorio; después de un tiempo alejándose progresivamente de los temas fúnebres como ausencia, intentaba encontrar en la vanitas de la vida su punto de vista irónico, algo que lo sujetaba a la existencia. De nuevo la ausencia se convierte en tema central de la obra de un artista que no puede evadirse de una realidad trágica y cruel. ***S.O.S. Simphony*** es una oda al amigo fallecido. Un dibujo en forma de cama, donde las piernas exentas de su amigo son veladas por una serie de dibujos alrededor de él. Para el artista supone un enfrentamiento directo con viejos recuerdos, con antiguas maneras, pero ahora es entendido como algo más profundo, una muerte que ha perdido su aura de fatalidad para convertirse en algo dramático. La instalación es el resultado natural de las circunstancias verdaderas, el momento en el que la obra trasciende porque se hace bajo unas condiciones emotivas extremas. La música que acompañaba aquel duelo es un condicionante, una sinfonía sencilla compuesta por él mismo, que mezclada con sonidos del natural nos devuelve a la naturaleza, al punto de partida. La rata ahora se convierte en la intérprete de operetas con el viento, la lluvia, las hojas, los sonidos evocadores que recuerdan a las largas caminatas de *Der Wanderer*.

Alrededor del lecho, la instalación se componía de una serie de dibujos en gran formato, en un claroscuro muy pronunciado, donde aparecían personajes en actitud de duelo. Los actores son amigos del artista que posan ante él, interpretando un papel que para muchos es conocido; entre ellos está la propia madre del artista, que conoce profundamente la sensación de pérdida después de perder a su esposo algunos años antes. El dibujo académico se aleja de los juicios que recaen sobre él para proponer una nueva fórmula escenográfica, donde la instalación,

Nenúfar, 2005
Carbón sobre papel Archês 300 gr,
100 x 100 cm

1 […] "Esas otras cuestiones a las que aludimos hacen referencia a la investigación en la que se embarca LLoyd acerca de la fusión armónica de lenguajes y canales expresivos en la instalación, y de la flexibilidad y posibilidades del dibujo para convertirse en herramienta activa de ésta". […]

Extracto de Iván de la Torre Amerighi. *Elegía a la desesperanza.* Diario ABCD. Octubre, 2005

Pira de ramas cromadas, 2005
Detalle

y no el dibujo en sí sea lo importante. Al alejarlo de su hábitat natural el dibujo se convierte en algo más que un objeto contemplado, entra dentro de la escena, participa como un objeto escultórico al ocupar un lugar de una manera determinada. El conjunto general era el de un duelo alrededor del difunto, del que sólo podíamos entrever su forma y los que lo velan, representados al carboncillo con una enorme factura técnica.

AAron LLoyd demuestra que la técnica, así como los formatos y materiales, son meros recursos, herramientas para armar un discurso completo, y no para basarse solamente en ellos, acentuando así la idea de que las posibilidades ofrecidas son infinitas. El artista es defensor de no abusar de la tecnología por el hecho de que sea rápida y llamativa, sino que hay que indagar en cada material y succionarle todas las posibilidades. A AAron le interesan los materiales y técnicas clásicas para formar discursos creativos contemporáneos, respondiendo a una necesidad creativa, no a una obligación por el uso de lo nuevo [1]. Las paredes de la galería, estampadas en ornamento de ***lycaides*** o las mariposas de hueso, que aparecen constituyendo la ornamentación parietal de la instalación, son recuerdos y alusiones a iglesias italianas, como ***Santa Maria Immacolata*** en Roma, y otras criptas barrocas. La rapidez con que se sucedieron los hechos vitales provocaron que muchas de las piezas, muchas de las decisiones fuesen automáticas, hechas sobre la marcha, pero, como ocurre cuando algo se dice de verdad, desde el más profundo sentimiento, todo funcionó como una idea cerrada y definitiva. Incluso el plato negro, que daba la bienvenida a la muestra, se pensó durante el montaje, como recuerdo de la última vez que el artista y su amigo muerto comieron juntos. Los restos del alimento aquí se componen para vertebrar lo invertebrado; en mariposa de huesos que también se

Lamento I, 2005
Carbón sobre papel Archês 300 gr, 100 x 100 cm

Col. CAC Málaga

Lamento II, 2005
Carbón sobre papel Archês 300 gr, 100 x 100 cm

Col. CAC Málaga

Lycaides Sublivens, 2005
Cerámica y huesos, 35 x 35 x 7 cm

presentaba como ofrenda al ingreso de la instalación. En su texto *El ornamento del hueso* AAron nos comenta:

> "De hecho, la silueta no es más que la *Lycaides sublivens* que tantas veces nos ha ayudado a suavizar el crudo mensaje de la muerte. En este caso, sin embargo, la "mariposa huesuda" no es más que imagen fósil de su propia forma. Un resto de su significado y de su materia. La ofrenda es así, espejo de sí misma, reiterado mensaje, traducido en el conjunto de la pieza, en una ornamentada y repetitiva, por no decir, obsesiva silueta de transformación y perecedera belleza."

Los dibujos recuerdan a algunas piezas de Bill Viola, pero sorprende que antes de la realización de la instalación AAron no había visto esos trabajos de Viola. Esto sólo se puede entender bajo el supuesto que las actitudes de dolor, de rabia, de llanto incontrolable son de esas cosas universales, comunes a todos, como la risa, el hambre o la muerte, y pertenecen por tanto a ese imaginario colectivo. La representación

AAron LLoyd y el galerista Javier Marín
Vista parcial de la instalación

Ciénaga I, 2005
Carbón sobre papel Archês 300 gr, 200 x 100 cm

Col. DA2 Salamanca

Ciénaga II, 2005
Carbón sobre papel Archês 300 gr, 200 x 100 cm

Col. DA2 Salamanca

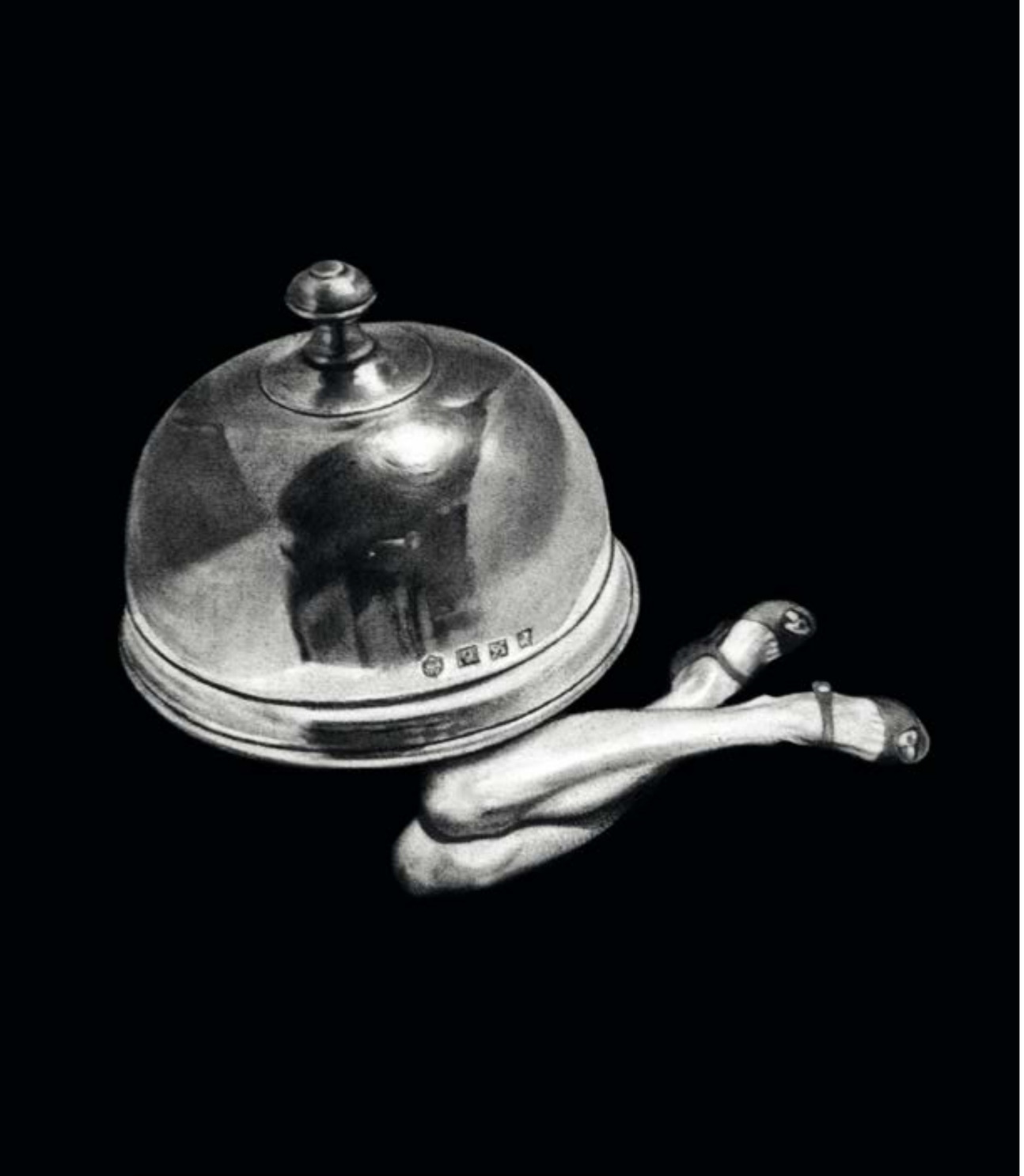
puede asemejarse porque se habla de lo mismo, desde una manera sincera, profundamente emocional. Bill Viola, que realizó muchos de sus trabajos también tras la muerte de algún ser cercano, como su padre, o el impresionante trabajo que hizo sobre la muerte de su madre, camina desde un lenguaje más sistemático hacia lo espiritual. Su representación del drama no se distancia de otros trabajos realizados por otros artistas, sencillamente porque los artistas alcanzan una idea común cuando se trata de sentimientos tan fuertes, en este caso, sin saberlo ninguno de los dos, ambos estaban simbolizando el dolor de un modo muy cercano.

Algunas de las obras de *S.O.S. Simphony* fueron compradas por el CAC Málaga y otra parte de la instalación fue premiada y adquirida por el DA2 de Salamanca en la Feria Internacional ArtSalamanca'09.

EN PÁGINA 170:
Silencio, 2005
Carbón sobre papel Archês 300gr,
200 x 100 cm, Detalle

Col. DA2 Salamanca

Silencio-Ciénaga.
Vista parcial de la instalación, 2005
Col. DA2 Salamanca



CAPÍTULO 11

PIC-NIC (2008)

Sema D'Acosta, 2012

En 2008, AAron LLoyd presenta en la galería Begoña Malone de Madrid, ***Pic-nic***, un proyecto esencialmente barroco y retórico. Matías Sánchez e Iván de la Torre Amerighi, conocedores a la perfección del trabajo de AAron, hablan con la galerista tras una exposición en Canadá. Ésta comienza a profundizar en la obra del artista andaluz y le propone la realización de un proyecto específico para la galería. Así, entre septiembre y octubre de 2008, se presenta ***Pic-nic***, una instalación con dibujos y piezas escultóricas que ocupa las dos plantas de la galería madrileña. Es un momento complejo en la vida del artista. Su trabajo como docente en la Facultad de Bellas Artes le ocupa mucho tiempo y no puede dedicarse a su trabajo como artista plenamente. Además es el tiempo en el que nace su hija, y él, debido a sus obligaciones con la Universidad, considera que no pasa mucho tiempo con su familia. Es un momento donde se debe plantear el orden de preferencias existentes y correspondientes a los ciclos vitales.

Pic-nic, proyecto becado a través de las Ayudas a la creación artística del programa ***Iniciarte 2007***, es una exposición puramente retórica e intencionadamente barroca. La planta superior de la galería Begoña Malone estaba ocupada por dibujos al claroscuro muy acentuado, una técnica que ya ha trabajado magistralmente en proyectos anteriores. Estos dibujos, cargados de simbología compositiva, y metáforas con los personajes, son una clara referencia a un tema que persigue a toda la obra de artista, la vanitas, la fugacidad de un tiempo, que canalla se enfrenta a la realidad que acaba de desenmascarar. Son dibujos de una enorme carga lírica, carboncillo barroquizado, donde no sólo la vanitas tiene su lugar. AAron se preocupa por temas como el erotismo y su relación con la muerte, la simbología, la metáfora escondida tras las imágenes, además de la propia técnica. Aparece la cuchara de nuevo, como ya lo hiciera previamente a ***Peter shadows*** en un versión objetual en bronce de la obra ***Enterramiento de un perro***, ahora para acentuar la mordacidad de la ***vanitas*** como se podía ver en *A cucharadas*, la

Werden und vergehen, 1592
Joris Hoefnagel

Cuarto y mitad, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300gr.
100 x 100 cm

Pic-Nic, 2008
Galería Begoña Malone
Vista general de la planta alta

Pasándolo de muerte, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr,
130 x 70 cm

EN PÁGINA 172:
Segundo Plato, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr,
30 x 30 cm

degradación de la carne en *Aperitivo* o la sexualidad de las mujeres dibujadas en *Bañistas en una cuchara*. Las referencias a otras grandes imágenes de la Historia del Arte son punto de partida para componer las simbologías pretendidas, ocurre por ejemplo, con *En bandeja de plata*, donde sitúa la cabeza de su amigo, el artista Matías Sánchez sobre una bandeja de plata, en clara referencia a la cabeza de San Juan Bautista o más bien a la del gigante Goliat. Se representan huesos, animales y cuerpos femeninos desnudos, además de autorretratos satíricos, una constante más afanada en la obra del artista.

La primera planta se completaba con una guillotina que, a modo de instalación, se confrontaba con los dibujos situados en la pared de la galería. Esta pieza ya estaba ideada de hacía mucho tiempo atrás, de hecho existen maquetas como proyecto de instalación durante el tiempo que el artista residió en Nueva York, de 1999. La idea se va desarrollando hasta llegar a la barroca guillotina que se podía ver en *Pic-nic*, donde hasta las bisagras estaban conseguidas para la ocasión. Siete paneles de espejos deformantes, excepto uno, donde se coloca la guillotina, además de un plato-vasija para recoger la cabeza del ejecutado. Se convirtió en un intento de forzar la teatralidad ya existente en los dibujos, quizás recargando demasiado el ambiente

El candidato, 2005
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr,
65 x 65 cm

barroco, para llegar casi a un aura rococó. La escenografía que AAron ya defendió con *S.O.S. Simphony* sigue reflejándose en esta instalación, que tenía uno de sus mejores atractivos en la pieza que ocupaba el sótano de la galería.

Aprovechando la escalera de bajada hacia la planta sótano, AAron situó hiedra artificial por las paredes a modo de señalización para llegar hasta una puerta de madera abierta solamente por una mirilla, a través de la cual, el visitante podía ver un vídeo realizado por el artista en blanco y negro, donde las formas que ya aparecían en los dibujos, flotan en un ambiente tenso, oscuro, pero sorprendentemente calmo después de unos momentos. *Peephole* intercala huesos, dientes y fósiles que poco a poco se van acercando hasta crear nuevos espacios que invitan al espectador a inmiscuirse en la tierra de nadie que parece ser el fin. La pieza adopta un punto de vista *voyeur*, al hacer sentir al espectador como un fisgón que espía por los huecos abiertos en las puertas, y es una clara referencia al arte cinético, *Desnudo bajando una escalera* o *Etant donné* de Marcel Duchamp. Llamas y guiños, además de cucharas y un elenco de símbolos que se suceden en el vídeo para formar escaleras, que esta vez, y al contrario de Duchamp, no bajan, más bien se conjuntan. La instalación del sótano acentuó quizás, la sobrecarga a la que la exposición fue sometida por al guillotina, una pieza que funcionaba mucho mejor por sí misma. Aunque el resultado fue un trabajo maduro y bien resuelto, que incluso fue itinerante, ya que se expuso también en Huelva, en la muestra *Lingua franca: Agresión, conflicto y accidente*, comisariada por Iván de la Torre.

Bañistas en una cuchara, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300gr,
40 x 30 cm

AAron y Eva en la Galería Begoña Malone, 2008

Pic-Nic I, 2007
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr, 100 x 80 cm

Pic-Nic II (Sin Rumbo), 2007
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr, 100 x 80 cm

Pic-nic era en realidad una regeneración, un lugar donde todo se devora, de ahí su nombre. El espacio lúdico y divertido que supone la organización de un pic-nic, se convierte aquí en un conjunto antropofágico, una oda incluso al canibalismo. Es, en todo, un lugar lleno de símbolos; lechuzas y calabazas enfrentadas, metáfora de la razón y la sinrazón, lechuzas que se balancean sobre huesos, calaveras-cascabeles deformes, cuerpos femeninos cargados de erotismo, tacones y desfilando sobre cucharas o filos de navajas. El erotismo aparece como un plato que saborear, como símbolo terrenal, como disfrute ante la sabiduría de un fin ineludible. Todo el conjunto de dibujos es una gran *vanitas*.

Después de *Pic-nic*, entre 2008 y 2011, AAron LLoyd propone un paro en su carrera. Prefiere en este momento centrarse en su trabajo docente, además de ir recopilando información, nuevas líneas de investigación que doten a su obra de una nueva dimensión que aporte un paso más a lo ya expresado, de ahondar en el discurso. Se hace necesario la experimentación con otros materiales y estos dos años, se llenan de bocetos, de pruebas y nuevas ideas.

La flor y el esqueleto, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr,
100 x 100 cm

La flor del húmero, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr,
40 x 30 cm

La flor de la tibia, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr.
100 x 100 cm

Cepo, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr,
20 x 20 cm

EN PÁGINA 184:
Vanitas, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr,
40 x 30 cm

EN PÁGINA 186:
A cucharadas, Versión II, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr,
50 x 70 cm

En bandeja de plata, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr, 100 x 133 cm

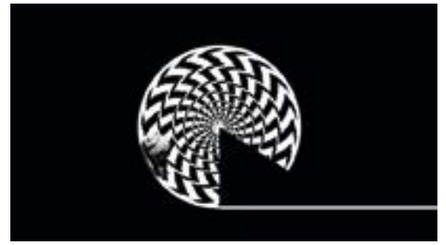
Meciéndose, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr, 100 x 100 cm

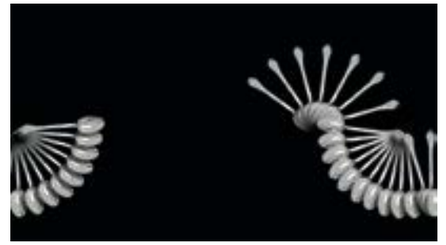
Lua Cheia, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr,
40 x 30 cm

Calabazas, 2007
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr,
65 x 65 cm

Aperitivo, Versión II, 2008
Carbón sobre papel Archês satineé 300 gr, 40 x 30 cm

Peephole 0.1, 2008
Madera, hiedra artificial, luz, video
proyección 6'30" / 10 x 8 x 3 m





Capítulo 12

Andamios de Hueso y Carcoma (2011)

Sema D'Acosta, 2012

En marzo de 2011 se presentó en la galería Javier Marín de Málaga ***Andamios de hueso y carcoma***. Así da nombre a las construcciones inestables que crecen desde el suelo de la galería, estructuras de hueso que a duras penas parecen mantener el equilibrio, pero que sin embargo aguantan estoicamente, y sin intención de abandonar. Aunque parezca muerto, incluso utilizando huesos, visibles por la descomposición, los andamios no caen en clara referencia a la utilidad de la muerte como fuerza constructiva, como base donde asentar lo que se queda. Al igual que en los versos dramáticos de Pedro Calderón de la Barca, la vida aquí se torna en una ficción, un sueño romántico que transcurre desde el momento del nacimiento hasta la hora definitiva de la muerte. Los huesos que AAron utiliza para su nuevo trabajo son algunos verdaderos y otros falsos, y es en esa contradicción donde reside gran parte de la profundidad del proyecto, una máscara fúnebre que en realidad no puede ser al referirse directamente a la misma esencia, a la muerte.

Los huesos hablan del pasado, de sus portadores, de una vida completa y finalizada para siempre, pero que deja su señal. Los huesos son una realidad física atemporal de una ausencia, de un no retorno, y cabe preguntarse en este punto dónde realmente está la realidad existente. El enigma pretende incidir en la ambigüedad del mundo debido a la dicotomía existencial, es decir, a la existencia de las cosas por oposición, nada es algo sin la desaparición de otro, y es en esta relatividad del mundo donde se detiene AAron. Además de las construcciones óseas que llenaban la galería, algunas fotografías acompañaban a la exposición, en una de ellas una tumba denominada con su fecha de nacimiento. No se trata de una apología medieval al valle de lágrimas que significa nacer y esperar la Gloria, AAron nos habla de la fugacidad, de la vida como ilusión, como paso ensoñador, visión romántica de un mundo cruel, que manifiesta en las luminosas imágenes que paradójicamente trasmiten la amenaza continua de la desaparición.

La guarida, 2011
Gouache, pastel sobre papel serigrafiado en negro, 51 x 41 cm

En página 190:
Aún se sostienen, 2011
Mixta, hueso, arena y madera, h. 450 x 650 x 415 cm
Detalle

En páginas 192, 193:
La cancela, 2011
Fotografía color, 120 x 76 cm

23.11.1970, 2011
Fotografía color, 120 x 76 cm

Andamios de hueso y carcoma es un proyecto que nace tras dos años en los que el artista se replantea toda su obra realizada. Hubiese sido más cómodo continuar explotando un lenguaje que funcionaba, sus claroscuros, sus instalaciones escenográficas. Pero en la investigación hacia algo diferente se topó de nuevo con la tecnología, los programas de moldeado y animación en 3D le sirvieron para no perder el contacto creativo, y sobre todo, para visualizar el espacio de una manera más limpia. Después de *Pic-Nic* sentía la necesidad de tornar su obra más clara, menos adornada y más concisa, y es así, como lo creado ahora se acerca más a un paisaje calmado y mesurado, desnudo de decoros. El blanco de los huesos y el aura azul de las escenas transmiten serenidad, convierten al espectador en un visitante atemporal que adquiere la conciencia de la ausencia sin artificios, sin prisas. Todo está mucho más cerrado, el sentido que adquiere la muestra está definitivamente logrado.

Parece una transición que va a devenir en algo nuevo. Poco a poco los símbolos se van quedando atrás, el trabajo se torna más sistemático y directo. Los huesos recogidos en sus incursiones por el campo se transforman en elementos arquitectónicos, algo que ya aparece en momentos del vídeo que se podía ver en *Peephole*, la video-instalación en el sótano de la galería Begoña Malone, pero ahora cambian de escala, se hacen gigantes, han demostrado su valor y han alcanzado el protagonismo que pedían. De hecho, sólo la imagen de su propia tumba recuerda a la simbología tan característica en trabajos anteriores, es la única que conserva el romanticismo, aunque abarcado desde un punto de vista diverso, ya que al situar su fecha de nacimiento asociada a una una lápida, es un homenaje a la vida, ya que desde el mismo momento de aparecer ya tenemos un fin destinado, es pues la vanitas, pero en base a la existencia misma, más que a una muerte insalvable. Es la contradicción que acompaña a todas las piezas presentadas en la galería malagueña, que responden a una reflexión profunda y perseguida, la existencia o no, de lo eterno. AAron se plantea los valores de la sociedad contemporánea, la importancia que damos a la realización de algo eterno, algo que deje un fundamento y un poso sobre el que construir un futuro. Parece que la liquidez de la nueva sociedad ha olvidado asentar una serie de valores sobre los que se fundamentarán los subsiguientes. Los huesos de AAron LLoyd procuran hacer las cosas válidas, es esa la vanitas que se esconde detrás.

La reseña que Castaño Alés realiza con motivo de la exposición recalca la cercanía de las construcciones óseas con la *Torre de Babel*, aquel lugar vertical que pretendía abarcar toda la sabiduría, que pintó Brueghel, uno de los referentes del artista. Otro, se encuentra en lo encontrado, en lo sorprendente de un mundo superpoblado, fijando su atención en las construcciones de bambú y madera tailandesas, maravillas arquitectónicas, ya que a pesar de su aparente fragilidad, está

Trepador entre huesos, 2011
Gouache, pastel sobre papel serigrafiado en negro, 41 x 31 cm

El vigía, 2011
Fotografía color, 120 x 76 cm

En páginas 196-197:
La torre muda, 2011
Fotografía color, 120 x 76 cm

demostrado su fortaleza y fiabilidad; sólido, pero natural. Los huesos que AAron coloca y la carcoma que los corroe va más allá de la temática usada por el artista anteriormente. *Andamios de hueso y carcoma* es el paso a la temática más abierta, dejando las referencias autobiográficas que caracterizaron sus etapas anteriores; el artista se plantea si merece la pena seguir hablando a través de sí mismo, de sus propias vivencias, si no es mejor situarse en un punto de vista más observador y paciente. Es por eso que el verdadero tema no se encuentra en la muerte y en la importancia vital de la ausencia, sino en algo más social, en lo vacío de los discursos de ahora, la fragilidad del mundo actual, en que los sistemas caen por la falta de base, de un discurso arraigado, de la paradoja de las sociedades actuales, es de lo que AAron LLoyd habla ahora, es en definitiva, un punto muerto. Muchos de los tornillos que sujetan la estructura son afuncionales, los huesos se entremezclan entre verdaderos y simples imitaciones, puntales con error y torres que se yerguen milagrosamente, pero sólo en percepción. Es la metáfora del mundo de hoy [1].

Llegó la calma, 2011
Fotografía color, 120 x 76 cm

Y aunque todavía se mantiene algo de macabro, es un choque fortuito con un estilo. Los huesos no son buscados, son encontrados en sus

La pieza clave, 2011
Gouache, pastel sobre papel serigrafiado
en negro, 51 x 41 cm

paseos por la naturaleza; hay huesos de zorro, conejo, de vaca… Los huesos que no son reales son fabricados por el artista. He aquí la paradoja, lo real se encuentra, aparece en el trascurso, lo falso se trabaja, se pule, se le dota de la mentira aparente. Es así como lo macabro se funde con lo sereno, en el conocimiento de la ilusión y en los colores que la acompañan, perfectamente medidos por el artista para robarle protagonismo al barroquismo que estuvo antes tan presente.

El futuro, ahora más que nunca, se plantea prometedor. AAron ha sido capaz de seguir indagando hasta encontrar un nuevo discurso sobre el que trabajar. No se plantea nada específico a corto plazo, prefiere seguir trabajando, madurando ideas, asentando convicciones, para seguir aportando.

En reposo, 2011
Gouache, pastel sobre papel serigrafiado en negro, 52,5 x 71 cm

1"[…] Defendemos lo extraño ante lo bello, negamos lo construido en pro del desecho, y reflexionamos ante lo desapacible frente a lo sereno, arriostrándonos en esos argumentos para que no se nos desmoronen los andamios construidos con hueso y carcoma. Creemos haber superado la ventana cartesiana de nuestra creación pero en cambio nos resulta difícil encontrar la sencillez y síntesis de nuestros predecesores, de los cuales por una extraña razón, renegamos cuando no nos conviene la inevitable comparación. Lo eterno y universal parece no servirnos en este periodo y si fuera así, me pregunto si hemos eliminado, -sin haberlo sopesado-, la eternidad entre nuestros valores. […]"

Extraído del texto *Sobre lo eterno...* AA. 17.11.2008

EN PÁGINA 201:
Aún se sostienen, 2011
Mixta, hueso, arena y madera, h. 450 x 650 x 415 cm

EN PÁGINAS 202, 203:
La pasarela, 2011
Fotografía color, 120 x 76 cm

CAPÍTULO 13

HOY A MÍ, MAÑANA A TÍ

AAron, 2011

> "[…] También me entristezco de las personas que se lamentan tanto de la transitoriedad de las cosas como se pierden en la contemplación de la vanidad terrena. Puesto que existimos justo para convertir en eterno lo que es transitorio y esto únicamente puede suceder en el momento que se aprecie tanto a lo transitorio como a lo eterno.(trad.) […]" (Johan Wolfgang Goethe, Massime e riflessioni, Teoría, Roma-Napoli, ed.1983, p.65)

Tras de estas palabras de Goethe se resumen algunas de las ideas que han motivado gran parte de mis proyectos. En ellos me he centrado en ese confín que supuestamente separa lo eterno de lo transitorio, lo vivo de lo muerto, en el límite donde puedan confluir lo real y lo imposible, la ambigüedad de los estados mátericos y de las construcciones mentales.

Desde *Objeto* (1993-99), envoltorio confeccionado con lino y marabú, que reproducía una vanitas de peluche, muchas han sido las formas y los argumentos que me han conducido hacia el enigma y contradicción que sucede en el cadáver y en su simultaneidad ausente y presente.

En esta última década me ha sido especialmente difícil aproximar las temáticas de la ausencia y de los aspectos trascendentales con la materialización de la obra, ya que este último proceso ha resultado actuar como ese "cadáver presente" al que hace referencia H. Belting en su obra ***Antropología de la imagen*** (2002) [1]. Así, la evolución de las obras y de sus trasfondos temático y conceptual se han constituido precisamente del empeño que he puesto en cada proyecto sobre los elementos corpóreos e incorpóreos en la escena expositiva. Para ello he recurrido a asociaciones binómicas tales como ausencia-presencia, esencia-apariencia, tangible-intangible,…, y una serie de presupuestos duales que se sustentaron en algunas obras de trasfondo literario y que buscaron en la fábula nuevas simbologías a estos interrogantes

AAron y su hija Eva tocando "El tambor de Bronce"
Galería Fernando Serrano, 2009

EN PÁGINA 204:
El tambor de bronce, 2008
Bronce patinado, 9,5 x 18,5 x 30 cm

Instalación del cráneos del proyecto ...del hombre elefante, 1993
Técnica mixta. Variables

Proyecto para un vuelo, 1998
Papel de seda, papel vegetal, plumas teñidas, caja de luz, 60 x 45 cm

1 […] El cuerpo difunto, será siempre un ausente y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: Un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada. De este modo, una imagen que representa a un muerto se convierte en el contrasentido de cualquier tipo de imagen, como si al presentarse fuera el cadáver mismo. […]

[…] éste radica en una paradójica ausencia, que se manifiesta tanto desde la presencia del cadáver como desde la presencia de la imagen. Con esto se abre el enigma de la esencia y la apariencia, que jamás ha dejado de inquietar al ser humano. […]

(Hans Belting, 2007. Cap.5. Imagen y muerte)

2 [Zanchetta, A. 2011, p.44

ancestrales. Estos tanteos persiguieron de algún modo descifrar un eterno imposible: el enigma de lo muerto a partir de experiencias cercanas y fundamentalmente del fallecimiento de mi padre.

Supongo, que en el fondo, en mis primeras obras del proyecto *…Del hombre anónimo*, muy supeditadas a mis circunstancias personales, me aproximé intuitivamente a la ***vanitas*** como símbolo primigenio, en el que se combinaban tanto los aspectos formalistas y estéticos de mi aprendizaje, como los aspectos desconocidos que a ésta otorgamos. En cierto sentido, ha resultado placentero que al cabo de los años me reafirmara, no tanto en su forma, como en el conjunto de significados que en ella residían. En este punto, puedo aseverar que el uso del cráneo, no supuso únicamente acercarme a una tradición más o menos secular de miradas barrocas, sino que implicó asumir su esencia como símbolo: vanidad, decrepitud, caducidad, coraza y contradicción, bajo una máxima: "Somos en cuanto que morimos". Una idea obsesiva de la que me he ido desprendiendo o distanciando con el tiempo y que fundamentalmente se podría resumir en este símil extraído del Primo *Libro delle Favole* de Carlo Emilio Gadda (1952):

> "[…] El dinosaurio, que dormía en el Museo, sintió sobre su grupa las zampas de una pequeña lagartija, que pasando de un hueso al otro coleteando durante sus ejercicios mañaneros le dijo: Hoy a mí, mañana a ti […]; del que podemos extraer la moraleja: los pequeños vivos aman subirse sobre los grandes muertos."

La "canina", tal y como se la reconoce en el argot popular, provoca un cierto recelo y distanciamiento, ya que se observa como algo negativo, distante e incomunicado. Si bien, en ella, en su recipiente, se encierran múltiples e ilustradas afirmaciones, fruto de teorías y discursos cuyo fin no ha sido otro que redefinir el emblema que representa: La vanidad humana. Entre otras asociaciones simbólicas esta última es en esencia etimológica. Ésta representa el vacío, la caducidad del ser, su finitud y sus absurdas pretensiones de trascendencia post-mortem. Reconocemos en ella la identidad perdida del personaje una vez que éste se ha separado del resto de sus osamentas [2].

Es a esa vacuidad a la que me aproximé en primeras instancias cuando encontré en el reflejo, la sombra y el envoltorio, la materialización de mis planteamientos e ideas entre 1999 y 2001.

Otros de los aspectos que me han preocupado en esta última década son los referidos al valor intrínseco de los medios que he ido utilizando para traducir los distintos aspectos del mensaje. A parte de la escultura como medio más innato, me interesó aproximarme a la imagen fotográfica debido a su poder de generar impresiones nuevas y múltiples del tema. Es evidente, que los valores otorgados a este medio residen más en su evolución virtual y posibilidades tecnológicas, que en las capacidades

Hogar (N.Y. diciembre '98), 1999
Fotografía color manipulada con
emulsión ácida, 70 x 50 cm

Llamas, 1994-99
Fotografía color manipulada con
emulsión ácida, 70 x 100 cm

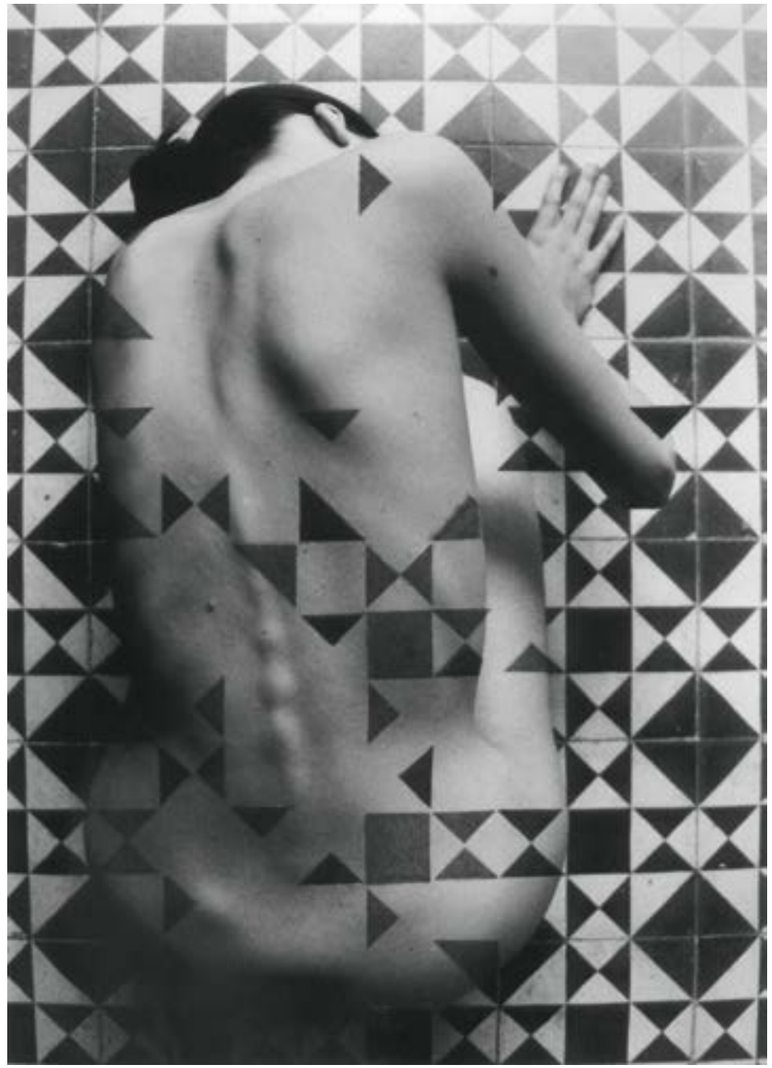
originarias del mismo. Si bien, en obras tales como *Nudo II* (1998) o *Llamas* (1994-1999), me atrajeron en sí mismos el medio y su soporte, ya que ellos confluían una serie de posibilidades (emulsión, revelado, manipulación, montaje) que lo constituían como un medio vivo y cercano. Así, en *Nudo II* planteé una primera desaparición. Desnudo y pavimento se fundían en la imagen amalgamando el sentido de desenlace que residía en su título. En cambio, en *Llamas*, el papel fotográfico me permitió quemar físicamente su emulsión obteniendo de este modo una nueva imagen que procedía directamente del propio proceso de destrucción de la imagen original y del valor de éste como experimentación plástica.

Posteriormente, en todos los proyectos ha permanecido esa inquietud por evolucionar y por encontrar nuevas formas de afrontar el tema mediante la poesía en *El Paisaje Donado* / *Side a landscape*; la ausencia en *a lagoa*; el enfrentamiento en *El jardinero de seis dedos*; el desencuentro en *Peter Shadows Project*; la fabulación histórica en *Der Wanderer*; la trasmutación en *AAron LLoyd* / *hola, ¿Qué tal?*; el duelo en *SOS Simphony*; el erotismo y lo absurdo en *Pic-Nic* o finalmente la aceptación en *Andamios de hueso y carcoma*; tal vez todos ellos con el denominador común de la ironía como visión del drama en la distancia.

Al margen de las lecturas soslayadas y de sus particularidades temáticas, en todos estos proyectos plurimediales ha habido una continua búsqueda de recursos visuales, de resultados técnicos y de expresión simultánea de los medios cuyo fin último fue ampliar las posibilidades simbólicas del tema, para con ellos poder tocar aspectos más amplios de los que pudieran residir en sí mismos. A posteriori, puedo afirmar que la evolución de mis propuestas ha sido simultánea a las experiencias que las han sustentado buscando en cada caso emociones encontradas en el espectador.

En este transcurso supuse necesario plantear como argumento la propia desaparición del yo identitario, idea que se gesta desde aquella asociación a lo anónimo del primer proyecto, para mutar en el yo "inexistente" de *AAron LLoyd* (2003). Desaparecer en la obra mediante la reaparición intangible en una personalidad ahistórica, capaz de multiplicarse en los otros. La transmutación como argumento presente tanto en las obras como en el artífice. En este sentido no puedo afirmar que "el yo que se reafirma en la obra pueda existir realmente, sino que éste se convierte en el soporte conceptual último de cada una de las ideas que he materializado puntualmente en cada pieza".

Finalmente, la muestra *Andamios de hueso y carcoma* se planteó como un punto y aparte premeditado. En cierto modo se cerró un ciclo. De hecho, aunque recurrí al hueso como elemento articulador de la misma, este hueso reapareció en mi producción doblemente desnudo. Quise descargarlo de anteriores lecturas simbólicas, como las aparecidas en la *Lycaides Sublivens* de 2005 o históricas como la *Vanitas* de 2008.



Nudo II, 1998
Fotografía B/N manipulada, 50 x 70 cm

Eliminar al fin y al cabo las retóricas, para constituirlo en elemento fundamentalmente constructivo y formal. Esta tarea no me resultó fácil, menos teniendo en cuenta que en el hueso residen estratos de consideraciones de toda índole y, por tanto, lo común sería haberlas integrado todas ellas.

En esta muestra, las presencias de lo ausente, se manifiestaban en construcciones híbridas entre lo escultórico y lo arquitectónico y que ya referí en algunas de las primeras anotaciones de dicho proyecto [3].

En sí, estas formas venían a reflexionar más sobre cuestiones referidas a la degradación de los valores de nuestra sociedad que a las metáforas de la muerte utilizadas en proyectos anteriores.

Como bien argumentó Enrique Castaños, (Diario Sur, Abril, 2011):

> "[…] es una idea que se refiere más bien a lo que debe permanecer del hombre, sus valores éticos, la defensa de la dignidad y de la libertad individuales, que sí deben ser eternos e intemporales […] defiende lo universal, el que estemos más atentos a las realizaciones de quienes nos precedieron, a fin de que no terminemos convirtiéndonos definitivamente en hueso y en carcoma […]"

En definitiva, para mi todas estas imágenes jugaron un papel fundamental en esa sutil membrana que separa mi fantasía de mi realidad. En su conjunto no buscaron más que reclamar lo imposible como elemento de creación y, paradójicamente, cerraron esta etapa pinchado literalmente en hueso, para recomenzar de nuevo.

3 "[…] sus esqueléticas siluetas nos trasladan de la imagen cuerpo a inestables fabelas de su recuerdo. Habitáculos-tentempié donde lo oculto está en la superficie de sus articuladas estructuras. Babélicas torres mudas de su existencia y exoesqueleto del territorio. […]".

EN PÁGINA 214:
Andamio para un lugar desolado (Homenaje a Richard Serra), 2011

Huesos, arena, 60 x 188 x 55 cm

EN PÁGINAS 216, 217:
La habitación azul, 2011
Fotografía color, 70 x 46 cm

PARTE TERCERA

LEBENSFORMEN

CAPÍTULO 14

LEBENSFORMEN. TOMA DE CONTACTO (2010 - 2016)

AAron, 2016

En 1838 los hermanos Jackob & Wilhem Grimm, conocidos por sus Leyendas alemanas, ***Cuentos y Mitologías***, acuñaron por primera vez en su ***Deutsches Wörterbuch*** [1] el concepto ***Lebensformen*** (Formas vivas – Seres vivos) como aquel que define "las propiedades físicas de los cuerpos celestes y las posibles formas vivas que de estos pudieran proceder". Aunque un tanto demiúrgica, esta definición de lo vivo se subraya en sus fábulas donde la transformación y la sublimación están continuamente presentes. Si bien, esta visión metamórfica y cambiante de los seres (objetos o personajes) no era absolutamente nueva. Uno de los primeros que lo promovieron fue Johann Wolfgang von Goethe. En su obra de 1790, *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (Intento de explicar la metamorfosis de las plantas), sugiere que "todos los órganos florales de las plantas son variaciones de una forma original o tipo de donde se derivan por metamorfosis". Es decir, que "las diferentes disciplinas de la percepción podrían permitir observar una planta o un animal suponiéndolos como derivaciones de su tipo ideal y primigenio; por lo que estas bifurcaciones ofrecerían a las formas vivas una necesaria voluntad de transformación a partir de un apéndice original y abstracto". Para amalgamar este conjunto de formas primigenias utilizará un término innovador: *Urformen* (conformado, primario).

Fascinado por este posicionamiento científico, ya en el siglo XX, Walter Benjamin retoma el término goethiano *Ur-formen* y lo extrae del ámbito de lo natural para establecerlo como clave de su utópica teoría de lo social, afirmando: "Nuestra intención es determinar qué formas actuales están absolutamente conciliadas con las máquinas y por tanto van a caracterizar a nuestra propia época. El futuro solo vive en el presente y sus posibilidades están enlazadas en nuestra actualidad".

Compresión cilíndrica, 2012
Carbón siberiano, papel Archês satineé
350 gr, 101 x 65,5 cm

1 Según Krauth, "El diccionario de los hermanos Grimm es una obra casi insuperable. Siguiendo el espíritu de los dos mentores, la obra continúa siendo desarrollada por la Academia de las Ciencias de Berlín, en un proyecto que une la investigación filológica clásica con la tecnología más reciente". Los Grimm pretendían esbozar con su gigantesca obra una base común para el espacio lingüístico alemán, que entonces todavía estaba fragmentado en decenas de pequeños Estados. En ese intento, ellos tendieron a ofrecer resistencia a la inclusión de extranjerismos.

La visita, 2010
Fotografía color, 105 x 70 cm

EN PÁGINAS 222:
Petrificación solar
Serie "lo que sucede mientras sucede"
(20.09.2015)

Impresión fotográfica sobre papel Archês
Velin Museum Rag 315 gr.
46,8 x 39,6 cm
1/3

La relación entre *Lebensformen* y *Urformen* no son evidentemente casuales. Su origen germánico sitúa ambos términos tanto a caballo entre el Romanticismo y el Clasicismo, como entre la literatura y las corrientes ilustradas y neocientíficas impregnadas en la *Naturphilosophie* (Filosofía de la naturaleza) [2].

El creciente interés y predominio del bionaturalismo a principios del siglo XIX, la incursión determinante de un joven Darwin en el *Beagle* en aquel viaje premonitorio a tierras sudamericanas entre 1831 y 1836, junto con los hallazgos, teorías y neoposicionamientos de naturólogos como Ernst Haeckel en su compendio *Kunstformen Der Natur* (1834) o posteriormente obras como *Urformen der Kunst* (1926) del artista Karl Blossfeldt, provocaron una nueva reformulación de los términos. De lo abstracto e idealizado como evidentes posibilidades estéticas de lo natural pasó a constituirse en el lugar de conjeturas y conceptualización sobre las posibilidades futuras de la forma. De lo fabulado pasó a constituir el trasfondo de las teorías evolucionistas de la época, en una concepción cambiante del medio natural y una revolución científica que da pie al pensamiento moderno.

2 La Naturphilosophie defendió una concepción orgánica de la ciencia en la que el sujeto juega un papel esencial, concibiéndose el mundo como una proyección del observador.

El museo rojo, 2011
Fotografía color, 70 x 46 cm

Desde entonces, nuestro entendimiento de lo natural no solo evoluciona en el ámbito del conocimiento científico sino que además en esta evolución es y ha sido necesario aceptar el creciente potencial semántico de la terminología que lo define.

Tal y como afirmó el naturalista y explorador alemán Alexander von Humboldt en su obra Cosmos "Los humanos están inmersos en una compleja interacción que ayuda a formarlos para el mundo físico el cual se refleja verdadera y vitalmente en lo más profundo y receptivo de sus mentes [*Sinn*]. (…) En esta interacción los elementos no resueltos, los desconocidos y los no medidos siempre permanecen y deberían hacernos eternamente modestos y autocríticos."

Históricamente, la íntima relación entre forma y vida, sugiere en cierto modo su imposible disociación. En esta relación compuesta, ambos términos, han planteado conjuntamente mayor elasticidad en sus usos que como términos aislados, han sido capaces de adecuarse a sentidos y doctrinas por encima de sus significados individuales y de este modo se han constituido en fragmento esencial para sus futuras posibilidades.

Como afirma Henry Focillon, historiador francés de finales del XIX, "la forma está rodeada de una cierta aura, y aunque sea nuestra más estricta definición del espacio, también nos sugiere la existencia de otras formas". ¿Puede el vocablo forma desligarse de la palabra vida? ¿Pertenece la forma viva únicamente al territorio de lo natural? ¿Son las formas imaginativas seres vivos?

En otro orden, la apreciación neosensorial del mundo ha provocado una constructiva aproximación hacia la vitalidad de la materia tecnológica. Es decir, la forma-viva se constituye como una categoría conceptual que ha de ser explorada a través de su "ex novo" construido en el laboratorio, bajo el principio de que la vida puede ser mejorada a partir de su rediseño y de acuerdo con los principios de ingeniería fabricando nuevos sistemas viables más que observando los sistemas vivientes ya existentes. Tratados tales como *Vitalizing Nature In The Enlightenment* de Peter Reill [3] o *On Growth and Form* de D'Arcy Wentworht nos revelan las vigencias actuales del tema.

En la pasada década he tenido la oportunidad de visitar infinidad de museos a lo largo de la geografía europea. En muchos de ellos he hallado algo más de lo que me esperaba. Esto es, a parte de sus celebres obras de autores reconocidos y otras obras menores de igual o mayor

3 "La brecha entre signo y significado solo puede salvarse mediante la actividad de la comprensión estética y contemplativa "Beobachtende Verstand", para lo cual ésta y el poder poético de la imaginación deben permanecer juntos en una conjunción armónica"

El naufragio, 2011
Fotografía color, 70 x 46 cm

London 396, 2007
Fotografía color, 60 x 46 cm

En torno a un burgués, 2012
Fotografía color, 70 x 46 cm

Ángulo muerto, 2012
Fotografía B/N, 70 x 46 cm

interés por sus peculiaridades, me he topado con vitrinas repletas de objetos, útiles y en muchas ocasiones, -lo confieso-, extrañas piezas cuya finalidad me era desconocida. Son precisamente estos objetos de rara procedencia los que llamaron mi atención. En algunos casos me remitían a culturas ancestrales, en otros a instrumentos de oficios extinguidos y los más, activaban mi imaginación permitiéndome pensar que se trataban de extraños talismanes cuyo oculto poder pudo servir a acrecentar más su valor. Ciertos hallazgos fósiles, por su particularidad, nos sugieren la aparición de diversas creencias, usos y leyendas populares, algunas de las cuales, posiblemente, hienden sus raíces hasta la prehistoria y las culturas más primigenias.

A raíz de estas visitas me empecé a fascinar con la posibilidad de interpretarlos más allá de su aspecto para entenderlos como formas cambiantes y metamórficas. Permitiéndome manipular su corporeidad y su estadio primigenio para generar nuevas conformaciones. Resaltando sus características vitales y considerándolos algo más que objetos inertes relegados a su fosilización en el museo.

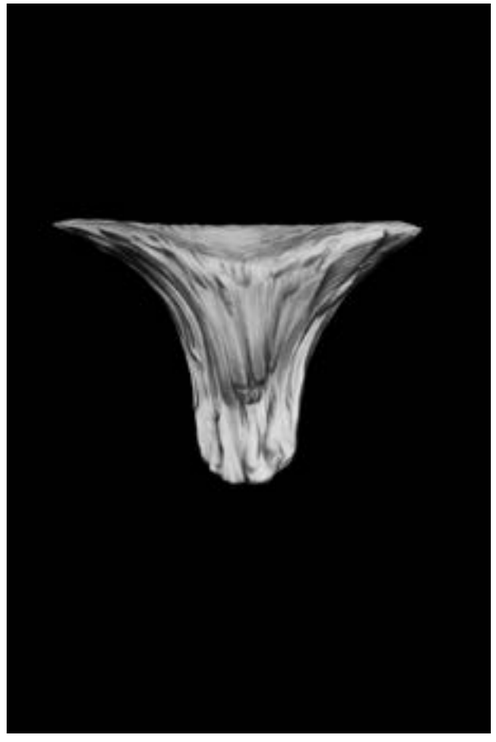
Una de las últimas visitas que capturó mi atención en este periodo de casi diez años, -al margen de toparme con grandes obras de la historia del Arte y con esas otras no tan conocidas-, fue en octubre de 2012. Acompañado por Miguel Cereceda, visité la Fundación Helga de Alvear en Cáceres. Era la primera vez que estábamos allí y de repente nos detuvimos ante la obra *Kabuki* de Juan Muñoz. Allí, Miguel, quiso que nos hiciéramos una foto ante el espejo que flanqueaba la pieza. Las dos figuras envueltas junto con sus reflejos y los nuestros quedaban enmarcadas en el interior del espejo. La luminosidad de las

Miguel Cereceda y AAron ante la obra *Kabuki* (1997) de Juan Muñoz. Fundación Helga de Alvear. Cáceres, Octubre de 2012.

Sala IV, 2012
Fotografía color, 70 x 46 cm

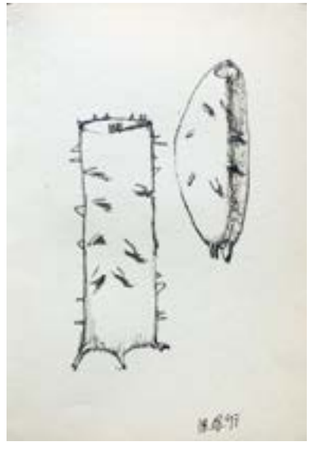
piezas contrastaba con la oscuridad de sus sombras convergentes en el hueco que delimitaban entre el reflejo y nuestras dos siluetas. Esta obra me sugirió la idea de eclosión y a su vez me hizo pensar en el rito de una crisálida. Un momento en el que el gusano, prepara su limbo, confecciona, teje y crea un envoltorio para disponerse al cambio. Para dejar de ser y reaparecer como otro, contrario y opuesto, aunque sin dejar de albergar su yo primigenio.

Es en esa necesidad de regeneración personal en la que me empecé a centrar. En las características físicas y vitales de la materia y en su forzosa obligación de cambio, de mutación. Los materiales que componían aquellas obras me mostraron un amplio abanico de posibilidades y formas, de estados y degradación. Imaginaba volver a fundir parte del bronce de uno de los burgueses de Rodin y rodearlo de otra forma que acentuara su espacialidad, o irrumpir con un recipiente dentado ante las ***doncellas*** de Zurbarán, y ¡por qué no! bloquear el pasillo de entrada a la Sala IV del Museo de Bellas Artes de Sevilla con un gran "ornamento esférico". Las sensaciones han sido dispares. Al observarlas, más bien, más que su conformación, supongo que las completaba ese halo indescriptible de solemnidad y permanencia que de algún modo le otorga el museo y que, no obstante, reside en las grandes piezas. Esto es, una mezcla de materia,



Manantial condensado, 2012
Carbón siberiano, papel Archês satineé
350 gr, 101 x 65.5 cm

Ovulación inconclusa, 2013
Carbón siberiano, papel Archês satineé
350 gr, 101 x 65,5 cm



Organismos 1 y 4, 1997
Tinta sobre papel, 16,5 x 12 cm
Cuaderno de proyecto

tiempo, vivencia y biografías fundidas con el entorno de las salas en las que éstas se ubicaban, y que me sugerían la posibilidad de envolverlas, transformarlas, modificarlas, seccionarlas, al fin y al cabo: reinventarlas.

De estas impresiones fueron surgiendo un serie de obras procesuales cuyo campo de experimentación eran las capturas fotográficas recabadas durante esas visitas. Éstas, a mi parecer, carecen de esa connotación finita, y más bien habrían de entenderse como aproximaciones que preceden a otras ideas que se han fraguado con posterioridad.

El proyecto *Lebensformen. Diario para una biografía fósil* se gesta durante un largo periodo, en esos viajes y visitas.

* * *

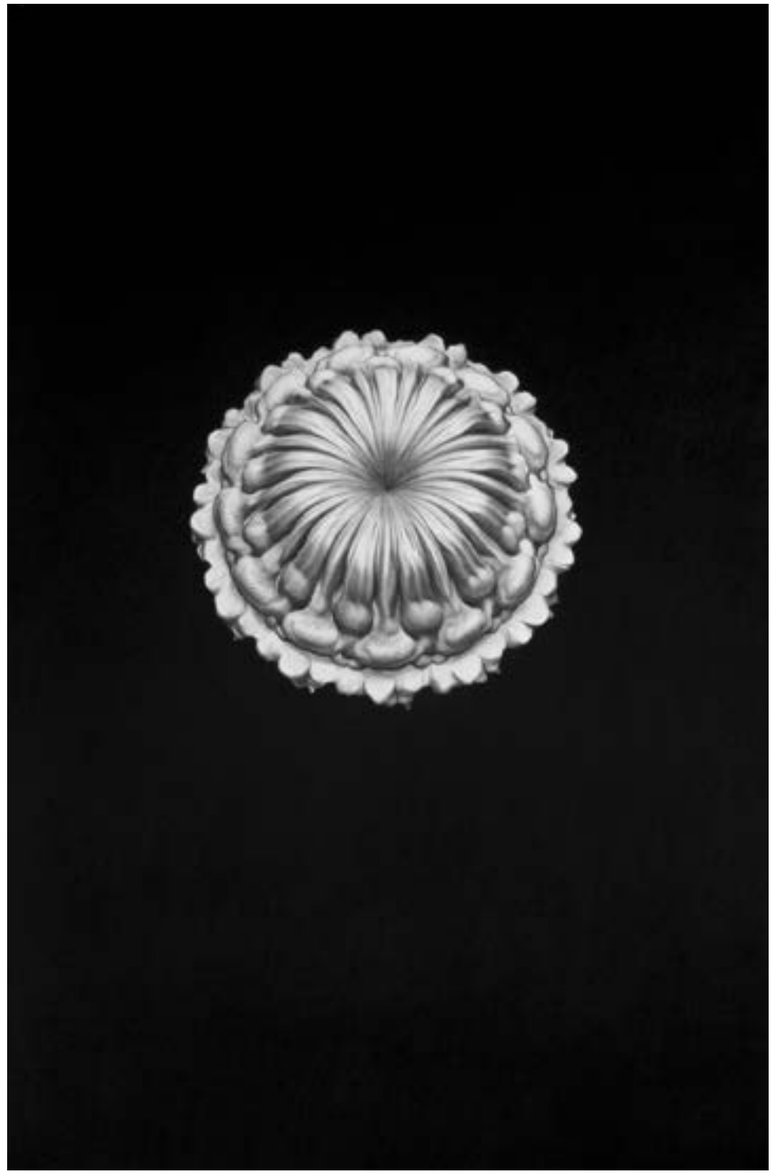
En origen aquellas imágenes mentales me llevaron a imaginar infinidad de formas. Cada una de ellas atendía más bien a un juego casi de laboratorio donde podía revisitar el experimento a través de representaciones no identificables bajo una única lectura. Sus aspectos en ocasiones sugerían estados orgánicos y en otras geométricos. Usé medios tecnológicos, diseños infográficos que me permitieron congelar momentos que figuraban a modo de instantáneas, de estados matéricos que a veces pudieron asemejar a otras formas ya existentes. La experiencia me situaba en el presente, en la observación del momento concreto, capaz de capturar el cambio, la fluidez, la tensión, la rotación, la petrificación, la acústica, la hidratación,...etc.

Procedentes de un imaginario desligado de referencias objetivables, cada una de esas formas eran una mutación de la anterior y cuyo nexo era la dinámica vital que entre ellas transitaba.

Con títulos como *Manantial capturado*, *Emulsión hueca*, *Inflorescencia mágica*, *Erupción sublimada* o *Petrificación sonora*, entre otros, quise recalcar el sentido experimental de estos grafismos, traducidos de lo tecnológico a lo manual a través del dibujo a carbón. Aunque singularmente podrían aludir a lugares, territorios, escenas o episodios, su intención fue sobre todo plantear imágenes bajo la perspectiva de un cierto *Vitalismo Abstracto* en las que la potencia de lo vivo surgiera como amalgama abstracta de acontecimientos, mezcla de imágenes, sonidos, sensaciones y percepciones inmediatas, en una obsesiva actividad por capturar los instantes.

En determinadas piezas de la vanguardia de la escultura se promovió esa idea de transformación, continuidad e infinitud. La más emblemática *Coloana fara sfârsit* o *Columna sin fin* del escultor

Vulcanización gelatinosa, 2013
Carbón siberiano, papel Archês satineé 350 gr, 101 x 65,5 cm



Derrame estabilizado, 2012
Carbón siberiano, papel Archês satineé 350 gr, 101 x 65,5 cm

Calle de la Chopera - Matadero, Madrid - 20:03 h (28.02.2016)

Palo de chopo tallado, 27 cm

rumano Constantin Brancusi. Mediante la repetición vertical de un sencillo módulo geométrico, ente octoédrico originario, este escultor sugiere la idea de infinitud, ascensión y progresión continua, a partir de una forma primigenia. Misma idea que describe la fabula de ***Jack y las habichuelas mágicas***, cuento de hadas anónimo de origen inglés erróneamente atribuido a Hans Christian Andersen. De modo intuitivo, rememorando al escultor vanguardista, quise reproducir aquella idea de modularidad en los utensilios de dibujo, lápices tallados, tizas y carbones en los que lo geométrico emergía desde su interior. Obsesivamente tallé esta misma geometría irrumpiendo en elementos naturales, ramas y restos de la poda. ***Sin fin, variaciones originales*** entallan las ramas rescatadas del jardín, acción que un año más tarde también reproduje en la pieza ***Paseo de la chopera***, una talla modular sobre un hallazgo fortuito de una ramita de chopo a la salida del antiguo matadero de Madrid.

Aunque el punto de partida original de este proyecto fue trabajar con formas que sugirieran vitalidad, a partir del 5 de abril de 2014 un hecho fortuito modificó la manera en cómo éstas se fueron planteando, suceso éste que ha determinado la plástica y formalización ulterior. Mientras celebrábamos –dos días después- el cumpleaños de mi hija, se paró en mi cancela un perro que habían abandonado días atrás muy cerca de mi domicilio. Normalmente lo hacen a pleno sol y los descargan literalmente sin miramientos. En este caso lo sacaron de un furgón y lo soltaron sin más en mitad del encinar. Durante 5 días permaneció sentado junto a la verja, hasta que, supongo que por cierta presión psicológica, me obligó a que lo adoptara. Es curioso que esa misma noche soñara que se llamaba Balthus, como el pintor, nombre que no dude en mencionar apenas le dije que entrara en casa.

Desde aquel día, 9 de abril de 2014 cambió mi metodología de trabajo. Puede parecer forzada esta afirmación pero el hecho de hacerme cargo del perro me ha llevado a una nueva rutina. Salir a primera hora del día y a última, al atardecer. Explorar el entorno natural en el que vivimos desde hace unos años y conocer los detalles de esos trayectos cada día sin excepción han modificado mi modo de mirar, mi proceso de trabajo y mi pensamiento, elementos que en mi caso van unidos.

Podríamos pensar que al recorrer diariamente un trayecto natural tras varias veces lo conoceríamos perfectamente. Se da el caso que en cierto sentido es así, pero también es cierto que a medida que conocemos unos aspectos descubrimos los siguientes, como si estos estuvieran situados en un estrato más profundo. Así lo que hoy me llama la atención queda suplantado mañana por algo todavía más sorprendente. Cierto es que retenemos mejor aquello que se sale

Sin fin. Variación original I
(15.10.2014)

Madera de acebuche tallada y quemada
73 x 8 x 7 cm

Sin fin. Variación original II (30.10.2014)

Madera de acebuche tallada y quemada
88 x 17 x 9 cm

AAron con Eva y Balthus, 2015
Dehesa de la Zahurdilla, Sevilla

de la normalidad como argumenta Georges Perec, tal vez motivado porque en la ciudad nos sentimos dirigidos por sus vías, sus códigos y condicionados por infinidad de estímulos de los que nos protegemos. La rutina y la monotonía nos hace dejar de prestarles atención, los anulamos con el fin de que no nos mantengan continuamente alerta. Queremos únicamente llegar. Así podríamos afirmar que en la ciudad cada vez vemos menos.

En cambio en este entorno natural, el hecho de caminar siempre al ritmo del *can*, en su compañía, me hace mirar y recorrer a través de él, "caminando a cuatro patas", condicionando mi paso, mi observación,..., estableciendo un diálogo las más de las veces en silencio, donde lo gestual adquiere mayor relevancia. Ser hacia fuera en el contacto con las cosas para ser hacia dentro en el contacto con uno mismo, asimilando la presencia con un cierto vacío existencial [4]. Diariamente en ese periplo reiterativo en las inmediaciones de las primeras estribaciones de la Sierra Norte de Sevilla descubro materiales, situaciones, sonidos y fundamentalmente variaciones sutiles entre uno y otro día, uno y otro mes, una estación y otra. Como Darwin, "Nunca vuelvo de vacío de mis excursiones" [5].

Diversidad de hallazgos fortuitos se suceden en cada incursión. Piedras que sorprenden por sus formas, troncos, sonidos, olores, ambientes y sobre todo la experiencia de caminar sin un sentido o fin

4 "En el entorno de lo natural todo ocurre en el lugar adecuado. La roca que se derrumba, la hoja que se desprende del árbol, la pluma que pierde el pájaro, el tronco que nutre al hongo que alimenta al gusano. El arroyo que desciende entre vaguadas, grietas y valles. La piedra lavada y rodada, el fruto que germina y el que se seca y descascarilla para bien de la hormiga que le da cobijo en su estructura subterránea, todo está ordenado, designado. Nada está en el lugar erróneo, excepto si imponemos nuestra huella más lógica". *De lo Natural* [AA. Cuaderno de proyecto, 22.01.2015]

a priori. Por el placer de hacerlo. Estos hallazgos han resultado ser, en definitiva, el material de trabajo de este periodo de producción. Por algún motivo me han llamado la atención. Así las piedras que componen *Petrificación melancólica o la imposibilidad de resolver y la incapacidad de abandonar. Cuaderno fósil I* han sido rescatadas en cada paseo. Su forma, tamaño, configuración geométrica, peso, han sido analizados al punto de que al tomar contacto con cada una de ellas las he asimilado no sólo como un objeto que está ahí delante sino que a su vez provee de posibilidades [6].

En este *Cuaderno fósil I* cada una de ellas aparece como un desarrollo planimétrico de su superficie. Una abstracción superficial que en variaciones cromáticas reproducen la sensación táctil y visual que provocan. Superficies planas que inciden en visualizar ese lugar en el que la piedra deja de ser y empieza mi mano o viceversa [7]. El lugar de contacto donde se nos abren las posibilidades-potencialidades y que, aludiendo a Heidegger, es donde ocurre la verdadera trascendencia o *Zuhanden*, Ser a través de la Cosa. *Petrificaciones y desarrollos I-V* aplican esta idea y en mayor formato reproducen las facetas de fragmentos de roca de más escala sobre papel serigrafiado negro. El resultado una serie de piezas livianas y entreabiertas cuyo interior blanquecino alberga el vacío. La serie *Sintético - Vitalismo abstracto*, continuará incidiendo en esa idea mediante uno de los primeros juegos liminales geométricos que se suceden en este proyecto. Formas geométricas sencillas que adosadas al muro actúan como relieves cromáticos donde la vitalidad estaba sugerida a partir del juego visual con sus estructuras.

Derivado del interés que me suscitan estas geometrías pétreas me reencuentro e indago en una de las estampas más enigmáticas de la historia, *Melencolia I* de A. Durero, de 1514. La había observado otras veces pero en esta ocasión, de todos los elementos que en ella se incluyen me interesé en especial por el llamado Sólido de Durero, un cuboctoedro de aspecto pétreo que establece un lugar referencial en esta imagen saturada de formas. De algún modo me identifico con la escena al observar elementos propios de la creación, la reflexión, el pensamiento, la temporalidad y la "animalidad expresada en el famélico perro situado a los pies del poliedro". Asociaciones estas que evidentemente correlaciono con las circunstancias antes narradas. De todas las descripciones e interpretaciones de dicha estampa me llama la atención un análisis del geólogo Jesús Martínez Frías, en el que demuestra que la estructura de dicho sólido es muy similar a la de un gran cristal de alumbre, materia fundamental por aquella época para la elaboración del papel y las tintas. El hallazgo fortuito en 1461 de minas de este material en la ciudad de Tolfa (Italia), provoca que los Estados Vaticanos puedan disponer de este mineral tan preciado

5 DARWIN, Charles (1972). Viaje de un naturalista-Antología. Ediciones Salvat. Alianza editorial, Navarra. p.24

Cuaderno fósil I. Petrificaciones melancólicas, (09.10.2014 - 15.02.2015)

Impresión fotográfica sobre papel alcalino 100 gr, 21 x 25 cm (104 p.)

y que por entonces únicamente podía adquirirse a través de la Ruta de la seda. Es curioso que el cristal años más tarde llame la atención de Durero [8], al punto de incluirlo en una estampa tan cargada de simbolismos y de correspondencias biográficas, constituyendo el primer motivo de origen "geológico" que el artista incorpora a su obra, además de los ya conocidos animales y plantas.

De estas averiguaciones surgen una serie de piezas o variaciones que juegan con el desarrollo secuencial de dicho sólido. *Sólidos Licuados I-V* muestran su forma desplegada, progresivamente vaciada, liminal y cambiante. Sus caras se desdoblan en un juego de planos que nos descubren la fluidez encerrada en su interior.

Los hallazgos de muy variada procedencia han ido llegando progresivamente al estudio, quedando en muchos casos depositados durante meses sin una función a priori. En *Cuaderno fósil II. Urformen, Conversaciones con Balthus*, muchos de estos hallazgos quedan abstraídos en una serie fotográfica en blanco y negro donde adquieren otras lecturas y significados. A medida que se han ido asociando al espacio de trabajo se fueron integrando en la obra como un elemento más, distanciándose de su verdadera procedencia. En el caso de las piedras, las geometrías intrínsecas a esos fragmentos de roca derivaron en una serie de piezas en las que reproduje desarrollos superficiales que fui revistiendo de nuevo mediante yesos fluidos, a la par que registraban poco a poco uno de los lados que separaban dichos plegados en pequeñas arquitecturas liminales.

De este proceso surgen paulatinamente las series *Sintético-Flujos plegados* y *no cuencos – sin hacer nada*. Los restos residuales de yeso carentes de utilidad vertidos sobre los plegados quedaban atrapados en el cuenco provocando formas que cristalizaban a modo de vórtices, conformando lenguas, derrames, depósitos que negaban, una vez extraídos, su recipiente original. El hecho de trabajar ambas series en proceso continuo me hizo reflexionar sobre las ideas de materia y residuo, continuidad, etc, así como cuestionarme ciertos convencionalismos: negativo-positivo; representación, tiempo, lógica y caos, etc. Experiencias como *Compresión arcillosa-doble positivo*, *Trazado imposible*, *Margen de error*, *Donde acaba y empieza mi mano*, *Tocar el tiempo* o *Tercera paradoja temporal - Ovillo*, surgen como reflexiones objetuales entorno a dichos convencionalismos.

* * *

Progresivamente, *Lebensformen*, ha pasado de un trabajo más reflexivo a un proceso más activo. Del cuestionamiento ha derivado en un trabajo más espontáneo, donde en sí mismo el material de

6 "Desde pequeño recojo piedras. Piedras de la vía del tren para jugar. Piedras de la playa. Piedras para pintarlas, piedras que dibujo por acumulación, piedras que se me asemejan objetos preciosos, talismanes, eclipses del tiempo. Las piedras me hacen tomar contacto con la vida. La vida me hace tomar contacto con las piedras. Las piedras son emociones, palabras que resisten al viento. Son armas y juegos. Son pesadas y ligeras. Son un buen lugar donde inscribirme. La pied*ra es la cristalización de la materia infinita." Emoción pétrea*, [AA. Cuaderno de proyecto, 22.12. 2015]

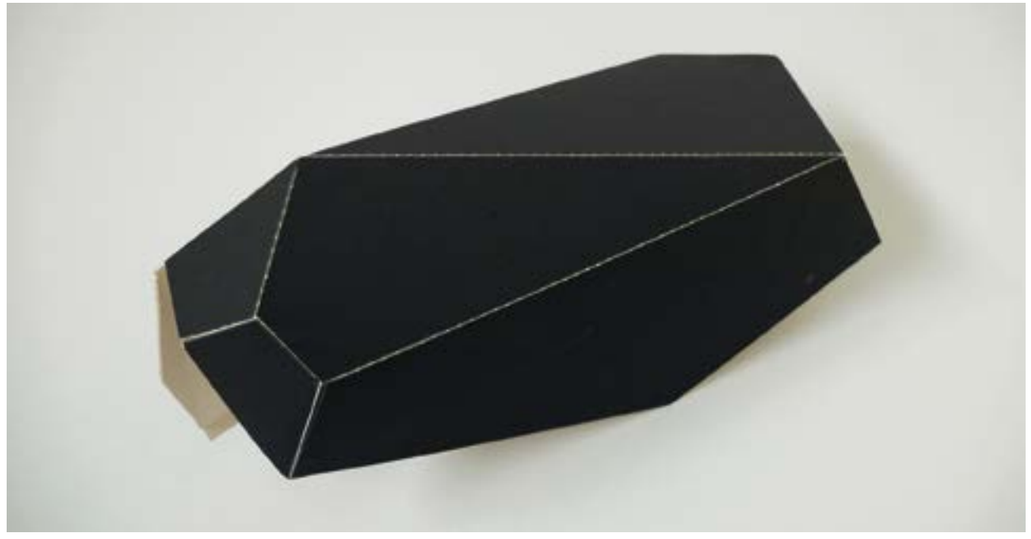
7 "Situarse en ese lugar en el que la piedra es y deja de ser. Donde empieza y donde a su vez acaba. Extenderlo y visualizarlo. Ver ese límite en toda su extensión y planitud." *Donde la piedra es y deja de ser.* [AA. Cuaderno de proyecto, 02.09. 2015]

Sólido licuado I
Serie Melancolía líquida
(20.09.2015)

Yeso, 17 x 19 x 18 cm

Sólido licuado II y III
Serie Melancolía líquida
(26.09.2015)

Yeso, 13 x 26 x 16 cm / 12 x 17 x 16 cm



Petrificaciones y desarrollos II
(19.09.2015)

Papel serigrafiado negro, 11 x 27 x 12 cm

Petrificaciones y desarrollos I
(19.09.2015)

Papel serigrafiado negro, 8 x 24 x 12,5 cm

la obra ha sido "lo que sucede mientras sucede". La memoria y el recuerdo de proyectos anteriores revertidos hacia una observación directa, poniendo énfasis en el presente, procurando estar en estado de presencia continua [9]. Las lecturas sobre el orden de lo natural o el sentido universal me han conducido a otras sobre el TAO [10] y el pensamiento oriental [11], supongo que provocado por ese contacto con la naturaleza real de las cosas en un ámbito natural. Una especie de momento catártico en el que suceden una serie de circunstancias impulsadas en principio por una necesidad vital. A medida que he conocido el territorio, también he ido descubriéndome de otro modo. Mirar de otro modo, ver de otro modo, hacer de otro modo.

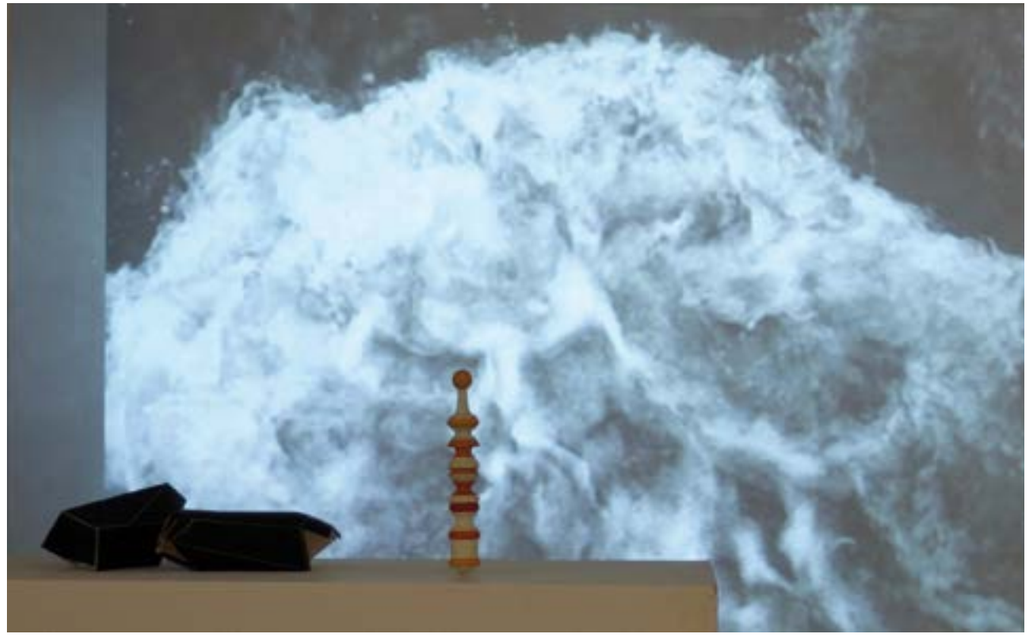
A poca distancia de mi casa, cruzo todos los días un arroyo cuyo caudal varía considerablemente entre las épocas de lluvias y las más secas. Durante un periodo de más de dos años he registrado su actividad aprovechando cada uno de los paseos con Balthus. Estos registros se han condensado en la pieza audiovisual *Ser Agua* (2014-2016). Un filmato de 40 minutos de grabación que se reproduce continuamente a modo de ciclo sin fin. Compuesta de muchas de aquellas tomas, a veces invertidas o ralentizadas, se plantea un juego en el que la continua fluidez del medio interactúa con el entorno arquitectónico de la sala. Enmarcada y flanqueadas por los límites del espacio esta corriente se agita, salpica y golpea el suelo y los rincones del espacio expositivo. Cada cierto tiempo, sonido y proyección quedan

interrumpidos por un plano de color luminoso que va desde el blanco al rojo intenso en una degradación secuencial de amarillos y naranjas. Estas discontinuidades irrumpen en el flujo de la proyección y activan cromáticamente tanto el espacio como los objetos situados delante. *Fluido objetual-continuidad cromática* será uno de esos hallazgos fortuito con el que recompongo en el objeto lo que se reproduce en la filmación.

¿Cómo materializar hechos tan instantáneos? Esta cuestión ha sido una constante a partir de esas primeras experiencias y de algún modo resulta ser la clave metodológica de todas piezas posteriormente realizadas. Los registros de juegos en la playa, los derrames y surcos que dibuja el mar al descender sobre la arena, me llamaron la atención. Sin premeditación quedaron registrados en imágenes que finalmente se han rescatado y planteado en las series fotográficas del proyecto. *Juego silíceo - Estado de inercia*, *Carbón palmar*, *Derrame silíceo* o *Petrificación solar* componen algunas de estas impresiones.

Aquellos objetos y hallazgos fortuitos poco a poco han mostrado su propio deterioro. En esa degradación, su superficie se agrieta,

8 MARTÍNEZ FRÍAS, J. (2006). "El enigmático de Alberto Durero en Melencolia I. Una nueva interpretación mineralógica". Rev. Tierra y Tecnología. Nº 30. Segundo Semestre. CSIC/INTA-UPM. Madrid. "Muy probablemente, el autor lo incorporó a la obra, como un símbolo del poder de la jerarquía eclesiástica de la época que explotaba, en exclusiva, los yacimientos de alunita de Tolfa (Italia)". Pp.60-64



Sintético-Flujo plegado 13
(2014-2015)

Yeso, h. 18 cm

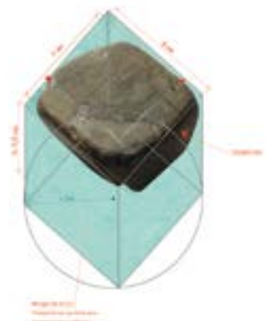
se rompe e incluso en ocasiones los he llevado al punto de desintegrarlos, quemarlos, o rescatarlos en ese momento de degradación última. Descrearlos o, en suma, dejar que se descreen. Al fin y al cabo, todo residuo es una futura forma. En suma construir destruyendo, destruir construyendo en un acto en ocasiones violento que ha rozado lo obsesivo. La materia residual que los constituye manifiesta su verdadera y última esencia. En *No hoja*, una hoja de níspero rescatada al caer del árbol e inicialmente revestida de yeso, se degenera, seca, desprende y libera de ese revestimiento lechoso meses más tarde. Su envoltura obviamente no muestra el cuidado de un aspecto impoluto pero en ese estado terminal exterioriza de algún modo su verdadera naturaleza. En *Distanciamiento rotacional mecanizado*, una pequeña polea de madera se desintegra, la quemo y vuelvo a integrar mediante vertidos progresivos, reunificando sus tres fragmentos en un planteamiento que roza lo monumental. *Se acabó la juerga*, está rescatada de la hoguera que acompañó a un tiempo festivo, *Instante distante* convierte en dintel un costero de madera que quiebra mientras que fue palanca, separando sus dos fragmentos no sólo en el espacio sino en la complementariedad de sus colores. *Contacto imposible* reconvierte en péndulo un mango de herramienta que se ha fragmentado por el esfuerzo diario.

Las fotografías *Rotura en negro - Uno y dos cuencos* o *Rotura en blanco-Noche de gatos* redundan en esa idea de la destrucción como nueva construcción. ¿puede una cosa, situación o persona, repararse, rehacerse una vez desmembrada? ¿Reconstruir un objeto de su rotura, supone retornarlo a lo mismo que fue? En estas piezas tomé conciencia de que hay cosas que no se pueden recomponer jamás para retornarlas a su origen tal cual, como puede ser la vida de algo o de alguien.

Continuidad y discontinuidad, fluidez y aleatoriedad, repetición y alternancia, movimiento y aceleración son características de la materia viva a las que finalmente se suma su fragilidad, donde muestra realmente como está constituida. Cromatismo quebrado disecciona en cuatro partes una raíz de olivo y las vuelve a articular en una pieza multiposicional que nos descubre una gradación cromática en su interior. De estos juegos derivan otros realizados en piezas torneadas mecánicamente como es el caso de la versión instalativa *Fluido objetual - cromatismo quebrado* o *Agrupación abatible en 4*, también articuladas y que nos sugieren un múltiple juego de disposiciones. Y el movimiento inducido en las *Aceleraciones cromáticas - Hélices I y II*. También la dinámica surge en la composición *Hallazgo en Y* y *Madre*, un canto rodado penetrado por una aguja cuya rotación desde un fino hilo interviene en la doble sombra que se proyecta sobre la Y, fragmento de rama de encina coloreado en azul cielo.

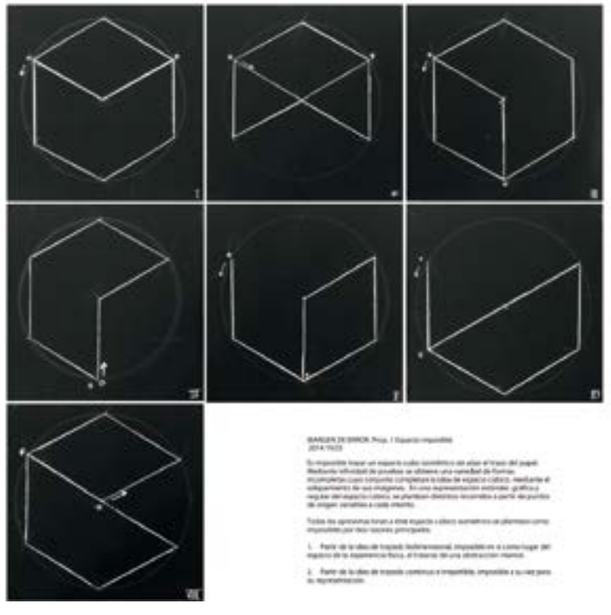
9 "Es en el caminar donde ocurren las cosas. Situarme en ese intervalo donde solo están vigentes cada uno de los pasos que se suceden. El lugar instante donde suceden las cosas mientras suceden. A ese lugar es al único que podemos aferrarnos por la imposibilidad de aprehender el pasado y la dificultad de adelantarnos a lo que está por venir, el futuro". AA.

[Santiago Navarro - 2015. 02. 10]



Espacio erróneo. La sal que falta
Serie Margen de error
(22.10.2014)

Piedra, sal, metacrilato
Impresión fotográfica sobre papel
alcalino 100gr. 8 x 8 x 8 cm / 21 x 25 cm



Propuesta 1. Espacio imposible
Serie Margen de error
(22.10.2014)

Impresión fotográfica sobre papel Archês
Velin Museum Rag 315 gr.
Conté blanco sobre papel serigrafiado
negro, 29 x 29 cm / 10 x 10 cm (c.u.)

Tocar el tiempo
(24.07.2015)

Mortero de cemento / Impresión fotográfica sobre papel Archês Velin Museum Rag 315 gr.
10 cm / 29 x 29 cm

Donde acaba y empieza mi mano
(25.02.2015)

Gouache sobre gres fino
6 x 22 x 8 cm

En muchos de dichos hallazgos ha habido esa necesidad de introducir color. Un cromatismo intenso que vincula unos a otros, un elemento al otro, una materia a la otra. Desde los primeros dibujos donde las formas flotan en un fondo oscuro [12] ,la variedad de tonos de las piedras trasladados a los desarrollos pétreos del *Cuaderno fósil I* o los apuntes sobre el color que se han sucedido en el cuaderno de proyecto, hasta las obras donde el color se establece como un elemento de conexión iconográfica e iconológica. En *Fluido leñoso I y II* un trozo de rama de acebuche depositado sobre un canto rodado se convierte en una corriente de agua a través del azul que lo reviste. Es obvia la vinculación del color con la emoción [13] intrínseca del objeto, la emoción situacional y la que provoca en el que observa. Esa obsesiva búsqueda y uso del color en definitiva procede de un estado anímico en relación directa con la obra.

El carácter experimental y de investigación de este proyecto redunda en esa idea inicial de laboratorio, no obstante, la vivencia ligada a cada uno de los fragmentos y propuestas que lo constituyen actúa como una amalgama que los integra a pesar de su variado aspecto. Los lazos, correlaciones y características comunes entre cada uno de los elementos dispuestos en el conjunto son precisamente parte de la red y vínculos que entre ellos suceden, en continuo diálogo. Así, las imágenes necesariamente dialogan con los objetos, los sonidos y los textos, y todos estos con el público que los interpreta.

Decía Wilhelm Dilthey que "La vida es el existir humano que se vive", pero esta sentencia me hace preguntarme por qué no eliminar

EN PÁGINA 244:
Sintético-Flujo plegado 6
(2014-2015)

Yeso, h. 21 cm

10 LAO TSE (2003). El libro del TAO. Ed. Biblioteca virtual universal.

11 DALAI LAMA (2008). LOYONG. Adiestrar tu mente. Ediciones Dharma. Novelda, Alicante. (ES)

12 SCHOPENHAUER, A. (1854). Sobre la visión y los colores. Un tratado. P. 667. La naturaleza sombría del color. "El color es una gradación de la oscuridad". Trad. Hernández Moreno, JC.

13 GOETHE, Johann Wolfgang von (1810). Zur Farbenlehre. (Teoría de los colores). El autor ofrece una relación directa entre la gradación del espectro cromático y las emociones, asociadas a los estados anímicos.

14 Extraído del cuaderno de proyecto [15.12.2014]

de la frase lo humano, por qué la vida pasa necesariamente por la experiencia humana en un quehacer histórico, por qué no aplicarla a cualquiera de las cosas que nos rodean. La vida como existir que viven los objetos, las formas, las situaciones, los fósiles, los territorios, …

Una vez concluido este proyecto me debato "Entre la incapacidad de resolver y la imposibilidad de abandonar este juego" [14], como si mi propio estado se petrificara. Cada uno de los objetos se recrean entre sí en un nuevo diálogo, de tal modo que nuestros sentidos nunca estén desocupados, sino que más bien faciliten nuestra capacidad de estimularnos y de imaginar en este entorno acumulativo. Así, sería demasiado simple desvincular estas formas de los hechos que les han dado lugar, las situaciones de las que han surgido, las conversaciones en las que se han generado, los lugares y encuentros que las han provocado; esto es, de su propio diario. En esa *toma de contacto* con las cosas, las personas, los momentos y los entornos, tienen su verdadero lugar. En esos momentos el arte actúa como una "forma de vida".

EN PÁGINA 247:
Madre
(15.10.2014)

Canto rodado, aguja e hilo
5 x 4 x 4 cm

Capítulo 15

Que Mis Huellas Sean Mis Zapatos

Olegario Martín, 2016

Del espacio Expositivo

LEBENSFORMEN. Diario para una biografía fósil es un proyecto original de AAron desarrollado en los últimos años (2011-2016) y financiado por la Beca de Artes Plásticas Daniel Vázquez Díaz de la Diputación de Huelva. El resultado de sus investigaciones artísticas han dado lugar a una exposición que se mueve en el ámbito de la transversalidad y transitoriedad identitaria individual y colectiva, con el sentido de aquello que es renombrado en el tiempo, renacido y permanente en el espacio o lo que es lo mismo: *fósil*.

Haciendo una aproximación al montaje de la exposición, éste se ha estructurado teniendo en cuenta las distintas narrativas y discursos que se ofrecen con objeto de expresar unidad y variedad al conjunto. A partir de los espacios disponibles el artista ha establecido una preeminencia espacial colocando en el paramento de cabecera una serie de dibujos abstractos de carbón, conjunto que representan el magma originario de la muestra. Este frente de clara simetría y ortogonalidad, y de pulsión contenida, dará paso a una variada explosión de elementos naturales, fotografías, dibujos y objetos personales en movimiento, presentados en la zona central. Dicho repertorio abraza su actual hoja de ruta artística, y es la que nos habla de su biografía cotidiana, mostrada por medio de agrupamientos de pared, en el suelo, en vitrinas, pedestales y también colgados en el techo; acotaciones con los que ha creado un dinamismo expositivo fresco y cercano al espectador. En la galería del escaparate de la sala se atisba el contenido del interior. Finalmente, en la zona sur, a ras de suelo, se proyecta un video de agua en movimiento que nos introduce en el ambiente real del paraje natural que encarna la muestra.

En página 248:
Carbón palmar
Serie ***"lo que sucede mientras sucede"***
(13.11.2014)

Impresión fotográfica sobre papel Archês Velin Museum Rag 315 gr.
46,8 x 39,6 cm
1/3

Ser piedra
(2.02.2015)
Cera de abeja sobre piedra de granito
14 x 41 x 26 cm

Las Pajanosas

Su última obra es producto de una evolución vital que tiene mucho que ver con su nueva forma de vida en contacto directo con la naturaleza. Desde que construyó su casa en un entorno natural rodeada de encinas, jaras y gurumelos, sus convicciones estéticas comenzaron a transformarse, alimentando su poética con los conceptos del "cambio" y la "vitalidad". Asimilar las transformaciones supone protagonizar el presente, tener evidencia del ser que se afirma en cada sitio y en cada instante desde el entendimiento de la emoción. Cuando se percibe el territorio desde la estética solemos ver inmensidades indescriptibles que capturamos mediante la representación para granjearnos nuestra salvación, pero cuando somos parte del mismo nos duele el alma, y en esa introspección que permite cuestionar permanentemente nuestro entorno, es donde reside la entropía del lugar, la riqueza y diversidad que construye nuestra identidad.

Tal como defiende la filosofa y escritora Julia Kristeva, el arte participa de forma activa en la formación del individuo desde el momento en que hemos aceptado la compañía consentida del inconsciente en nuestro modo de vida y hemos accedido a un sistema abierto de generosidad y alteridad. En el caso de AAron será su mascota quien muestre el método para crear una obra en proceso continuo. Si el día a día supone una lucha constante como individuo perteneciente a un

***Balthus*, 2014**

sistema, impotente ante las estructuras de poder y corrupción –hoy tan de actualidad-, el entusiasmo de su nueva forma de vida le han hecho revisar posicionamientos propios de la posmodernidad tales como el consumismo, el cultivo del simulacro y el pastiche, y ha optado por seguir con decisión el descubrimiento de la escondida senda "…como una re-vuelta a los orígenes, como un retorno perseverante, un viaje de ida y vuelta que nos permita cuestionarnos sin miedo y cambiar desde quienes somos."[1] (Kristeva, 2000, p. 17)

Porque de no ser así, nos convertiremos todos en turistas ávidos de experiencias lejanas o de la cotidianidad de nuestras vidas, que llenarán nuestras cámaras de instantáneas, tomadas entre una multitud ansiosa o bien en la intimidad de nuestras casas, para llevarnos a facebook un trofeo más que compartir en el patio de vecinos.

Balthus y el proceso abierto

Rememorando la caminata artística de Richard Long, AAron recorre a diario con su perro Balthus los parajes próximos a su vivienda. Él mismo ha llegado a decir que "mi perro me ha cambiado la vida", un animal que apareció por azar en su camino y que el destino quiso que

1 Kristeva, J. (2000). *El porvenir de una revuelta*. (L. Miralles de Imperial, Trans.) Ed. Seix Barral. Barcelona.

Urformen 4
Serie “Conversaciones con Balthus”
(2014-2016)

Impresión fotográfica sobre papel Archês
Velin Museum Rag 315 gr.
46,8 x 39,6 cm
1/3

se quedara a vivir en su casa, ahora es el huésped de honor, porque gracias a su cuidado ha surgido de modo espontáneo una extensión nueva de su trabajo en el estudio. De hecho, Balthus, figura en una de las vitrinas de la muestra de manera explícita, en textos y cuadernos del autor.

Sin su perro este viaje creativo no hubiera sido posible, y si por otras circunstancias se hubiese producido, no hubiese tenido el mismo efecto. Me viene a la memoria el paralelismo que se da en el *Viaje a Itaca* de Kavafis, en el que una vez fijado un destino, lo importante no es llegar sino aprovechar las oportunidades que te brinda el camino. Existía un objetivo: sacar a pasear a Balthus por el monte para mantenerlo en buena forma. A partir de ahí se ponen en marcha nuevos mecanismos de acercamiento y vivencia con el territorio, en el que ambos van descubriendo al unísono los senderos, deteniéndose ante los sobresaltos de la caminata (pájaros, conejos, lagartos y ranas), y admirados ante un hormiguero u absortos contemplando el paso robótico de un escarabajo; detectando sonidos, huellas y rastros olorosos, haciendo un gesto de mirar al horizonte como si se estuviese pensando. Se confirma una mañana tras otra la buena memoria de Balthus, el modo de enseñar las cosas y de preguntar, también asentir -todo va bien- sabes que has iniciado la jornada con tu fiel aliado y eso te dará fuerzas para terminarla con ilusión.

La relación simbiótica que se ha establecido entre el artista y su perro deja abierto el ánimo a la confianza y la sorpresa, emociones que se vierten en el proceso creativo, donde surge una nueva necesidad de complementar sus convicciones artísticas al verse inmerso en una nueva poética.

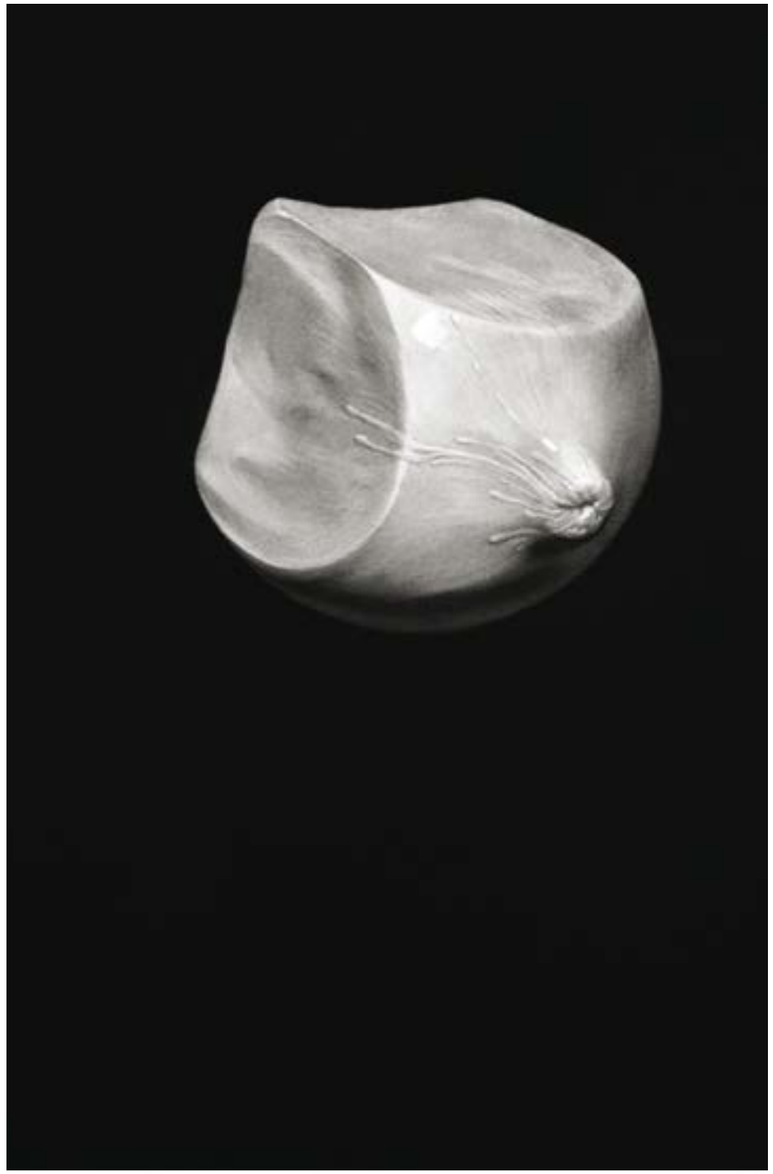
AAron no ha cambiado su hacer, más bien podríamos decir que ha crecido en su arte, un ámbito en el que no hay reglas, sino un ejercicio personal de cuestionamiento de los discursos dominantes desde la honestidad y el libre albedrío. La aceptación viene de fuera, de una sociedad interesada que en cualquier instante podrá emitir un juicio de valor al respecto.

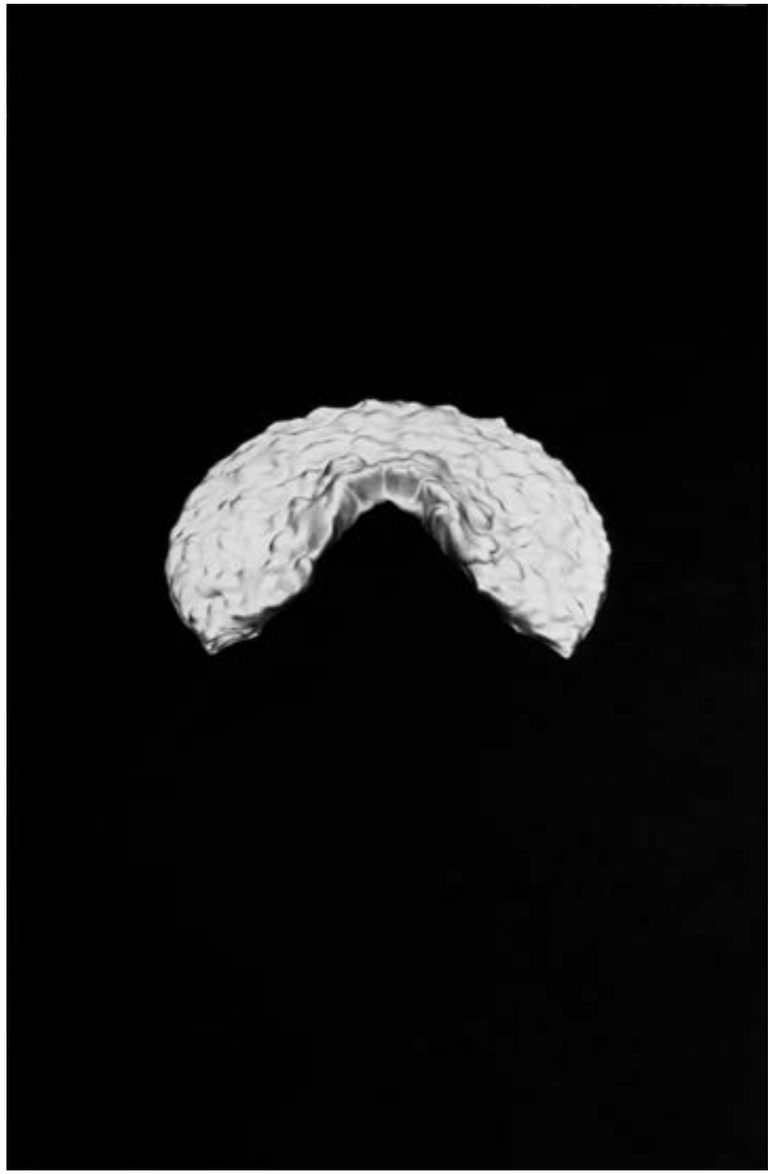
En sus paseos matinales y vespertinos se han afinado las sensaciones del paisaje, la luz y el color, y se ha configurado de nuevo su memoria y ontogénesis artística. Piedras y cantos rodados, raíces y ramas secas con características peculiares se van recolectando como material o parte de una obra que todavía no esta pensada, y que se ha llegado hasta ellas al azar siguiendo el olfato de la creación, unas veces desde la percepción gestáltica y otras desde las emociones y la conciencia. Quien es artista lo es siempre y en cada momento de su vida, ahora toca esta aventura, en la que le han precedido autores tan renombrados como el propio Hamish Fulton quien afirma que “la caminata es una experiencia, es una forma artística de pleno derecho”. [2]

EN PÁGINA 253:
Cristalización láctea, 2012
Carbón siberiano, papel Archês satineé
350gr, 101 x 65.5 cm

EN PÁGINAS 254, 255:
Inflorescencia mágica, 2013
Carbón siberiano, papel Archês satineé
350gr, 101 x 65,5 cm

Erupción sublimada, 583msnm, 2013
Carbón siberiano, papel Archês satineé
350gr, 101 x 65,5 cm





2 http://www.elcultural.com/revista/arte/Hamish-Fulton/23000

3 Lao Tsé: El Tao Te Kin

4 Joaquín Vallejo Arbeláez, político y escritor colombiano (nacido el 4 de octubre de 1912 en Rionegro, Antioquia - 31 de diciembre del 2005 en Medellín, Antioquia)

5 Pessoa F.: Citado en www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-861845

El cuerpo emocionado

AAron ha sido y sigue siendo un artista que se expresa desde el cuerpo, el cuerpo sigue estando presente como objeto de estudio, y en cada momento de su investigación lo ha ofrecido como instante sensible, en medios como el dibujo, la escultura, la fotografía o el video. También ha evidenciado su ausencia a través del objeto y el código animal; ha coqueteado con la identidad de género hasta llegar a la médula de lo humano: los huesos, con los cuales ha traspasado los umbrales de la muerte para adentrarse en una nueva corporeidad basada en la experiencia vital del territorio y su entropismo. Tal como dice Lao Tsé: "Las palabras de la verdad son siempre paradójicas." [3] por eso su obra se manifiesta entre la pulsión de *Eros* y la de *Tanatos*, la vida lleva implícito el cierre del ciclo, la pérdida de la energía que inexorablemente conduce a la muerte.

Lo corpóreo en AAron presenta varias vertientes, la principal se refiere a la escultura y al dibujo, medios en los que trabaja habitualmente y a los materiales de uso que vehiculan el espacio instalativo o de intervención. Su amplia formación académica ha supuesto la estrategia para enlazar la tradición de la luz focalizada en la figura y los objetos (tenebrismo de Ribera, impresionismo de Rodin, reflejos de superficie de Anish Kapoor) con su obra. La luz genera cuerpo y espacio en la oscuridad, recursos que ha venido manejando desde siempre. En *LEBENSFORMEN*, donde no existe la figura humana como tal, ha trabajado a pleno día, y sus objetos y pensamiento aparecen iluminados por el sol. Iluminación que ha traído consigo el color como nuevo ingrediente de su poética, un color que rememora la estética natural de Ángel Ferrant.

También existe una intencionalidad de agarrar lo originario haciendo guiños a Brancusi, de hecho son varios los elementos como raíces, palos y sus propios lápices que aluden a la *Columna sin fin*, elementos que han sido unas veces tallados y otras quemados. Interesa dejar constancia en la obra el poso y el tiempo que deja el trabajo manual y fatigoso resultante de los procesos de creación-producción.

En esta nueva etapa la corporeidad ha devenido en acción artística, en un continuo descubrimiento del entorno, el cual sirve como ligamento de experiencias y construcción de identidad a partir del yo originario. El de ahora es un cuerpo caminante, alerta, atravesado por la sorpresa de una continua emoción, del conocimiento y la intuición; que se revelan en el juego esencial de objetos cotidianos y elementos naturales del paisaje: piedras -grandiosas pruebas del universo inerte- donde depositar la expresión plástica, llevando a cabo un acarreo manual con el cuerpo del artista, de un peso considerable y a unas distancias significativas, desde el campo hasta su estudio. Raíces, carbón negro –caviar de madera en conserva-, ramas secas…, también majestuosos ejemplos de lo orgánico y terrenal, que cedieron la vida para iniciar con alegría el ciclo de integración plena en la naturaleza, y que muestran su belleza desnuda con una exquisitez atávica. El tiempo captado en las cosas, después de una leve caricia, es mostrado con sentimiento vitalista de jugada oportuna que se pasa a los demás para rememorar la experiencia.

Esta obra objetual, que la mayor parte de las veces surge de las pulsiones internas que deambulan entre el cuerpo y la mente, sin la intención de quedarse en ningún sitio, acaso funciona como puente que une y construye material artístico, porque esa elección consiste en sublimar la realidad que te circunda y que te permite tejer discurso: "Hermanito menor cuando mira árbol o piedra, sólo mira árbol o piedra; nosotros vemos profundo, vemos además como persona espiritual" [4] (Mamo citado por Arbeláez, 2005).

Mancharse los dedos

La representación de la figura humana que venía acaparando su universo creativo, desde las premisas del cuerpo, se ha ido transformando hacia una presencia de la imagen orgánica. Formas de vida que se abren camino en la vacuidad del espacio.

La serie de dibujos de carbón fue una de sus primeras investigaciones en torno a la abstracción orgánica, cuyas representaciones aluden a lo germinal, al crecimiento, a lo líquido y fluidal en movimiento; experiencias que suponen de hecho su primer acercamiento a la noción de cambio como punto de encuentro con la naturaleza. En estas imágenes de sustancia natural y sistemas de vida, en las que se puede apreciar la sensualidad de las superficies, la celebración del detalle y la concisión de la luz que genera el modelado de sus cuerpos; la metódica laboriosidad de su pulcra ejecución tienen mucho que ver con el aserto del poeta portugués Fernando Pessoa que señala "la precisión es la lujuria del pensamiento" [5]. El resultado visual es de unas formas gravitacionales contenidas que impelen el espacio exterior. En ellas hay un halo sublime que recorre la piel.

Dichos dibujos, gestados en primera instancia a partir del modelado 3D, rompen con la imagen digital a favor de un proceso manual que finalmente va a prevalecer en su poética actual, encaminada hacia una huida de lo tecnológico por su automatismo y lejanía, en pos de una mayor presencialidad, de un necesario y cercano contacto físico con la plástica, el que facilita la relación y nos abre las puertas de la impregnación. Por eso ha sido un acierto presentar las piezas formando un gran retablo, en el cual se establecen relaciones dialógicas, que aún dando sentido al conjunto como obra única, cada pieza mantiene su lectura y órbita individuales.

Construcción infinita. Brancusi, In memoriam
(28.01.2015)

Lápices y carbón tallado
Conté blanco sobre papel serigrafiado negro, h.19 cm / 25 x 68 cm

Serie de los límites

Si los procesos aditivos traen consigo ocupación del espacio y si la sustracción genera espacios nuevos, AAron trabaja en escultura ahora fundamentalmente reivindicando la acotación espacial, de ahí que la serie última de los Límites y las cerámicas se hayan generado a partir de este concepto que tiene entronques directos con lo arquitectónico y con la organización natural del territorio en un sentido estético, puesto que aluden más al continente que al contenido. Esa capacidad de posibilidad, de diálogo o de ausencia ha sido una de las constantes en su investigación artística fundamentadas en Heidegger y Bachelard, y que ha hallado también en la sabiduría oriental de Lao Tsé cuando dice: "Lo que le da su valor a una taza de barro es el espacio vacío que hay entre sus paredes".

La serie de los límites, realizada a partir de moldes, que en un principio pudiera pensarse que no encaja en el discurso, resulta un extraordinario ejercicio de exploración acerca de la geometría liminal, en el sentido relacional del individuo y la sociedad o referida a la polaridad de la identidad: estamos construidos -como diría Ortega y Gasset- del yo y nuestras circunstancias. Partiendo de livianos, pero a la vez rígidos moldes de acetato, que bien podrían simbolizar la estructura y tectónica del entramado político, social, cultural, etc. en el que estamos inmersos, sus reproducciones traen consigo alienación, porque el sujeto no puede penetrar en el sistema si no es mediante un cuestionamiento personal, poniendo de relieve su ideario emocional. De ahí que esta serie de conformaciones, de una evidente fragilidad física y de una vulnerabilidad

Sintético-Flujos plegados
Serie Melancolía líquida
(29.09.2015)

Yesos. Variables

Estudio de pared 1. Péndulos, lanzamientos, rotaciones, eclosiones y combustiones. Vitalismo abstracto
Serie Melancolía líquida
(2014 - 2015)

Gouache sobre yeso
21 x 14,8 cm (19 piezas)

máxima, expresan unas veces en blanco y negro y otras en color la forma transitoria de estar en el proyecto colectivo.

Vivir significa adaptase al medio, por eso somos copia del entorno, te recomiendan que crezcas a partir de los límites impuestos, que por fuera parezcamos similares, mas esta copia se retroalimenta desde el yo, desde el subjetivismo, la visceralidad y las percepciones de cada uno. Esta idea se ha resuelto plásticamente mediante cáscaras reproducidas en yeso, cuyo exterior correcto y calculado, liso y continuo, contrasta con las superficies orgánicas y gestuales de la espacialidad interna o externa del objeto. En la exposición se han colocado agrupados en dos tableros a escasa altura del suelo, configurando una suerte de doble partida de ajedrez, dirigida por dos jugadores emblemáticos: el círculo y el cuadrado ligeramente plisados que flanquean las paredes de la sala, lo que sin duda le imprime un decidido enfoque lúdico que pone en jaque al espectador.

Con este mismo planteamiento de molde el artista ha mostrado el lado transhistórico del arte, realizando su particular homenaje al genio de Alberto Durero, contribuyendo así a entrar en la controversia que circula entorno a la simbología de este grabado. En el hermetismo de una vitrina ha presentado elementos alusivos a la ***Melancolía I*** como el libro, el ovillo de cuerda y el poliedro de alunita. Una obra que surge por afinidad geográfica al yacimiento italiano donde se descubrió el mineral, base en la fabricación del alumbre, materia de especial importancia para la imprenta. El efecto facetado de la alunita no corresponde a una manufactura, sino a su cristalografía natural, cuestión que nos hace reflexionar acerca del poder del vientre de la tierra y de lo que nos viene dado. En su experimentación AAron ha introducido la sal como ingrediente de identidad de su origen de nacimiento, -la bahía de Cádiz-. No con melancolía, pero tampoco sin ella se puede alimentar la creación, ese tiemblo que te hace conectar las experiencias y sensaciones con el presente y que presenta tintes de infinitud.

Hecho de barro y color

El acercamiento a la arcilla se ha llevado a cabo desde la corporalidad del artista experimentando el contacto directo con la materia, agarrándola con las manos, ejerciendo presión contra ella, unas veces de forma individual y otras colaborativa brindando sus intereses plásticos a sus alumnos o en juego con su hija. En ocasiones la fricciona para cerrar el poro como en la elaboración de la cerámica ancestral, con la que guarda el vínculo de la ritualidad telúrica, conectando con la raíz del oficio en comunicación con los cuatro elementos (la tierra, el agua, el aire y el fuego) [6]. Un juego ineludible y gratificante al que se accede desde la exploración poética del espacio gravitacional, pues muchas de estas piezas se han concebido para ser expuestas colgadas, en balanceo o rotación, mostrando la tensión de la gravedad como etéreos cuerpos celestes que colorean el movimiento.

6 Habituales en su trayectoria han sido el agua en *A lagoa* (Belo Horizonte, Brasil, 1999), *S.O.S. Simphony* (2005) o en algunas escenas de *Pic-Nic* (Madrid, 2008); el fuego en *Der Wanderer* (Alemania, 2001-2003) y en obras anteriores como *13 llamas* (1994-98), *su serie ..del fuego* (1997-98) u *Hogar. NY 31Dic.* (1998). La tierra en *Andamios de hueso y carcoma* (Málaga, 2011) y el aire se percibe en *S.O.S Simphony*, en los sonidos del viento que en distintas intensidades compusieron la melodía de aquella instalación sonora o en las atmósferas lumínicas de *Peter Shadows Project* (Sevilla, 2001).

7 Haiko japonés citado en www.vicentehaya.com/conferencias/conf1/2.html

EN PÁGINA 261:
Estudio de pared 1. Péndulos, lanzamientos, rotaciones, eclosiones y combustiones. Vitalismo abstracto

Rotación Solarizada
Serie Melancolía líquida
(2014 - 2015)

Gouache sobre yeso
21 x 14,8 cm (19 piezas)

Serpiente

Hay en la muestra una obra que por su singularidad no pasa por alto en la exposición debido a varios factores que la hacen especialmente atractiva, me estoy refiriendo a la alargada pieza articulada, que apoyada en el suelo y elevándose sobre pedestales serpentea atravesando la sala central hasta alcanzar una altura importante a nivel de pared. Esta figura modular, eco de la columna sin fin, parece representar el sistema imperante, un sistema que todo lo engulle, que todo lo pisa y que se encuentra en todas partes a todos los niveles. Curiosamente es una obra realizada a partir de conformados industriales de madera, que se distinguen del resto de la estética orgánica y natural de la exposición. Esa pudiera ser una de las explicaciones que sugieren que el autor con este discurso de crítica social deja el debate abierto sobre globalización y la pérdida de valores de nuestra sociedad actual. La grandilocuencia del despliegue articulado y su cromatismo remiten sin duda a la sociedad del espectáculo.

El sonido del agua

La muestra termina o empieza -según lo entendamos- con la video instalación Ser agua, que se reproduce continuamente y se ha colocado al fondo de la sala, y que sin ser vista en principio, genera un ambiente sonoro de síntesis líquida en movimiento, que evoca de modo espiritual al territorio de la ***Zahurdilla*** de Las Pajanosas, un espacio protegido donde convive el zorro, el jabalí y el búho real, entre otras especies; en coexistencia con una gran diversidad de la flora mediterránea (encinas, jaras, romero, lentisco, zarzaparrilla, acebuche, etc.) y una serie de manantiales permanentes que hacen del paraje un enclave especial donde se celebra la romería de Nuestra Sra. del Rosario con la que los lugareños comparten una inusitada afectividad.

Hay un haiko japonés [7] que define muy bien cuándo existe sentido de pertenencia al medio y cuándo no:

Un ave que viene…
Es un pájaro que no canta...

Cuando las imágenes y los sonidos crecen en el lugar, en tu cotidiano recorrido te detienes y recobras la plenitud, incluso el canto, de ahí que esta video instalación sea un cántico al agua estacional, de una leve refulgencia tonal, que resbala por las piedras arroyo abajo y se precipita hasta el Ribera de Huelva para acabar la última sinfonía en el Guadalquivir.

Capítulo 16

Lebensformen. Un Diario Escrito a Varias Manos

Juan Francisco Rueda, 2017

Es interesante mirar con perspectiva la obra de AAron (antes AAron Lloyd); esto es, usar esta *Lebensformen. Diario para una biografía fósil* como privilegiado mirador para contextualizar este conjunto de obras fruto de los últimos cinco años (2011-2016) en relación a su trayectoria anterior. Dos aspectos emergen con fuerza en ese *campo de visión*. De un lado, la evidente ruptura con buena parte del trabajo anterior, aunque en las últimas entregas del artista ya se atisbaban cambios. De otra, y a pesar de este nuevo vocabulario y metodología, AAron sigue sintiéndose impelido a reflexionar sobre la materia y la forma. Si nos remitimos a una exposición como *S.O.S. Simphony*, en octubre de 2005 (Galería JM, Málaga), con un aparato absolutamente barroco, AAron se ocupaba del tránsito de la vida a la muerte. Asistíamos entonces a un juego simbólico de transposiciones en el que el difunto se transubstancializaba en agua o vegetación, pareciendo (des)materializarse en algo eterno y atemporal. La materia adquiría una forma simbólica, revelando cierta fluencia, cierta predisposición al cambio.

Si aquel AAron (Lloyd) se centraba en momentos trascendentales (la muerte, la ausencia, el duelo, la espiritualidad) —y que siguen siéndolo, obviamente—, ahora ansía encontrar en los millones de instantes rutinarios que acumulamos en nuestro discurrir la trascendencia e intensidad de los mismos. Esto abre la puerta a un vitalismo muy marcado, expansivo incluso, mientras que anteriormente, como en *S.O.S. Simphony*, éramos testigos de un existencialismo profundamente contenido. Ese abrirse a la rutina y a la experiencia queda registrado en el modo en que se nombra esta muestra. El subtítulo de *Diario para una biografía fósil*, que acompaña al título de la exposición, revela varios elementos que se antojan como fundamentales de este proyecto. De un lado, "diario" viene a adelantar esa carga vivencial del conjunto, lo cual no sólo aporta honestidad —el artista proyectando, proyectado o proyectándonos en su *día a día*—, también implica una suma de materiales, de obras como *giornatas*, como si se tratara cada una de

Rotura en blanco - Noche de gatos
Serie "lo que sucede mientras sucede"
(16.05.2015)

Impresión fotográfica sobre papel Archês
Velin Museum Rag 315 gr.
46,8 x 39,6 cm
1/3

En página 262:
Zuhanden-toma de contacto
Serie "lo que sucede mientras sucede"
(2015-2016)

Impresión fotográfica sobre papel Archês
Velin Museum Rag 315 gr.
46,8 x 39,6 cm
1/3

AAron y Balthus. Sombras
(23.04.2015)

ellas de las sesiones en las que se ejecutaba una pintura al fresco. A esa cualidad de honestidad, soportada por lo vivencial, se le une "biografía", que vuelve a introducir en el título la presencia de la vida del artista, de una inapelable unión arte-vida. Y "biografía" se acompaña de "fósil" ("biografía fósil"), generando una imagen absolutamente redundante, puede que tautológica. Lo fósil es la huella, el rastro, el depósito, la prueba de la existencia de algo que, por lo general, contuvo vida y hálito. Además, las numerosas huellas que se constituyen como piezas y el carácter pétreo de muchas de ellas refuerza la imagen de "fósil". Así pues, las decenas de imágenes y objetos que componen *Lebensformen* son una suerte de fósiles de actos, acciones y acontecimientos. Es lo que perdura, a un tiempo signo y registro de ellos. La noción de "fósil" resulta extremadamente rica. Introduce un juego que viene ocupando a AAron desde hace tiempo y que aquí, en *Lebensformen*, se convierte en modular: la puesta en escena de lo dinámico y lo estable.

El comienzo de la exposición, justamente, parece situarnos ante esa fosilización. Un conjunto de carbones siberianos sobre papel, todos de 2012, parece que nos sitúa ante una serie de elementos dinámicos que han quedado fosilizados, objetualizados, paralizados extrañamente. Así, *Cristalización Láctea*, *Emulsión hueca*, *Manantial condensado*, *Manantial capturado*, *Erupción sublimada*, *Ovulación inconclusa* o *Vulcanización gelatinosa* capturan acciones y elementos dinámicos y fluidos, quedando representados como objetos, como cosas, como fósiles. El conjunto parece un oxímoron: aquello que en esencia es fluyente, vivaz

Hallazgo en Y
Serie "lo que sucede mientras sucede"
(20.07.2014)

Gouache sobre madera de acebuche y gres fino, 6,5 x 28,5 x 15,5 cm

y dinámico queda fijo y estable. Ante muchas de esas imágenes resulta difícil no recordar la fotografía de Karl Blossfeldt, vinculada a la Nueva objetividad alemana, y que alcanzó a finales de la década de 1920 gran notoriedad por las fotografías de pormenores de flores y plantas que, a pesar de su asepsia científica, generaban un desbordamiento del propio elemento fotografiado. Estas piezas, además, nos conectan con el primer AAron Lloyd, el de la primera mitad de la década pasada, cuando en los primeros años 2000 hacía gala de la maestría con el carboncillo.

El día a día. Las (nuevas) rutinas

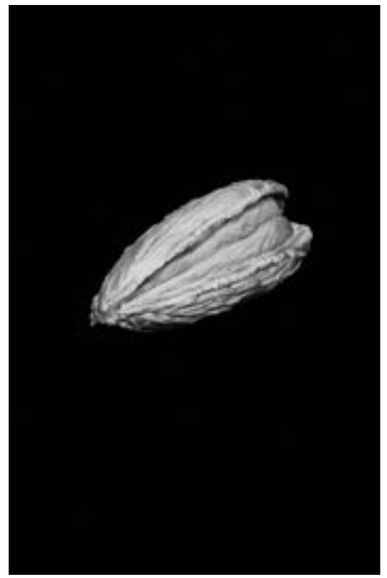
Las obras de *Lebensformen* se convierten en testigo y producto de la vida del artista, aunque suponen una reflexión sobre lo artístico, sobre la propia creación. Esa doble vertiente es uno de los valores más sobresalientes de este proyecto. En cualquier caso, el objeto artístico está facultado, en este caso, para ilustrar la situación vital del artista. Uno de los aspectos fundamentales que nos pueden trasladar es que, en cierto modo, AAron pasa a ser un *flâneur* en el medio natural. Se entrega a una especie de deriva o ejercicio piscogeográfico, un dejarse llevar que puede desembocar en el hallazgo y/o recolección de materiales, así como en la indudable inspiración. Ese *dejarse llevar* puede ser, en el caso de él, puesto en relación con la noción que defendía Robert Walser en *El paseo* de disolverse en aquello que observa o experimenta en su rutina: *su cuidadosa mirada tiene que vagar y deslizarse por*

Emulsión hueca, 2012
Colección CEC.

Manantial capturado, 2012

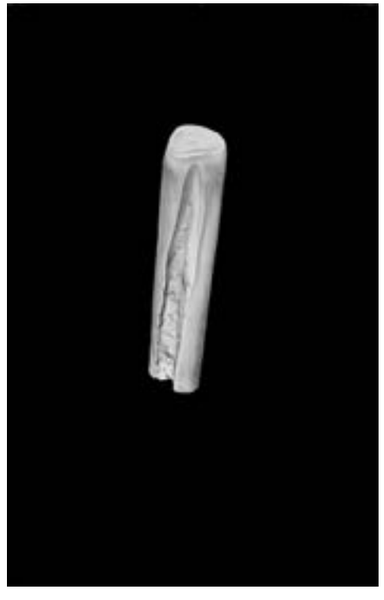
Petrificación sonora, 2012

Vasija dentada, 2012



Condensación corolaria, 2013

Carcasa adaptada, 2013



Osificación cóncava, 2013

Revestimiento plegado, 2013

Carbón siberiano, papel Archês satineé 350gr, 101 x 65,5 cm c.u.

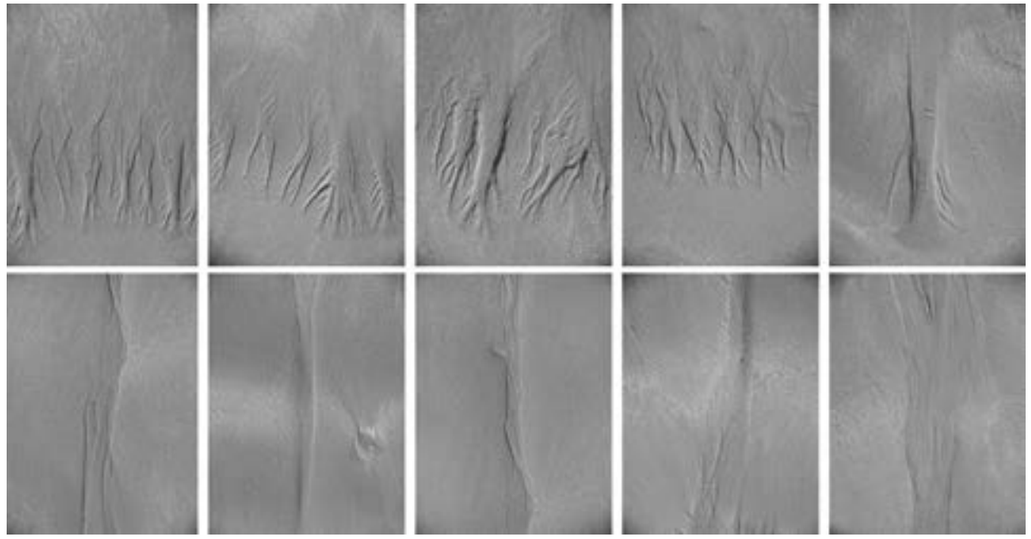
1 WALSER, R.: *El paseo*. Siruela, Madrid, 2005, págs. 53-54

doquier, desinteresada y carente de egoísmo; tiene que ser siempre capaz de disolverse en la observación y percepción de las cosas, y ha de postergarse, menospreciarse y olvidarse de sí mismo.[1] Ese desapego a sí mismo lo vamos a encontrar en otros aspectos de su trabajo, en una suerte de operar contra sí mismo optando por no asentar un estilo (lingüístico) propio, ya que se proyecta a través de múltiples, heterogéneos y heteróclitos materiales que, en ocasiones, poseen una condición de autoría mínima.

Otro aspecto a tener en consideración respecto al trabajo de AAron, en cuanto a la traslación de un *lugar* a la sala de exposiciones, es cierta derivación que se puede producir en sus obras respecto a la idea de *non-site* de Robert Smithson, una de las figuras fundamentales del *land art*. Con la certidumbre de que muchos de esos elementos han sido recogidos en lugares que recorre una y otra vez, toma fuerza el concepto de *non-site* (no-sitio). Éste fue enunciado en los años sesenta por Smithson, siendo trascendental para los nuevos desarrollos de *lo escultórico* y de la comprensión de la escultura como acto —o incluso accidente— o registro de una experiencia. Smithson señalaba en *Una teoría provisional de los No-sitios el sentido de éstos: Mediante esta metáfora dimensional un sitio puede representar otro sitio al que no se parece en nada —esto es el No-sitio. Entender este lenguaje de sitios es apreciar la metáfora entre el constructo sintáctico y el universo de las ideas, que resulta en una imagen tridimensional que no tiene parecido mimético*. Lo que vemos en la sala es indefectiblemente el entorno natural en el que vive AAron y que experimenta, en el que *se diluye*, diariamente. Curiosamente, Smithson, en referencia a su icónica *Spiral Jetty* y al camino que lo llevaría al lugar donde actuó, atisbaba la importancia de los entornos naturales como marcos para las obras y de esa experimentación del paseo: "*Mientras contemplaba el emplazamiento, éste reverberaba hacia los horizontes para sugerir un ciclón inmóvil, mientras que la luz parpadeante hacia que el paisaje entero pareciera temblar. Un terremoto latente se extendió por la quietud palpitante, por una sensación de rotación sin movimiento. Este lugar era un rotativo que se encerraba en una redondez inmensa. De ese espacio giratorio emergió la posibilidad del Spiral Jetty (Muelle en espiral). Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna estructura, ninguna abstracción podía mantenerse unida a otra en la realidad de esa evidencia*".[2]

Derrame siliceo
(02.02.2015)

Impresión fotográfica sobre papel Archês
Velin Museum Rag 315 gr.
26,6 x 20 cm (10 u.)
1/3



Su traslado a Las Pajanosas, en 2006, coincide con el nacimiento de su hija Eva, cuyo nombre parece adquirir en este caso resonancias simbólicas en torno a la idea de un paraíso —ahora— recobrado. Estos datos biográficos no son gratuitos, ya que su obra, siempre nutrida por lo vivencial, se carga más aún de este carácter. Es más, ese nuevo marco, el rencuentro con la Naturaleza y la posibilidad de dialogar con el entorno a través de lo físico y manual, algo que lo retrotrae a su infancia en San Fernando y que había perdido en su periodo en la capital sevillana, empieza a aparecer en su universo, concretamente en exposiciones como *PicNic* (Galería Begoña Malone, Madrid, 2008) y *Andamios de hueso y carcoma* (Galería JM, Málaga, 2009). El hábitat condiciona, indudablemente, pero también ese nuevo escenario familiar. Eva participa, se incluye en sus obras. Suma, en parte, esas otras manos que le ayudan a *escribir* este diario y que —por qué no— le hacen disminuir la idea de autoría sobre algunas de sus piezas y procedimientos. [3]

Pero aún hay algo más, un nuevo factor que responde al nombre de Balthus, un perro que aparece en la vida de la familia en 2014 y que obliga a AAron a desarrollar un nuevo *modus vivendi*. Éste va a generar un nuevo *modus operandi*. Balthus se convierte en compañero de AAron, obligándolo a convivir de un modo más intenso con la Naturaleza en la que vive y a comunicarse con los múltiples estímulos que ésta pone ante sus ojos en cada uno de los numerosos paseos que emprenden ambos. A las manos de AAron y Eva se les puede sumar la metafórica participación de Balthus; este *diario*, en parte, se *escribe* con él, de ahí que Balthus ocupe un lugar preeminente en este imaginario, casi lindando con lo teórico.

Hay algo especialmente importante en este proyecto que observamos como *puesta en escena* pero que pudiera contener una suerte de *manifiesto vital*. Volvemos a referirnos a cómo los cambios en la vida,

No hoja
(30.10.2014)

Yeso
30 x 10 x 10 cm

2 BOZAL, V.: *Modernos y postmodernos*. Madrid, Historia 16, 1989, págs. 62-64. Aparecida originariamente en Arts of the Environment (1972).

3 Incluso las manos de Eva aparecen fotografiadas, junto a las de su padre, AAron, en algunas fotografías que registran acciones.

los nuevos papeles que se ansían desempeñar, acaban trasladándose a la creación. Esto es, un *modus operandi* (artístico) según el *modus vivendi*. Nos referimos a la asunción de la combinatoria. Es decir, a asumir que esta puesta en escena, que la conjugación de los numerosos fragmentos o materiales que componen este conjunto, es una de las muchas —y válidas— que pudiera tomar. Cierta noción de lo modular puede aflorar, de la (re)composición del conjunto. Esa asunción o esa aceptación no han de ser entendidas, si se trasladan a un plano vivencial, como el acatamiento de lo inevitable —hablaríamos propiamente de *fatum*—, sino algo parecido a la resiliencia, a hacer de la necesidad virtud o a una justa consideración y distinción de la solemnidad, la gravedad, lo urgente o lo importante. Me atrevería a decir que en estas obras de AAron subyace, entre otras cuestiones, un modo de estar en la vida y en el arte. Su inmersión en la Naturaleza y esta nueva manera de trabajar que ha incorporado en el último lustro le han reportado un contacto real con la materia que lo ha podido retrotraer a su infancia, en la playa, de su San Fernando natal o de sus vacaciones en La Barrosa (Chiclana), junto con sus hermanos, en contacto con los elementos y transformándolos. Esa manipulación, esa capacidad de transformar la fisicidad de los elementos que le ha facilitado esa convivencia con lo natural en Las Pajanosas, pareciera que, parafraseando a Rilke, lo pone en contacto con la *verdadera patria del hombre*, con la infancia. Infancia que rememora junta a su hija Eva. Pero esa dimensión física y sensorial que recupera en el entorno natural conlleva una dimensión telúrica, de la energía que los elementos y fuerzas de La Tierra ejercen sobre el ser humano. De ahí la presencia de muchos elementos (tierra, agua o fuego) que se muestran de modo literal, como las raíces y tallos que parecen ser moldeados por una fuerza superior y que adquieren un innegable sentido estético y artístico; éstos rememoran la máxima de Pompilio, que Wilde rescató, *Natura imita artifex*; también aparecen transformados, dejando entrever la acción humana directa, casi instintiva y sin artificio, como en los trazos sobre la tierra a modo de prehistórico petroglifo; o a modo de causa-efecto, como ocurre con muchos de los materiales que aparecen tiznados, como si hubieran sido pasto de un fuego controlado. Justamente los elementos quemados suponen una escenificación del equilibrio o conflicto entre materia y forma, medular en su trabajo, ya que, como vemos en algunas piezas que se registran y exponen parcialmente quemadas, lo que ha ardido nos sitúa ante la esencia, ante el material, que también adquiere una forma. Como el propio autor comenta: "es el momento en el que el material muestra su verdadera fragilidad". En cualquier caso, evocan todos ellos una especie de inmediatez, de pureza, de regresión a una especie de *grado cero* de la creación. Nuevamente, la infancia o los albores de la existencia, con toda su plenitud, aparecen como referencia. Nunca mejor dicho, existe una suerte de huida de *lo adulto*, que se entendería como un proceso de adulteración de esa sencillez e instinto primigenios.

Seccionamiento diédrico. Abatimiento quebrado de una raíz de acebuche
(2015.02.21 - 25.03.2016)

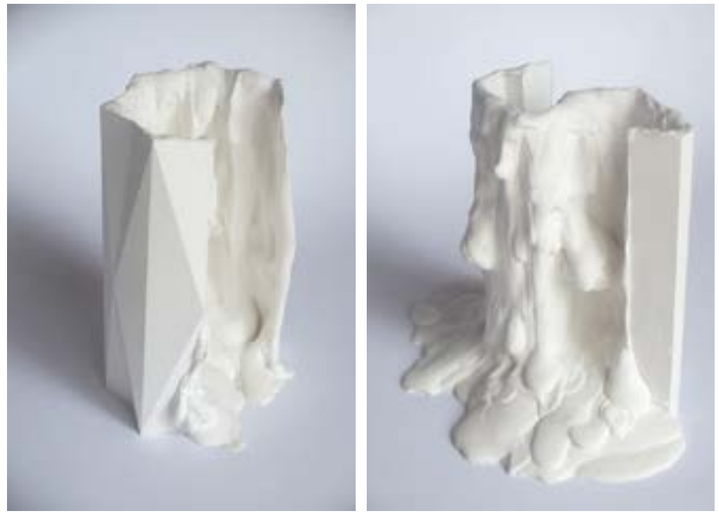
Gouache sobre madera acebuche
h. 31 cm

Sintético. Vitalismo abstracto
(2014 - 2015)

Gouache sobre yeso, 21 x 14,8 cm
(19 piezas)

Cuestión de huellas

Lo básico y primigenio como acto creador lo podemos ver en los petroglifos prehistóricos y en las pinturas consistentes en dejar la huella (en positivo) o en pintar su contorno, quedando la mano recortada (en negativo). No podemos dejar de pensar en los *graffitis* que Brassaï fue fotografiando en París, a finales de los veinte y en los años treinta del siglo pasado; se trataban básicamente de incisiones (agresiones al soporte, transformaciones de éste, como muchas de las piezas de AAron) que encontraba el artista en sus derivas por distintos barrios de París, consistentes en dibujos y signos profundamente elementales. Ciertamente, hay algo elemental, tanto en AAron como en los parisinos que *grafiteaban* esas paredes, en dejar su huella mediante un acto creador. El crear se asimila a un dejar-huella, a dejar la impronta, como vemos en las *Compresiones*, cuyo título evoca la tradición del nuevo realismo y, en especial, a César. Como hace AAron, muchos de los nuevos realistas procuraron incorporar lo vivencial a los elementos en serie, añadir sus vivencias —piensen en Daniel Spoerri. Otros nuevos realistas, como Yves Klein, jugaron directamente con la huella y el rastro para abrir la puesta a lo experiencial o vivencial, es el caso de sus antropometrías



Sintético-Flujo plegados
(2014-2015)

Yeso. Variables

(negativos) de cuerpos femeninos o incluso el de sus dibujos de fuego. Esa idea de huella *kleinesca*, esa idea de matriz y doble, la encontramos no sólo en las compresiones de AAron, que se convierten en negativo de la mano del propio artista y de su hija, también en otras como *No hoja*. Algo profundamente metafísico podemos encontrar en este *juego de espejos* que suponen los vaciados, moldes, huellas y matrices que encontramos en numerosas piezas escultóricas, que pueden recordar a las maquetas de Jorge Oteiza y del Equipo 57. Estructuras vacías, formas como resultados de una materia que (ya) no está. El trabajo de Rachel Whiteread, aunque en una escala muy reducida, también puede saltar a la memoria ante las obras de AAron; las obras de la artista británica, como muchas de las del gaditano, son el negativo de un elemento que las conforma, como una suerte de matriz.

Toma de contacto

El material se transforma tras el encuentro. Un objeto encontrado es tal porque alguien repara en él, porque le resulta pertinente u óptimo para un fin o porque posee unos valores intrínsecos que la mirada del sujeto encuentra y re-conoce como si de una revelación se tratase. Esto no deja de ser un ejercicio de proyección del sujeto en el objeto, que queda connotado tras una toma de contacto visual. Pero la toma de contacto también es literal, no sólo visual, también contacto físico que deje la huella de la acción, la impronta. La mirada de AAron encuentra en la Naturaleza la correspondencia de sus actos con la materia artística. O viceversa. Es decir, AAron reproduce en su obra la conciencia de dejar-huella. De este modo, entre sus obras, en las que encontramos esos *juegos de espejos* que son los moldes y vaciados, o los elementos que atesoran las huellas de una acción, en ocasiones registradas en fotografía, podemos ver imágenes que el artista toma en el medio natural y que evidencian un fluir, un dinamismo de la materia que genera formas, tal como ocurre con *Derrame silíceo*, la marca del agua que dejan las escorrentías, que dibuja la arena.

Urformen. Serie Conversaciones con Balthus son fotografías de elementos recolectados en la Naturaleza en los paseos con Balthus por Las Pajanosas. Fragmentos que adquieren formas caprichosas o sugieren otras formas familiares. El artista emerge como alguien que propicia hallazgos, que encuentra en el paisaje formas bellas, relevantes o reveladoras. En el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci encontramos el precepto IX; en él se señala que en las manchas de las paredes o en las que nacen de arrimar una esponja con color a un muro, se pueden ver, entre otras cosas, *mares, nubes, bosques y otras cosas así*. Continuaba asegurando el artista que *es casi como la música de las campanas, que dice lo que a ti te parece que dice*. De eso se trata, de aceptar la apariencia, lo visible; en definitiva, la forma como producto de la materia.

Fluido objetual. Continuidad cromática
(20.03.2014 - 21.12.2015)

Gouache sobre madera de haya y ciprés
h. 25 cm

4 En un primer momento, esta exposición se iba a desarrollar en la Sala Siglo XXI, en el Museo de Huelva. Para ese espacio se pensó, lo que obligó al artista a generar nuevas posibilidades.

Esferizacin lúdica
Serie "lo que sucede mientras sucede"
(1984 - 2016)

Impresión fotográfica sobre papel Archês Velin Museum Rag 315 gr.
46,8 x 39,6 cm
1/3

El juego con las formas

En una serie como *Lo que sucede mientras sucede*, además del hallazgo, hay un juego absolutamente verbal. La palabra connota y transforma los objetos, que quedan renombrados. La forma circular es la protagonista de estas piezas, en algunos casos, elementos encontrados (*objets trouvées*), como una piedra esférica (*Petrificación solar*) o su balón de baloncesto que atesora desde 1984 (*Esferificación lúdica*), o materiales y elementos naturales que, merced a la manipulación o el contacto del artista, se convierten en imágenes y objetos, como *Ramificación circular* y *Juego silíceo-Estado de inercia*. Objetos e imágenes estos últimos, en suma, que no sólo devienen elementos circulares y esféricos, sino productos de acciones, traducciones de gestos o configuraciones del tiempo.

La exposición: entre el archivo y la *playroom*

Lebensformen adquiere forma de *summa*, varia o de archivo vivencial. Esto es, un conjunto de materiales profundamente heterogéneos e ingresados de forma orgánica en esa *unidad archivística* o gabinete que es la exposición. Además de esa disimilitud y abundancia de obras, que llamamos materiales, la *puesta en escena* o presentación de las mismas refuerza la noción de lo archivístico. La exposición deviene dispositivo-archivo, retroalimentándose de valores que se encuentran aparejados a esa noción, como la objetividad, lo aséptico o la valoración del dato. La disimilitud de materiales que se exponen en esta *puesta en escena* que es la exposición, así como la articulación de la misma, desbordante y sin atender a ciertas lógicas de la organización expositiva, convierten esta muestra en una especie de *playroom*, de cuarto de juegos de AAron y sus seres más cercanos. A ello ayuda el carácter vitalista, vivencial y lúdico de muchas de las piezas, que nos revela al artista como un *homo ludens*.

La organicidad de la propuesta y de cómo es producto de los condicionantes llega al paroxismo con el cambio de sala de exposiciones que se produce durante el proceso.[4] Ello le obliga a transformar la propuesta, a adaptarla al nuevo emplazamiento donde finalmente se desarrolla. Esto, más allá de las propias problemáticas que conlleva, no es considerado por AAron como un revés, sino como una oportunidad. El azar y las extrañas lógicas que operan en nuestra rutina lo conducen a soluciones, respuestas e imaginarios, de modo que este cambio genera otras nuevas soluciones. Por tanto, pasa a ser una oportunidad, la posibilidad de conocerse mejor y de seguir incorporando las vivencias a las obras o a la articulación de las mismas. En una exposición como la de AAron, extensa en el número de obras, de técnicas y con un claro sentido *instalativo* —tanto que podríamos hablar de *instalación de instalaciones*—, el montaje pasa a ser capital. Sobre el montaje, como sintaxis expositiva, descansa, en buena medida, la posibilidad de generar ciertos mensajes. Dicho esto, cabe entenderse la importancia de este cambio de escenario, quizás determinante.

La idea de la transformación nos conecta con la conciencia de la metamorfosis. ¿Es acaso la creación algo diferente a ese proceso metamórfico? ¿O deberíamos usar un concepto como el de transubstanciación? Esto es, no sólo que un elemento cambie su forma, sino que una sustancia devenga otra.

Por lo tanto, estas obras buscan traducir o traslucir la experiencia y el proceso vital al hecho artístico. Obviamente no se entrega a lo meramente documental, aunque este registro sea un recurso puntual. No se trata de fijar imágenes —o no sólo eso—, es necesario que la obra artística se cargue o quede connotada por las experiencias y circunstancias que la rodean y que permiten que se constituya como tal. Así pues, muchas de las obras nos alertan de ese factor procesual y de esa suerte de pulsión de cambio. El conjunto viene a constituirse como reflejo de esas circunstancias vitales que se basan en el cambio. Realmente, la obra de AAron nunca ha sido ajena a estos dos factores, al cambio (de estado) y a lo vivencial. Es más, hoy, con perspectiva, podríamos afirmar que han sido dos de los asuntos íntimamente ligados a su obra. Ahora bien, y como hemos señalado a lo largo de este texto, AAron ha pasado de centrase en momentos como la muerte, con su carga trascendental, a la trascendencia de los pequeños episodios y actos que acumulamos en nuestra cotidianeidad y que son, a la postre, los que —valga la metáfora escultórica—nos moldean.

Recobrar

Hay algo de deriva en la Naturaleza, de dejarse llevar y actuar por los instintos animales. De dialogar con el entorno, saber escuchar y proyectar sobre elementos naturales el carácter artístico. La continua inmersión en lo natural, gracias a la rutina de dejar libre a Balthus en la Naturaleza varias veces en el día, le permite recuperar instintos que el urbanita encuentra atrofiados. Quizás hablemos de una dimensión animal, entendiendo lo animal como la suma de cualidades y potencialidades que el ser humano ha perdido o sacrificado al morar las ciudades. Georg Simmel señalaría en 1903 que debido al paso entre la Naturaleza y las estructuras metropolitanas se alza el tipo de individualidades urbanitas en el *'acrecentamiento de la vida nerviosa', que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas*.[5] Desde estos asertos, Simmel explica los caracteres de las relaciones en los ámbitos de la Naturaleza (o pequeña ciudad) y en las grandes ciudades: *A partir de aquí se torna conceptuable el carácter intelectualista de la vida anímica urbana, frente al de la pequeña ciudad que se sitúa más bien en el sentimiento y las relaciones conforme a la sensibilidad* [6]. Para Simmel, en la concepción de la Naturaleza prima lo sensible y no lo intelectualista, que sí abunda, por el contrario, en

No cuencos . Sin hacer nada.
Serie "lo que sucede mientras sucede"
(2014 - 2015)

Gouache sobre yeso
Variables (60 piezas)
u. 6 y 23

Lebensformen.
Diario para una biografía fósil (2017)

Vista general de la exposición
Sala de la Provincia
Diputación de Huelva

5 SIMMEL, G. (1903): "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en SIMMEL, G.: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península, 1998, pág. 247.

6 Ibid., pág. 248.

la ciudad. En cualquier caso, AAron percibe el cambio, los matices y condiciones que transforman la Naturaleza y el paisaje, siempre el mismo pero siempre distinto —nuevamente lo estático y lo dinámico, lo fijo y lo cambiante.

Este cúmulo de materiales y su capacidad para ilustrar el propio proceso y lo vivencial genera una sensación cercana a la del no-estilo. Es decir, AAron no ha perseguido hasta ahora afianzar un universo de formas reconocibles y asignables a su persona, un lenguaje, sino una suma de elementos dispares que obedecen a experiencias, la suyas. El artista gaditano parece movido por un espíritu que se opone a la finalidad, al fin o al destino, privilegiando el proceso y el camino. Esto se aprecia en una serie de obras en las que se expone tanto la presunta pieza o producto como todos los materiales entrópicos —o que para otro autor tomarían esa consideración de desechos o gastos— que ha generado el proceso que ha llevado a esa pieza final. El artista concede valor a esos otros y silenciados materiales, ocupando el mismo lugar, como una suerte de matriz, que la pieza obtenida. En definitiva, el residuo pasa a tener validez para AAron. Subyace en este posicionamiento un situarse contra lo clausurado y lo categórico. La obra de arte es el producto —aunque no el único—, pero también es una suerte de médium, de metafórico umbral o puerta.

Mirar al proceso. O de la meta-escultura en la obra de AAron

Una de las virtudes del proyecto de AAron estriba en las ambivalencias, en plural. La ambivalencia de la carga vivencial, de convertir el conjunto en un "diario para una biografía fósil", y de su preocupación por lo formal. Esto es, no convertir la obra en mero documento, sino que lo vivencial lo enfrenta a un universo o un imaginario que sabe integrar o del que se apropia, así como a generar soluciones formales muy distintas (escultura, objetos intervenidos, escritura, vídeo, fotografía, pintura, dibujo, instalación, instalación ambiental). Y, también, la ambivalencia de todo ello y el recurrir a lo procesual. Cuando el proceso se convierte en uno de los elementos fundamentales, cuando la obra viene a transparentar el propio proceso, ésta viene a aceptar cierto carácter meta-artístico. Lo escultórico está continuamente presente en el conjunto de las piezas. Buena parte de ellas poseen unas condiciones volumétricas y/o espaciales, incluidas muchas de las imágenes a carbón siberiano (serie *Lebensformen*). Sin embargo, esa dialéctica entre forma y materia, que tantas veces ha presidido el trabajo de AAron, que en este caso se antoja como esencial, supone, en buena parte, el fundamento de la escultura.

Las formas de AAron resultan un conflicto entre el dinamismo y lo inerte. Tal es así que el artista se afana en visibilizar la noción de cambio, de fluyente, de metamorfosis. Si sus dibujos parecen un oxímoron —como ya se ha escrito—, imágenes de elementos dinámicos y con una inercia de movimiento que quedan suspendidos evidenciado esa dialéctica. Ese mínimo equilibro, ese suspender, salta literalmente por los aires en algunas piezas escultóricas, como las series *Sólido licuado* —su título ya indica esa paradoja u oxímoron— y *Flujo plegado*, especialmente la número seis de ésta.

La semilla

Justamente, ese desbordamiento de la materia, que parece no contenerse bajo la estricta *levita de la forma*, y que deviene paradójicamente otra (nueva) forma contiene la semilla de la obra por llegar de AAron. Resulta imposible no ver en esos desbordamientos la metafórica imagen del volcán. El volcán adquiere resonancias biográficas para él y nos/le sitúan nuevamente ante lo fijo, lo inestable y lo natural. La biografía *exuda*, *supura*, es *lanzada* por el *cráter* de su obra. Pero ésa es otra historia que exigirá de otro *diario*. JFR

Fluido objetual. Cromatismo quebrado
(22.10.2015 - 24.02.2016)

Gouache sobre madera de haya
Variables

COLABORACIONES, PUBLICACIONES Y RESEÑAS

Las Formas de la Forma de Santiago Navarro (AAron)

Miguel Cereceda, Abril, 2016

Crítica de la exposición ***Lebensformen. Diario para una biografía fósil***

Para un escultor, adoptar el pseudónimo de Aarón no es una decisión intrascendente. Aarón fue el hermano de Moisés que explícitamente incumplió el mandato divino de no hacer imágenes de Dios, e incita al pueblo de Israel a construir un nuevo ídolo al que adorar. Aarón es pues el escultor consciente de la necesidad de crear una nueva imagen de lo divino. Con sus propias manos construye un becerro de oro al que adorar.

Santiago Navarro es profesor de escultura de la Universidad de Sevilla, pero como artista adoptó precisamente este heterónimo de Aarón, tal vez para diferenciar así sus dos ocupaciones. Sin embargo, en su trabajo como artista y como escultor es evidente que la suya es la obra de un profesor, a quien sobre todo le preocupan los problemas teóricos de la escultura. Así, el esfuerzo fundamental al que se dirige todo su trabajo le arrastra a una investigación sobre el problema general de la forma.

Un principio general

La forma no es más que el nombre latino que le dio Cicerón a su traducción del concepto griego de idea platónica. De este modo, por un lado, la forma es el aspecto visible de una cosa, pero, por otro, también es el principio activo que, según la tradición filosófica, determina y configura la materia.

Para un escultor no resulta nada fácil acercarse a una forma que no haya sido explorada, configurada y conformada cientos y miles de veces. Y ello no se refiere tan sólo a las formas de la escultura tradicional, sino también a aquellas otras que han cristalizado en los objetos que son para nosotros de uso cotidiano. Por eso Santiago Navarro explora las formas, tratando de encontrar su principio general de conformación. Y, para ello, se aleja explícitamente tanto de las formas de la tradición escultórica, ya esclerotizadas, como también de los instrumentos y utensilios que nos rodean. Así se dirige inicialmente hacia el objeto encontrado. Como artista insiste mucho en la importancia del caminar como otro modo de pensar. Pero no acepta como «object trouvé» cualquier desecho humano arrojado por el campo, sino que busca de algún modo las formas en el momento mismo de su conformación.

Santiago Navarro las denomina «Lebensformen», es decir, «formas vivientes», y se refiere con ello a ese territorio fascinante de la aparición de lo orgánico y viviente, a partir de lo inorgánico y mineral. Estudia atentamente estas formas, analiza su estructura y su composición. Las dibuja, con un virtuosismo sorprendente, casi fotográfico, o desarrolla su apariencia estructural en otros materiales. No reduce así la riqueza de estas formas originarias al frío análisis de la geometría, sino que compone y descompone su conformación en cartón, en yeso o en madera, tratando de encontrar con ello nuevos recursos expresivos y formales para la escultura.

Aproximaciones al cubo

De algún modo su investigación recuerda el laboratorio de tizas de Jorge Oteiza. Pues ciertamente aquí hay mucho de investigación formal y de laboratorio experimental. A él le une una intensa meditación sobre la escultura que, en el caso del artista vasco, se terminó plasmando en su maravilloso «Propósito experimental». De hecho, en esta exposición nos encontramos también aproximaciones al cubo que rememoran de algún modo las especulaciones de Jorge Oteiza en sus cajas metafísicas. Ello no quiere decir en modo alguno que, ante los mismos problemas, Santiago Navarro se encuentre con las mismas soluciones, sino más bien que los modelos de análisis formal difícilmente pueden evitar volver a conducirnos por los mismos derroteros. Por eso, además, Santiago Navarro se concentra deliberadamente en aquellas formas a las que, como Goethe, denomina también «Urfomen» (formas originarias), aquellas, anteriores e independientes de lo humano, en las que la vida se conforma.

Para la realización de este proyecto, recibió el artista una de las becas Daniel Vázquez Díaz de la Diputación de Huelva, correspondiente al año 2014. La beca supone una ayuda para la producción de la obra y contempla también la exposición de la misma al finalizar el proyecto. Mediante el dibujo, la fotografía, el vídeo y por supuesto también mediante la escultura, Navarro presenta en esta muestra una especie de lección magistral acerca de los problemas de la escultura contemporánea. Lección en la que el artista medita acerca de la forma general de las formas.

Reflexiones en Torno a la Eternidad

Enrique Castaño Alés. Abril, 2011

Crítica de la exposición Andamios de hueso y carcoma

Una de las principales preocupaciones de los trabajos de AAron LLoyd (San Fernando, Cádiz, 1970) ha sido hasta ahora la reflexión sobre el paso del tiempo, sobre los conceptos de temporalidad y eternidad. En su obra siempre ha habido una profunda empatía con el discurso del arte religioso barroco español, cargado de símbolos en relación con la muerte y la transitoriedad y fugacidad de la vida humana. En esta ocasión ese parentesco se hace aún más evidente, pero al mismo tiempo más paradójico, porque AAron LLoyd no se limita a reinterpretar el «memento mori» o las «vanitas», sino a indagar en los motivos del descrédito de la intemporalidad. A partir de huesos de animales, construye torres y andamios, que en ocasiones tocan el techo de la galería pareciendo querer traspasar sus límites. Construcciones ladeadas e inestables que son una metáfora de la ausencia, de la pérdida de la corporeidad, pero que sin duda remiten también a Valdés Leal y a sus Jeroglíficos de nuestras postrimerías de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla.

AAron LLoyd no tiene reparo alguno en plantearse cuestiones que tienen que ver con el sentido de nuestra existencia, con la vanidad y la soberbia humanas. Por eso estas torres hechas de huesos perfectamente ensamblados que ascienden inestables, nos recuerdan también la *Torre de Babel* de Brueghel el Viejo, símbolo de las vanas aspiraciones humanas, en vez de estar el hombre más atento a su propia interioridad y atender a las cuestiones esenciales. En todo esto, naturalmente, tiene una presencia permanente la muerte, que es una vieja compañera de las propuestas conceptuales y transmediáticas de AAron LLoyd. La muerte como algo vinculado al tiempo y a la eternidad. Hay un texto precioso del autor, del año 2008, en el que se pregunta si no «hemos eliminado, sin haberlo sopesado, la eternidad entre nuestros valores». La eternidad, más que adquirir aquí una connotación religiosa en un sentido cristiano, que tampoco hay por qué excluirla definitivamente, es una idea que se refiere más bien a lo que debe permanecer del hombre, sus valores éticos, la defensa de la dignidad y de la libertad individuales, que sí deben ser eternos e intemporales. Ése sería, pues, uno de los aspectos de proyección del hombre en el futuro, a través de sus obras y de sus acciones.

En el fondo hay aquí una crítica oculta a la superficialidad y frivolidad de muchas de las supuestas creaciones artísticas contemporáneas, que se mueven en un absoluto vacío de ideas y de pensamiento. AAron LLoyd apuesta por un discurso conceptual en el que estén presentes las cuestiones que verdaderamente atañen al destino humano, y entre éstas, como no puede ser de otro modo, están las espirituales y las que se dirigen al placer estético. La disposición a veces de los huesos en el espacio de la galería, en rincones o sobre recipientes, nos traslada a los enterramientos prehistóricos, incluso cuando todavía no estaba definitivamente conformado el homo sapiens. AAron LLoyd defiende lo universal, el que estemos más atentos a las realizaciones de quienes nos precedieron, a fin de que no terminemos convirtiéndonos definitivamente en hueso y en carcoma: que siempre, por el contrario, permanezca lo mejor de nosotros.

ELEGÍA A LA DESESPERANZA

Iván de la Torre Amerighi. Octubre, 2005

Crítica de la exposición ***S.O.S. Simphony***

No sé como Santiago Navarro, ese creador incipiente y prometedor del que hace tiempo nada sabemos, podrá convivir con AAron LLoyd (San Fernando, Cádiz, 1970), un artista que le supera con creces en recursos expresivos, hondura de contenidos y un tono general que, en la instalación integral expresamente creada para la galería JM, alcanza niveles elegíacos. La más de las veces, ante estas situaciones, el menos dotado acaba abandonando el piso, el taller o el estudio, cambiando incluso de ciudad, buscando librarse de la alargada sombra de su compañero. Pero pocos intuyen que esta huída servirá de poco, que tras un tiempo terminarán desalentados, buscando otros horizontes vitales y renunciando a su condición de artistas. Si Navarro continua dando cancha libre a este avispado personaje -a quien estaría dispuesto a llamar parásito asimilado-, ofreciéndole mesa y refugio, enseñándole los fundamentos esenciales del arte a cambio de tan poco, sin duda acabará anulándole como creador y quizá también, como persona –recuerden su idéntica estatura, apariencia, edad y procedencia- porque, a pesar de todo y a tenor de lo visto, el sujeto es realmente interesante.

Lo que nos presenta ***S.O.S. Simphony***, además de otras muchas cuestiones, es una reflexión acerca de la muerte. En un planteamiento extenso que, sin embargo, no hace referencia directa a la misma, sino, más bien, a las reacciones que provoca en los demás: el lamento, el dolor, la desesperanza, el hundimiento,…La muerte como realidad intangible que nos acompaña a lo largo de la vida, como rémora que acecha siempre su momento, solo puede ser imaginada, en su dimensión parcial, a través de los otros.

FUSIÓN ARMÓNICA

Esas otras cuestiones a las que aludimos hacen referencia a la investigación en la que se embarca LLoyd acerca de la fusión armónica de lenguajes y canales expresivos en la instalación, y de la flexibilidad y posibilidades del dibujo para convertirse en herramienta activa de ésta. Más allá de la consideración periférica y subsidiada con respecto a la escultura, la instalación se ha convertido en un campo de interlocución y comunicación de validez indubitada con espectador y entorno, que aquella solo posibilitaba sesgadamente.

Sin embargo, la propuesta no es lineal, sino compleja, quedando dividida en dos instalaciones bien diferenciadas por los espacios que ocupan, a la que se suma, como mecanismo de transición, la pieza y decoración parietal, en base a ságomas óseas, de ***Lycaeides sublivens***. Encontramos en la sala superior lo que el artista llama una "escultura acústica", sobre la que el escritor Juan Francisco Ferré ha edificado un magnífico relato titulado Animalalia. Un rodeor -iluminado puntualmente- se alza sobre sus patas traseras y parece chillar hacia un micrófono colgado del techo. El grito se convierte en una salmodia continua, sinfonía salvífica, banda sonora de un acontecimiento imposible; la aparente voluntad del roedor de humanizarse, adoptando actitudes que traspasan su entidad animal. La actitud de la rata al tratar de hablar, de reproducir lo hablado, de comunicar, grabar y guardar lo comunicado es, de algún modo, una metáfora de su intento de vencer a la muerte o, al menos, de hacer de su antónima y acérrima enemiga, la vida, algo dotado de un sentido trascendente, ceremonial y público que compartir con el entorno.

COLORARIO DE ACTITUDES

En la sala inferior, LLoyd dispone dos series de dibujos: ***Lamento y Ciénaga***, instaladas coordinadamente ocupando el espacio y rompiendo con su fisicidad bidimensional. Ambas comparten el horizonte de establecer un colorario de actitudes frente a lo inevitable y la intención de elevar el dibujo -que sigue con fidelidad las instantáneas tomadas por el artista, de ahí su frescura y su poca afectación- a herramienta dramática de primer orden. En el segundo de estos ciclos, más allá del silencio elocuente de los gestos y, sobre todo, de la confrontación de estas actitudes en los personajes de tamaño natural, se nos propone abrir un vano de lectura hacia una dimensión existencial y auto-referencial. Si nos fijamos bien, al tiempo que, desolados, escenifican el drama, éstos se hunden en la citada ciénaga sin remisión. ¿no será que cuando lloramos, más que hacerlo por los demás, en realidad, nos anticipamos al dolor que prevemos cuando la parca venga a mordernos los huesos?

ANIMALALIA

Juan Francisco Ferré. Septiembre, 2005

Crítica de la exposición ***S.O.S. Simphony***

Una de las ratas del ***laboratorio Ratner*** se negó a comer un día y comenzó a dar muestras de una enfermedad desconocida. Saltaba como loca por encima de las demás, mordía a los cuidadores y enroscaba la cola formando barrocas figuras. A la semana, daba signos de flaqueza y uno de los ayudantes la extrajo de la jaula para examinarla. Parecía dormida. La posó encima de su escritorio y, primero con asombro y luego con estupor, la vio erguirse sobre sus dos patas traseras, plegar las delanteras y pronunciar estas inesperadas palabras: ***Vanidad de vanidades. Todo es vanidad***. Atónito, corrió en busca de otros colegas que asistieron nuevamente a la puesta en escena de la rata. Willard, el director del laboratorio, no tardó en aparecer atraído por el bullicio de sus subordinados. Nadie se explicaba lo sucedido, a pesar de la índole de los experimentos con fármacos a que se había sometido al animal. Pronto, una brillante becaria aportó la solución al misterio. Una edición de bolsillo del ***Eclesiastés*** cuyas páginas centrales aparecían devoradas. El curso del experimento, siguiendo instrucciones del consejo de dirección, se modificó de inmediato. La rata de Ratner fue separada de sus semejantes e instalada en una espaciosa jaula de vidrio con una dotación extra de alimento y agua. Diariamente, sin atenerse a ningún criterio estricto, los miembros del laboratorio le proporcionaban libros diversos a fin de obtener un resultado similar. El desorden de las entregas era tal que resultaba imposible, en muchas ocasiones, entender de dónde procedía la cita exacta que la rata, erguida sobre sus dos patas traseras, entonaba una vez tras otra ante la pasmada audiencia científica que la observaba como a un fenómeno de feria. ***Recuerda lo esencial, la puerta está abierta. Ahora conozco en parte, pero después conoceré como ahora soy conocido. En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*** Se sucedían interminablemente los recitados de la rata metafísica, como habían empezado a denominarla para distinguirla de sus mefíticos congéneres, a medida que se acumulaban los libros en el entorno de la jaula, aguardando turno para ser ofrendados al apetito voraz de la rata. ***En el principio, fue el verbo. En verdad, sólo somos sombras. Incipit parodia.*** Impacientes, los miembros del laboratorio sólo aguardaban el milagro que desde arriba se les había prometido como fin de la experiencia. En el fondo, admiraban en la rata filósofa lo que eran incapaces de admirar en ellos mismos. El momento en que el animal comenzara a hablar con sus propias palabras. El instante trascendental en que la rata expresara el auténtico pasmo de ser rata y la revolucionaria perspectiva de la rata sobre los animales parlantes que la sometían a tales torturas. Con ese fin, incrementaban la dosis de lecturas a cada hora que pasaba, deseosos de culminar un experimento que comenzaba a cansarlos y a la rata convenía alargar por las excelentes condiciones de vida que iba conquistando gracias a su talento inusual. Pero un día el reluciente roedor se irguió sobre sus dos patas, enroscó la cola y guardó silencio. Un silencio escalofriante, luctuoso. Otro día vomitó de inmediato tras devorar la primera página de ***Josefina, la cantora***. Más tarde repitió la misma frase (***El yo es una ilusión. El pueblo no existe. Dios tampoco***) incontables veces, sin alterar su enfática dicción. Como ebria, mezclaba o mutilaba los textos sin ningún sentido aparente, según Willard, el director del laboratorio. Vemos ahora por espejo, en oscuridad; después veremos cara a cara. Picnic, lightning. ***Lycaeides sublivens Nabokov***. Finalmente, tras varios ensayos fallidos e intentonas absurdas de forzar su elocuencia, se negó ya a abandonar la jaula. Dejó de alimentarse y rechazó los libros. Dormía todo el tiempo. Como hipótesis de su anómala conducta alguien, quizá la abrumada becaria, señaló hacia los restos carcomidos de una edición alemana de la ***Carta de Lord Chandos*** ocultos tras otros volúmenes mordisqueados al azar. Viéndola vencida y esquelética, otras ratas ambiciosas comenzaban ya a postularse como candidatas a sustituirla en la lujosa jaula. Desalentados por su silencio y pasividad, los científicos dejaron de servirle libros y alimento. Después le suprimieron el agua. Al poco, la rata de Ratner murió de inanición sin haber vuelto a tomar la palabra. No fue la primera, según se supo después, pero tampoco la última. Subsiste en algunos artistas (AAron LLoyd es uno de los más brillantes) el secreto deseo de que las ratas les transmitan su visión descarnada de la existencia humana. Como no ocurre así por ahora, se limitan a asumir, alzando la cola y exhibiendo los dientes, el punto de vista o el devenir de la rata.

Dibujos Desanimados

Juan Francisco Ferré. Marzo, 2004

Texto de la exposición ***AAron LLoyd***

En estos dibujos de AAron LLoyd, el artista antes conocido como Santiago Navarro, lo primordial es el ***Stimmung***: la tonalidad anímica que impregna los intachables trazos, el humor helado que anima las escenas. Viñetas de una pantografía cerebral, estos dibujos de acabado impecable anuncian el espanto y la pantomima de habitar un mundo de instantes escindidos y de instintos encendidos, de mutaciones malsanas y finitud. Sin embargo, estas imágenes paralizadas no son producto del desánimo ni lo inducen en el espectador. Al contrario, se animan al contacto de la mirada imantada y desactivan con tacto la animación irreparable que las conduciría al destrozo y desfiguración de los trazos. Las animosas ilustraciones parecen extraídas de un repertorio irracional de cuentos de hadas contemporáneos. No extraña por tanto el protagonismo inquietante del animal en estas fantasías inanimadas. En una de estas fábulas abúlicas, el cuervo toma cuerpo y vuela una vez más en la obra del artista, como en la famosa película de Hitchcock o en el no menos famoso ***poema de Poe***, para incordiar con el asedio siniestro de sus alas y la amenaza lacerante de los picotazos. La codicia del deseo se transmuta en cuervo y usurpa el lugar dominante en la cabeza de la víctima, o emprende en su nombre el cortejo imposible del cuerpo deseado y desnudo. La ágil liebre cuelga cabeza abajo unida a un vigoroso cuerpo antropomorfo en varias escenas de tortura y muerte imitadas de la mitología. Sin embargo, no es el cuero la principal ofrenda del cuerpo en este cruento sacrificio. El andrógino leporino, ahorcado por los pies como la arcana figura de la baraja, pierde en el envite la identidad genérica, el sexo borrado, y gana en desdoblamiento mental. En la más perturbadora de las series, como en una travesía al otro lado del espejo interior, el artista ensimismado pierde ahora la cabeza tratando de contar las múltiples identidades que forman o deforman el artificio especulativo de su personalidad. La cuenta se trastorna cuando las cifras se tiñen de narcisismo numérico y el cuerpo del artista se somete a la operación matemática de contarse. De exponerse. Exactamente. La cabeza batracia de otra serie de imágenes híbridas respondería a este conflicto principal con una nota de impensada comicidad. La única solución es perversa: consiste en asumir la máscara de rana de la nueva comedia comunitaria. Autorretrato anfibio de un artista auténtico que no renuncia a los privilegios de la impostura.

La Identidad del Artista

Enrique Castaño Alés. Marzo, 2004

Crítica de la exposición ***AAron LLoyd***

Lo primero que pone de manifiesto esta muestra de AAron LLoyd, artista antes conocido como Santiago Navarro (San Fernando, Cádiz, 1970), es un dominio del dibujo que cada vez resulta más difícil de encontrar en las nuevas generaciones de artistas plásticos, en parte por la confusión, más que por el descrédito, que rige en las escuelas de bellas artes, donde la disciplina del dibujo ya no goza del prestigio que tuvo hasta comienzos del siglo pasado. En buena medida, es razonable que el dibujo haya perdido el halo sacrosanto que lo envolvía en la teoría académica, pero no cabe duda que su continua práctica y ejercitación es insustituible.

Con un lenguaje realista y técnica precisa, subrayando las sombras y delimitando los contornos, haciendo unas veces uso del contrapicado y otra de los planos frontales, pero casi siempre erigiendo la figura en protagonista absoluta del espacio que la rodea, generalmente blanco y vacío.

En uno de los dibujos, se representa de pie en un salón desnudo, desvelando la perspectiva en contrapicado un deseo de engrandecer la propia personalidad. En otras dos obras, en cambio, de impecable factura, parece realizar una libre interpretación del ***rapto de Ganímedes*** o bien del collage "Edipo", perteneciente a la serie "Una semana de bondad" de Max Ernst. En otros de los dibujos más logrados, por último, alude al famoso cuento "El rey rana", de los hermanos Grimm, mostrándonos un batracio serio y pensativo, vestido con un chándal, que parece interrogarse acerca de su identidad y su destino.

La Importancia Está en la Obra, no en la firma

Laura Fajardo. Octubre, 2004

Crítica de la exposición hola, ¿Qué tal?

"Hola, ¿qué tal?" se titula la muestra que ha inaugurado el artista AAron LLoyd sobre las reflexiones acerca de la identidad humana, en el Taller del Pasaje.

Con presencia constante en el lenguaje cotidiano, esta pregunta retórica tiene adjudicada, conforme a la ley no escrita de la cortesía, una respuesta tras la cual enmascarar el verdadero estado de las cosas. Es la propia identidad la que parece quedar a salvo de la propia indagación ajena con ese consabido "Bien, gracias", que sucede al saludo por antonomasia "Hola, ¿qué tal?", y es precisamente esa última expresión la que ha escogido el creador que se presenta como AAron LLoyd para aglutinar su discurso artístico acerca de los procesos que nos alejan y nos aproximan al conocimiento del otro, de todas las identidades que conforman al ser humano.

Dichas pesquisas interiores se materializan en una colección de una veintena de dibujos que aguardan al espectador en el Taller del Pasaje (Pasaje Mallol, 10), mientras el autor transfigura su identidad en la de un batracio que recibe al público con cordial ademán en la instalación que se ubica en el centro de la sala.

Desconocidos

De exacto formato, las obras sobre papel caballo realizadas en carbón siberiano, reproducen a tamaño natural, los rostros de personas cercanas al entorno personal de AAron LLoyd, quien explica acerca de las mismas que "han sido ejecutadas desde un punto de vista muy técnico, reproduciendo fotográficamente los rasgos y expresiones de esos personajes en un contexto fundamentalmente anónimo para la mayoría del público. Mi intención es conseguir que el rostro de cada personaje se convierta en público", comenta.

Y así, añade que "todos somos desconocidos para la gran mayoría y, desde ese punto de vista, la representación del rostro en la obra plástica hace que esta consiga la atención del espectador por lo que presenta y no por lo que representa".

De esta forma, el conjunto de dibujos configura por sí mismo una instalación volumétrica de carácter figurativo que acompaña al autorretrato anfibio que constituye la pieza central de la exposición.

Esta otra faceta del artista que se reivindica como AAron LLoyd, se entiende como "parte de un juego y una denuncia crítica a la actualidad artística como colección de nombres y no de obras. Para mí la importancia está en la obra y, por tanto, el artista o la firma se convierten en una parte secundaria de la misma".

"La mayor parte de las obras anónimas de la historia son las grandes desconocidas y, a su vez, son las que han motivado los cambios más importantes en la evolución histórico-artística. En este sentido, AAron LLoyd es un personaje inexistente y creado a posta para tal fin", añade.

Posibilidades expresivas

Con su interés centrado en las posibilidades expresivas de los conceptos esencia y presencia, desarrolla AAron LLoyd sus últimas propuestas. Un estado actual al que el creador ha desembocado tras haber sustentado sus trabajos anteriores, correspondientes a la última década, "en el binomio ausencia-presencia y en el tratamiento de la instalación como medio procesual, utilizando la metáfora a través de las imágenes o de los objetos. La luz, los espejos, los espacios fingidos, el tejido, han sido los recursos que más había utilizado".

Esencialidad y síntesis

En el presente sus intereses discurren por diferentes derroteros, que aspiran a una cierta esencialidad y síntesis, volviendo a materiales rígidos como el metal, y al dibujo "como en mi primera producción", afirma el artista, quien asegura que su intención es "desprenderme de recursos superfluos y tecnologías, para conseguir expresar con los mínimos recursos".

DER WANDERER

Lorna Scott Fox.Octubre, 2001

Texto de la exposición ***Der Wanderer***

...aparte de este mundo real existe un mundo de ilusiones, casi más potente, en el que vivimos la mayoría de los hombres. Goethe

Aunque siempre haya existido la sospecha entre los sabios de que viajar en búsqueda de lo diferente no es más que constatar la mismedad de uno mismo, hoy por primera vez en la historia de la humanidad nos encontramos en un mundo tan predigerido y desencantado que lo anterior ha dejado de ser una paradoja. La compra-venta de ilusiones grotescas que pasan por "realidad" ha usurpado el terreno de los artistas y les ha puesto la tarea difícil. De ahí quizá el tópico contemporáneo de un arte "entre ficción y realidad", en donde el reto residiría en el segundo término. Es en esta frontera minada en la que se sitúa el trabajo de Santiago Navarro, soslayado hacia la relación entre lo físico y lo inmaterial; desdoblando ilusiones en búsqueda de una realidad emocional, mítica y personal.

Der Wanderer, el contador de cuentos errante, se apropia de lugares y símbolos empapados de historia e historias y nos los re-presenta como elementos dinámicos de un sistema de mímesis y reflejos. En un movimiento de vaivén, su creación se alimenta del conocimiento y del inconsciente - el pasado - para fundar nuevas asociaciones y sentidos - el futuro - a partir de la sobria y precisa relación entre íconos. Éstos se agrupan en dos espacios-esfera, unidos visualmente por el claroscuro y conceptualmente por las ideas del viaje y del cargamento: una sala llena de barcos negros y vegetales fosforescentes, la otra dedicada al paisaje con figura. En ambos casos, una matriz figurativa en el centro está rodeada de grandes planos fotográficos que tocan variaciones sobre el tema escultórico.

Sucede que el paisaje, sus pájaros, bosques, barcos y lagos son alemanes, pero esto no funciona aquí de meditación histórica a lo Kiefer, ni como enajenamiento o contraste con la cultura latina (aunque la decoratividad centelleante de las formas vegetales baile con desparpajo sobre la pesadumbre germana). Se trata de representar una historia humana, interior, en un paisaje encontrado de primitivos matices medievales y destellos espirituales - romántico, en fin - que exprese el peregrinaje. Y la floresta noralemana de cuentos y mitos, violencias y exilios, sugiere también un campo de incipiente reconciliación.
Los símbolos, restringidos, se cruzan y multiplican a través de los dos espacios. Como todo chamán, el contador de historias carga con un fardo misterioso que es lo que acumula y también lo que regala; en su viaje místico entre las dimensiones del ser y del tiempo, es un mensajero como lo es el cuervo, pájaro solar y a la vez demiurgo de la muerte. No es más que un ser humano con su carga de tristeza irrevocable.

El barco - cuna y ataúd, como apunta Bachelard - es igualmente símbolo de conexión. Relaciona las orillas de la vida y de la muerte, y señala, posado sobre su propio reflejo, el lindero entre aire y agua; para completar los cuatro elementos no faltan la tierra honda y oscura ni sus productos cual relámpagos de fuego, cuya energía peligrosa el caminante a veces empuña. O la lleva consigo, como la cosecha del pobre leñador del cuento, encorvado bajo una magia que desconoce.

Que nos adentramos aquí en un bosque simbólico en el sentido jungiano, más que de analogías o ironías semiológicas, lo indican las pequeñas esferas anidadas entre los ramajes luminosos de los barcos "reales" (en el sentido de ilusión tridimensional). Sus ínfimos reflejos distorsionados anuncian "otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; el símbolo es la cifra del misterio... siempre ha de ser de nuevo descifrado" (Henry Corbin). ¿Porqué yace el *Wanderer* en el suelo entre los fragmentos volcánicos de su historia y las historias que cuenta? ¿Es porque lo ha derribado su cargamento, o porque se ha librado de él y puede descansar?.

La Sombra y El Espejo

Jesús Reina. Abril, 2001

Texto de la exposición ***Peter Shadows Project***

Una muestra que permite apreciar la conjunción entre unas imágenes sutilmente bien acabadas y unas esculturas caracterizadas por el uso de peculiares materiales. Santiago Navarro ofrece su particular visión del arte a través de la confección de formas con tejidos y proyecciones de espejos. Propone explorar los espacios y objetos cotidianos articulando una serie de planos en tensión y continuo movimiento, valiéndose del lino y de impresiones digitales.

El artista alterna esta actividad creativa incorporando elementos que van desde la fotografía hasta la escultura. Entre el primitivismo, lo cotidiano y el refinamiento, sin sumergirse en un enmarañamiento conceptual con las obras y sin proponer un formalismo hueco, la obra de Navarro asume como virtud la sugerencia máxima con pocos medios. Todo ello con soltura y sin violencia, planificado pero vital. La creación de Navarro se ubica con inteligente humor en ese punto en el que la creatividad y la poesía no se han separado aún, no obstante se intuye un cierto trasfondo dramático.

Es la eterna búsqueda de la belleza objetiva. La ironía frente al drama se enfatizan para resaltar lo paradójico y llegar a una propuesta que resulta arriesgada y de ruptura.

La sombra como la exclusión de la visión. La sombra como una parte normalmente excluida de lo que es la forma o la imagen plástica en sí.

La propuesta creativa que plantea este espacio consiste en una serie de piezas que hacen referencia a fragmentos naturales, en las cuales se conjuga el tejido y el grabado de imágenes sobre espejos que se proyectan en las paredes. Una representación que podría parecer superficial, pero que continuamente quiere evocar el recuerdo y la memoria a través de una historia inventada.

Circuitos 2000. Santiago Navarro

Pablo LLorca. Junio, 2000

Texto de la exposición. ***XII Circuitos***. Junio 2000

(...) Santiago Navarro también crea atmósferas, aunque en algunas de sus piezas recurra a objetos escultóricos más reducidos de tamaño y, en otras a grandes instalaciones como ***A lagoa***, la pieza surgida a raíz de su estancia en Brasil. "Quiero centrarme en esa realidad ficticia que todos creamos. A veces mental, a veces material, pero que juega en el límite de lo que denominamos generalmente realidad". Su propuesta global camina por el filo de la ambigüedad y de la búsqueda de los territorios donde las fronteras no están bien definidas. Algo que, en su caso, ha pasado de ser una sugerencia a partir de obras insinuantes a mostrarse de manera evidente en sus peculiares paisajes. El primer caso pueden pertenecer la serie de esculturas hechas con lino, en las que recrea objetos. Esculturas blandas, a la manera de Oldenburg, a partir de ellas va creando alusiones indirectas mediante las cuales lo paradójico se convierte en el eje de las mismas. No sólo porque muestre calaveras hechas con materiales suaves -y explícitamente reducidas a la categoría de objetos- sino porque en cada una de ellas contrapuntea su aspecto físico e inmediato con elementos que sugieren características inesperadas, muchas veces en forma de paisajes que pueden llegar a convertirse en los protagonistas del asunto. Otra pieza que parte de elementos similares, pero que ahonda en las características ya mencionadas de juegos de espejos, es La caja de grillos, un conjunto en el que mezcla lo tridimensional con lo plano para crear una atmósfera erigida a partir de la imprecisión. Los reflejos, la luz, las superficies inciertas -unas proyectadas, otras vistas a través de su reflejo especular... Un mundo más ilusorio que intangible, como desarrolla ***A lagoa***, la obra que representa un paisaje acuático, en el que todos esos elementos de la obra anterior se encuentran repartidos a lo largo de mucho más espacio. Mediante la pieza, Santiago Navarro crea una atmósfera de ensueño, evanescente. El reflejo inmaterial de las cosas físicas, lo ha denominado su autor. La presencia de la superficie del agua, que actúa como un reflejo que confunde pero que es también la frontera permeable entre dos mundos, marca una obra donde, a su manera, el autor continua una tradición andaluza, en la cual elementos como el trampantojo siguen presentes (ver, a propósito de esto, la reproducción de las escaleras que se hunden en el suelo, de manera similar a como Rober Gober colocó sus rejas de alcantarilla en la instalación de Los Ángeles). (...)

La Velocidad del Deseo

Olegario Martín. Abril, 1999

Texto de la exposición. ***Side a landscape***. Galería Fernando Serrano. Abril – Mayo 1999

En una conversación mantenida con Santiago Navarro, me daba a entender su nueva relación con el espacio en el ámbito de la creación plástica. Si bien es cierto que en su anterior obra figurativa ya se atisba, de algún modo, el germen de su actual discurso espacio-temporal. Recuerdo un desnudo de hombre tallado en madera, una pieza en la que trabaja varios años ocupándose del cuerpo y la memoria, y un montaje instalación de calaveras humanas, en cuyos pensamientos escritos en la osamenta se hacía presagiar un cambio, una respuesta a sus apasionados interrogantes.

Esta temática le proporciona el definitivo salto al vacío, una búsqueda de sí mismo y del inexorable lenguaje personal. El simbolismo que entraña le permite ahondar y reflexionar sobre la vida y la muerte, el pasado y el presente, la presencia y la ausencia. Conceptos antagónicos que se han vuelto imprescindibles en la configuración de su nueva poética.

Su lenguaje plástico, aunque en ocasiones sea deliberadamente retórico, siempre trata de exprimirlo en pos de la intensidad expresiva. "...no es precisamente en ese juego fácil que el léxico nos permite, en donde pretendo refugiarme", nos aclara. Antítesis, metáforas y paradojas son producto del manejo consciente de una realidad poliédrica. ¿cómo si no expresar el complejo mundo de los sentimientos, las ideas y las emociones?

Desde estas premisas ha empezado ha desarrollar una plástica sosegada, reflexiva y sutil, articulada en una poética de la nostalgia, la belleza y la acción...

De su primera estancia en Italia. En Villa Borghese (Roma), le impresiona profundamente el instante mágico y la belleza escénica del *Apolo y Dafne* de Bernini. En palabras suyas: "Estoy seguro de no ser el único que ante la Dafne de Bernini, pierde la cabeza". Probablemente sea este el motivo de inspiración para su obra ***Árboles de colada***. Exquisita metáfora que pone de manifiesto la interacción entre la creación plástica y el proceso técnico en la configuración de la imagen; en una pieza fundida en bronce, a partir de elementos vegetales y artificiales.

Siguiendo una evolución conceptual, la obra ***Copas***, que nos muestra ahora, permite una lectura más amplia, pues ofrece paralelismo con el objeto descontextualizado de Duchamp, con el iglú de Mario Merz, y, como no, con la teoría plástica de Joseph Beuys. De las propiedades lumínicas trasparentes del cristal parece germinar la vida. Se ha provocado un diálogo entre el elemento artificial-vidrio y el elemento natural-árbol. Osea, lo racional-rígido frente a lo orgánico-vivo. Reflejos. Sombras y penumbras que proyectan unos ídolos luminosos coronados por un dosel selvático.

Los guiños más directos a Beuys se dan en las naturalezas muertas de la liebre, en las cuales desarrolla la polaridad entre nacimiento y muerte desde un enfoque personal. Sus piezas cobran una dimensión poética que se aleja del concepto alquímico de Beuys. Carentes de sangre, de dolor y muerte, la desnudez mórbida de una tez blanca, provoca una clara emoción estética no exenta de simbolismo. De igual modo ocurre en los grupos de cérvidos en los cuales se aprecia el progreso plástico de ***Copas***, con la introducción de elementos vegetales (naturales y sintéticos) y cristal (espejo). Es de suponer que a raíz de estas integraciones materiales surja, por vez primera, el paisaje como elemento inherente al objeto.

En la pieza ***Descenso al Jardín*** muestra –mediante una escalera- el tránsito de la razón hacia los sentidos. La mirada fuera y hacia dentro. En el grupo de pared, ha forzado al lenguaje consiguiendo con ello una espacialidad múltiple, mediante el triplicado de la imagen del animal, por medio de la propia sombra proyectada en el muro y su reflejo especular. Este concepto de espacio y realidad móvil es a lo que Santiago Navarro se refiere cuando señala "la ausencia y lo inmaterial ha tomado para mí un protagonismo esencial a la hora de ejecutar mi obra".

El paisaje –esa presencia ausente del sujeto- como lugar vivido y experimentado se ha incorporado a las extremidades del objeto mediante el recurso de la fotografía. Una integración sutil entre el medio escultórico y el fotográfico. Aparente paradoja que, sin embargo, actúa de forma sinérgica en el lenguaje plástico.

Las piezas (***ciclos***, ***paisaje*** y ***paisaje en azul***) son portadoras del paisaje – y de nosotros mismos. Funcionan como marco físico, con el que se ha establecido una relación simbiótica. Lo escultórico comienza a tener sentido cuando comprendemos que es un motivo "pretexto" que, con su decidida presencia volumétrica, trata de sublimar la ausencia que invocamos a través del paisaje.

Santiago Navarro ha hilvanado sus vivencias, confeccionando en tela una imagen entre la evocación y el deseo. Esa voluntad de plasmar ejemplares de colección, nos sitúa ante un ejercicio competitivo con la idea originaria. La réplica manual que ejecuta (como taxidermista unas veces, como ingeniero otras) resulta ser una apropiación más íntima y

necesaria que la que Walter Benjamín proclama sobre el objeto artístico. Debido a ello, logra captar el aura de la obra original. Su dominio en la elaboración manual, el cambio de escala, el material empleado (lino) etc., le confieren el carácter de pieza única.

La tela hace familiares a los objetos, de tacto blando y mirada cálida. La tela los hace cercanos, mascotas de sueños y aventuras.

En la presentación de sus obras, el espacio cobra el valor de un lugar intervenido. Una instalación, en la que se tienen muy en cuenta las relaciones entre las distintas piezas, las relaciones con los límites del espacio y las relaciones con el espectador, a la manera de Louise Bourgeois. Además del espacio físico, a Santiago Navarro le interesa, sobre todo, el espacio mental e inmaterial de su obra. Sus vehículos transitan el espacio imaginario, impregnados de velocidad y paisaje, instantáneas del alma que ha querido revelarnos.

PUBLICACIONES

NAVARRO, Santiago (2015). ***Siete. Lugares para habitar (2007-2014)***. Universidad de Sevilla. ISBN 10: 84.695.2744.4 - 13:978.84.695.2744.3

LLOYD, AAron (2012). Conferencia-Coloquio. ***La paradoja del hueso***. Casa de la provincia. Diputación de Sevilla.

NAVARRO, Santiago (2006). ***Deconstrucciones y transformaciones del espacio expositivo contemporáneo*** en las actas del Congreso Internacional de expresión gráfica arquitectónica contemporánea. ETSA. Universidad de Sevilla. Pp. 385-402. ISBN. 84.608.0484.8

NAVARRO, Santiago (2006). ***Estudio, análisis y representación de la enfermedad de Alzheimer*** en las actas del congreso Renovar la tradición. (vol. 1). Universidad de La Laguna. Pp. 233-237. ISBN. 84.7756.655.0

NAVARRO, Santiago (2008). ***Dibujo e Instalación contemporánea***. Conferencia Nacional en la XXI convocatoria de la escuela libre de artes plásticas. Priego de Córdoba.

NAVARRO, Santiago. (2008). ***El sueño del batracio***, Prólogo para el catálogo del II Certamen de escultura Reciclarte. Ed. Consejería de Cultura, Huelva. P.24. DL. H.103.2008

NAVARRO, Santiago. (2008). ***El rey desnudo*** en el catálogo de la exposición Diferencia-in-diferencia. Ed. Bellas Artes. Sevilla. Pp. 94-99- ISBN. 978.84.691.5862.3

NAVARRO, Santiago. (2008). ***El troquel defectuoso*** en el catálogo de la exposición X Certamen nacional de Pintura Grúas Lozano. Ed. Cajasol. Sevilla.

NAVARRO, Santiago (2008). ***Death and identity: 7 installation projects between 1999-2005***. Conferencia internacional en la Artesis Hogeschool Antwerpen. Bélgica.

NAVARRO, Santiago (2007). ***Box of Crickect: 4 installation projects*** en el Ciclo de conferencias en De Montfort University-Fine Arts. Leicester. UK.

NAVARRO, S. (2007). ***Alzheimer's. Researching the disease trough sculpture*** en Rev. International journal of education trough art. (vol. 3.2). Ed. IJEA-Rachel Mason. Pp. 133-139. ISSN. 1743-5234

NAVARRO, Santiago (2007). *El paisaje donado. Revisiones del género paisajístico desde la instalación contemporánea*. Ed. Padilla Libros. Sevilla. ISBN (13): 978.84.8434.446.9

NAVARRO, Santiago (2007). *Del hombre anónimo. Anotaciones sobre un proyecto de creación*. Ed. Padilla Libros. Sevilla. ISBN (13): 978.84.8434.443.8

NAVARRO, S. y Otros (2006). "El ornamento del hueso". Rev. Fin. E-vista experimental. Nº 1. Ed. ADR. Pp.5-6

NAVARRO, Santiago (2005). *La luz y el sonido. Nuevos planteamientos plásticos en la instalación multimedia* en las actas del Congreso NMTA. Universidad complutense. Pp. s/n. ISBN. 84.608.0397.X

NAVARRO, Santiago (2005). *Fabric and colour in the contemporary art world* en las actas del 10th Congress of the International Colour Association. (vol. II) Universidad de Granada. Pp. 1513-1516. ISBN. 84.609.5164.2

LLOYD, AAron. "Algunas Posibilidades para ser un príncipe". Revista Clone magazine. Nº8. Edita No Area S.L. Sevilla, Mayo, junio de 2004. P. 8. DL. SE.980.03

NAVARRO, S. (2004). *Estudio, análisis y representación plástico-escultórica de la enfermedad de Alzheimer* en Rev. Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, estética, diseño e imagen. Ed. Servicio de Publicaciones. Universidad de La Laguna. Pp. 209-256. ISSN. 1645-761X

NAVARRO, S. (2004). *Ojo clínico. Representaciones de la enfermedad en la obra de arte* en Rev. De la Academia de Bellas Artes Santa Cecilia. (Vol 5-2ªépoca). Ed. Academia Santa Cecilia. Pto. Santa María. Pp. 11-19. ISSN. 1695-1824

NAVARRO, S. (2004). *7+1=∞* en el catálogo de la muestra Singularmente plurales. Ed. Diputación de Huelva. Fundación Vázquez Díaz. ISBN. 84.688.3112.3

NAVARRO, Santiago (2004). Conferencia Nacional *El paisaje donado* en las III jornadas de intervención artística en el espacio urbano y natural. El Carpio. Córdoba.

NAVARRO, Santiago. (2011) *Espejos del dolor* en "Análisis sobre la idea y la representación del gesto". Servicio de publicaciones. Universidad de Sevilla. ISBN. 978.84.695.1670.6. Pp.157-164.

NAVARRO, Santiago (2002). *Der Jäger*. Frontera Sur 2002. Encuentro de jóvenes creadores del arte y la cultura. Cádiz. 14.11.2002

NAVARRO, Santiago (2002). *Luz y sombra. Elementos matéricos en la organización espacial* en las actas del Congreso nacional Nuevos procedimientos escultóricos. Universidad Politécnica. Valencia. Pp.403. ISBN. 84.607.7476.7

NAVARRO, Santiago (2002). *Estudio, análisis y representación plástico-escultórica de la enfermedad de Alzheimer.* Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

NAVARRO, Santiago (1999). *A lagoa: Projeto d'uma instalaçao*. Scola de Belas Artes. UFMG. Belo Horizonte. Brasil.

Reseñas

2016

CERECEDA, Miguel. "Las formas de la forma de Santiago Navarro (AAron)". Diario ABC Cultural. 29.04.2016

2013

ORTIZ, Braulio. "Cuentos malévolos para la vida adulta". Diario de Sevilla. 20.02.2013

LOPEZ, Antonio Javier. "Arte con síndrome de Peter Pan". Diario Sur. 24.01.2013

2012

Redacción. "El Da2 mira a "lo desconocido". ABC Cultura. 31.10.2012.

2011

CASTAÑO ALÉS, Enrique. ***Reflexiones en torno a la eternidad***. Crítica de la exposición Andamios de hueso y carcoma. Abril, 2011.

D'ACOSTA, Sema; LLOYD, Aaron (2011). ***Andamios de hueso y carcoma***. Ed. Santiago Navarro. DL. SE-6758-11

2010

"Apocalipsis en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga" en Diario El Mundo. 13.05.2010.

2009

EFE. " El creador isleño Aaron Lloyd conquista la feria Art Salamanca con Silencio-Ciénaga". Diario de Cádiz, 5.12.2009.

EFE. "Art Salamanca premia la instalación Silencio-Cienaga de Aaron Lloyd" en Diario ABC. 4.12.2009.

2008

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván (coord.) (2008). ***Arte desde Andalucía para el siglo XXI***. Capítulo: ***Santiago Navarro-Aaron Lloyd***. Ed. Junta de Andalucía. ISBN. 978.84.8266.755.3. Pp. 266-269.

AAVV. (2008). Una generación artística para un tiempo presente en el catálogo Dos generaciones . Ed. Galería Caja China. Sevilla. Pp. 96-97. 2008. ISBN. 13:978.84.611.9815.3

AAVV. (2008). ***Pic-Nic*** en el catálogo Premios y Ayudas INICIARTE 2008. Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Sevilla. Pp. 49. ISBN. 978.84.8266.771.3

2006

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván. (coord.) ***The sock strategy*** en el capítulo ***Escenografías y máscaras. (El velo desvelado)***. Ed. Fundación el Monte, Sevilla, 2006. Pp. 81-83. ISBN. 84.8455.211.X

MESSERI, Francesca (2006). ***Santiago Navarro. Dieci progetti della sua produzzione plastico-scultorea***. Universitá degli Studii di Firenze, ITALIA

2005

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván. "Elegía a la desesperanza". Diario ABCD las Artes y las Letras. 22.10.2005. P. 47

GARCÍA GÓMEZ, J.L. (2005) "S.O.S Simphony genera preguntas sobre la muerte". Málaga Hoy. Cultura. P.54

CASTAÑO ALÉS, Enrique. "Representación de la muerte. LLoyd despliega sus instalaciones simbólicas y metafóricas como un homenaje barroco a un amigo desaparecido". Diario Sur. Vivir la Cultura. Sección: Arte. 7 de octubre de 2005. P. 74

MARÍN, Rita M. "La Galería JM exhibe la ironía y la desesperanza de la Obras de AAron LLoyd". Diario Sur. Cultura. 24.09.2005. P. 78

GOYTISOLO, Juan y Otros (2005). ***El Quijote. Instrucciones de uso***. (Vol. I,II). Editorial e.d.a. Málaga. Ilustración de Portada y Diseño de AAron LLoyd. ISBN. 84.933090.8.7

FERRÉ, Juan Francisco (2005). ***La Fiesta del Asno***. Ediciones DVD. Málaga. Ilustración de Portada de AAron LLoyd. ISBN. 84.96238.29.6

2004

FAJARDO, Laura. "La importancia está en la obra, no en la firma". Diario ABC Sevilla. Cultura. 18.10.2004. P. 60

PALOMO, Bernardo (2004). "La Renovación Plástica en Andalucía". Cap. Cádiz. Santiago Navarro. Edita centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Málaga. ISBN. 84.96159.21.4. DL. MA-1671-2004. Pp. 68-69

MARÍN, Pedro, "El Arte vanguardista inunda las Jornadas Artísticas del Carpio. Ángel García Roldán y Santiago Navarro exponen sus teorías". Diario de Córdoba. 23.07.2004. P. 65

NARANJO, J.A. "AAron Lloyd". Clone Magazine. Vol. 8. Edita no_area. S.L. DL. SE-980-03. Mayo/junio 2004. P. 8

Redacción. "Tierischer Identitätswechsel". Diario Costa del Sol Nachrichten. Nº 385. Sección: Ausstellungen. 19.02.2004. P. 84

JEREZ, Dessiré. "Santiago Navarro cierra una etapa con una muestra en JM". Diario Sur. 7.02.2004. P. 70.

GUILLEN, A. "AAron LLoyd desgarra la identidad en Marín". La Opinión de Málaga. 7.02.2004. P. 41

CASTAÑO ALÉS, Enrique. "La identidad del Artista". Crítica de la exposición AAron LLoyd. Febrero de 2004.

2003

RAMÍREZ, Juan Antonio (2003). Corpus Solus. Para un Mapa del Cuerpo en el Arte Contemporáneo. Cap. 10. Ropajes (máquinas de coser, fetichismos, trajes nupciales,…). Ediciones Siruela. Madrid. ISBN. 84-7844-631-1. DL. M.24.515-2003. Pp. 155-156

Redacción. "Der Wanderer". Diario ABC. Cultura. 22.09.2003. P. 54.

SÁNCHEZ, J.A. "Santiago Navarro". Clone magazine. Nº 4. Sección. Arte. Edita No area S.L. Sevilla, Septiembre de 2003. P. 10-12. DL. SE.980.03

Redacción. "El Museo de los Ángeles amplía su proyecto expositivo". Revista Arte y Naturaleza. Vol. 24. Ed. Inversiones en Arte y Naturaleza, S.L. D.L. M-23479-1999. Internacional. Marzo de 2003. P. 16

2002

AMERIGHI, Iván de la Torre. "Errantes presencias". Diario ABC. Suplemento Cultural Blanco y Negro. 14.12.2002. P. 34

FERRÉ, Juan Francisco. "Dibujos desanimados". Catálogo de la Exposición AAron LLoyd. 14.12.2002

AGRASO, Aida R. "Der Wanderer. Historias contadas a través de la imagen". Diario de Cádiz. 14.11.2002. P. 64

SCOTT FOX, Lorna (2002). ***Der Wanderer***. Edita. Fundación Provincial de Cultura. Cádiz. Pp.7-9. ISBN. 84.95174.49.9

MORILLO, J. "El Monasterio de la Cartuja muestra la juventud de los jóvenes creadores andaluces". Diario ABC. Cultura. 31.01. 2002. P. 52.

I.G. "La Nueva savia de Zona emergente". Diario de Sevilla. Cultura. 31.01.2002.

2001

MOLINA, Margot. "La exposición subasta del Comité Antisida consigue la Solidaridad de 92 artistas". Diario El País. 18.11.2001. P. 11

REQUESENS, Cesar. "Un arte emergente". La Opinión de Málaga. Cultura. 17.10.2001.

GARCÍA DE SOLA, Arantxa. "Alcalá expone "Circuitos", una selección de obras de 17 jóvenes artistas". Diario El País. Madrid. 4.08.2001. P. 6

Redacción. "Alcalá de Henares cierra la XII edición de Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía". Diario ABC. 3.08.2001.

MOLINA, Margot. "Instalación. Santiago Navarro". Diario El País. El País de las Tendencias. Andalucía. 8.06.2001. P. 38

REINA, Jesús. "La sombra y el espejo". El Periódico del Arte. Mayo 2001. P. 22

LOARCE, José Luis. "Toledo en Tránsito". Diario ABC. Suplemento Cultural nº 482. 21.04.2001. P. 36

BLANCO, Miguel Ángel. "Insinuaciones sobre la realidad". El ideal de Almería. Cultura. 30.03.2001. P. 48.

LOPEZ DIAZ, María J. “El IAJ expone las tendencias de los jóvenes artistas de Andalucía”. Diario el País de Andalucía. Cultura. 28.02.2001. P.11

MARTÍNEZ, Diego. “La Junta expone en Almería el trabajo de 19 jóvenes creadores andaluces”. La Voz de Almería. Cultura. 27.02.2001. P. 15

GARCÍA, Inmaculada. “ARCO, 20 años en la probeta”. Diario de Sevilla. Cultura. Actual. 14.02.2001. P. 58

GARCÍA, Inmaculada. “Andalucía despega en ARCO”. Diario de Sevilla. Cultura. 30.01.2001. P. 54,55.

2000

GARCÍA, Inmaculada. “Fallados los premios de Arte y Creación Joven”. Diario de Sevilla. Cultura. 25.11.2000. P. 48.

GALINDO, Carlos. “La comunidad de Madrid reúne a quince jóvenes creadores en la XII edición de Circuitos”. Diario ABC. Cultura. 22 de octubre de 2000.

VILLAPALOS, Gustavo. “Jóvenes Creadores”. Diario ABC. Sección: Arte. 22.10.2000.

ACIAGA, Paula. “Promoción de calidad”. Diario El Mundo. Suplemento El Cultural. 4.10.2000. Pp. 38-40.

Redacción. “XII Edición de Circuitos de Artes Plásticas”. Diario ABC. Madrid. Cultura. 4 de octubre de 2000.

MOLINA, Margot. “Andalucía reivindica más presencia en ARCO”. Diario El País. 11.02.2000. P. 8.

1999

AAVV. “Santiago Navarro. Side a Landscape”. Algarve Andaluzia Magazine. Vol. 7. Ed. JV Publicaçoes. Mayo de 1999. Pp.40-41

MARTÍN, Olegario. La velocidad del deseo en el catálogo del Puerto de las Artes. II Ciclo Estival de Exposiciones. Diputación de Huelva. ISSN. 84.8163.190.6. DL. H-184-99. Julio de 1999.

H.M. “La II Muestra Andaluza de Arte Joven Premia a 12 nuevos creadores”. Diario El País. Andalucía. 30 de Octubre de 1999. P. 8.

MOLINA, Margot. “La composición dentro del interior”. Diario El País. Babelia. 8 de Mayo de 1999. P.19

TENORIO, Ana R. “El Baile de los malditos bucea en el panorama del arte joven gaditano”. Diario de Cádiz. Cultura. 28.05.1999. P. 36

ALFAGEME, Pedro “El Baile de los Malditos”. Catálogo de la exposición El Baile de los malditos. Nº 29. ISBN. 84.95174.07.3; DL. CA-416/99. 24.05.1999. Pp. 5-7.

GÓMEZ, José Mª.“Una Celebración de la Naturaleza”. El Correo de Andalucía. 9.02.1999.

LABIO, Aurora. “Nueva York es la referencia para el arte contemporáneo”. Cultura. 10.01.1999. P. 31

1998

TOVAR, Ignacio “A través de los Animales” en el Catálogo de la Exposición “El paisaje Donado”. Diciembre de 1998.

Bibliografía

BARRIE, Mathew (1996). ***Peter Pan e Wendy.*** Ed. Arnoldo Modadori. Italia (Trad.Pina Ballario)

BORGES, Jorge Luis (2004). ***Ficciones***. Ed. Destino. Madrid

BURKE, Edmund (2005). ***De lo sublime y lo bello***. Alianza editorial. Madrid

COOPER, J.C. ***Lo natural el Arte***. Fundación de estudios tradicionales, A.C. México

DARWIN, Charles R. (1972). ***Viaje de un naturalista***. Ed. Salvat S.A. Estella. Navarra.

DELBÉE, Anne (1992) ***Camille Claudel. Une Femme***. Ed. Mercury House. Londres

DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine (1996). ***Il piccolo principe***. Ed. Fabbri. Milano, Italia.

FLEISCHER, Leonore (1992). ***Rain Man***. Ed. Planeta. Barcelona

FOUCAULT, Michele (1968). ***Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas***. Siglo XXI Editores. Argentina

GRIMM, Jacob y Wilhem (2000). ***Cuentos***. Alianza Editorial. Madrid

HAN, Byung-Chul (2015). ***Filosofía del Budismo Zen***. Herder. Barcelona

HAN, Byung-Chul (2015). ***La salvación de lo bello***. Herder. Barcelona

KUNDERA, Milan (1990). ***La inmortalidad***. Tusquets Editores. Barcelona

MUÑOZ, Juan (Coord.) (1984). ***La imagen del animal – "Arte prehistórico, arte contemporáneo"***. Catálogo de la exposición. Caja de ahorros y monte de piedad. Madrid.

OTEIZA, Jorge (2007). ***Escultura de Oteiza. Propósito experimental 1956-57***. Fundazio Museoa. Pamplona.

PAZ, Octavio (1991). ***El signo y el garabato***. Ed. Seix Barral. Barcelona

RABANO, Mauro (1952). ***Diccionario de símbolos.*** Ed. Espasa-Calpe. Madrid.

RAMÍREZ, Juan Antonio (2003). ***Corpus Solus.*** Edita Siruela. Madrid

RASPE, Rudolf E. Y BÜRGER, Gottfried (1990). ***Le avventure del Barone di Münchausen.*** Giunti Editori. Firenze. Italia

REILL, Peter Hans (2003). ***Vitalizing nature in the enlightenment.*** University of California Press. Los Angeles

SHAKESPEARE, William (1969). ***Hamlet***. Ed. Salvat S.A. Madrid

SCHOPENHAUER, Arthur (2000). ***El arte de ser feliz. Explicado en cincuenta reglas para la vida.*** Herder. Barcelona

SCHOPENHAUER, Arthur (2000). ***Sobre la visión y los colores.*** Ed. Trotta. Madrid

SONTAG, Susan (2011). ***El amante del volcán.*** Penguin Random House Grupo editorial. Barcelona.

SWIFT, Jonathan (1969). ***Viajes de Gulliver***. Ed. Salvat S.A. Madrid

YOURCENAR, Marguerite (1993). ***El tiempo, gran escultor.*** Alfaguara S.A. Madrid

A Eva

Diputación de Huelva
Ignacio Caraballo Romero
Presidente de la Excma. Diputación Provincial de Huelva

Lourdes Garrido Cumbrera
Diputada del Área de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Huelva

Félix Sancha Soria
Director del Área de Cultura
de la Excma. Diputación Provincial de Huelva

Concha Rodríguez Jiménez
Jefa del Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Huelva

Edición
Diputación de Huelva
Santiago Navarro

Coordinación
Marcos Gualda

Prólogo
Ignacio Tovar

Capítulos
Sema D'Acosta
Juan Framcisco Rueda
Olegario Martín
AAron (Santiago Navarro)

Diseño y Proyecto Gráfico
Luettwitz Graphics
www.luettwitz.com

Montadores
Juan Fernández Coronado
José Ignacio Osorno Peral

Fotomecánica e Impresión
www.aspapronias.org
Impreso en Huelva (España)
ISBN. 13-978-84-695-1336-1
DL. SE-000-2017

Área de Cultura
Diputación Provincial de Huelva
www.diphuelva.es
cultura@diphuelva.org

BECAS
daniel vázquez díaz

DIPUTACIÓN DE HUELVA

Agradecimientos
Sema D´Acosta
Juan Francisco Rueda
Olegario Martín
Ignacio Tovar
Jesús Reina

Diputación de Huelva y a todo su equipo

Exposición
Lebensformen. Diario para una biografía fósil
Sala de La Provincia-Diputación de Huelva
Del 20 de abril al 21 de mayo de 2016

© de la edición: Diputación de Huelva / Santiago Navarro
© de los textos: sus autores
© de las fotografías. sus autores
© de las obras: Santiago Navarro / AAron

Primera edición, Noviembre de 2017

Reservados todos los derechos.
Prohibida la reproducción total o parcial en ninguna forma ni por ningún medio sin permiso expreso de su editor.

© AAron www.aaronvisualartist.com

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

www.aaronvisualartist.com

BECAS
daniel vázquez díaz

DIPUTACIÓN
DE HUELVA