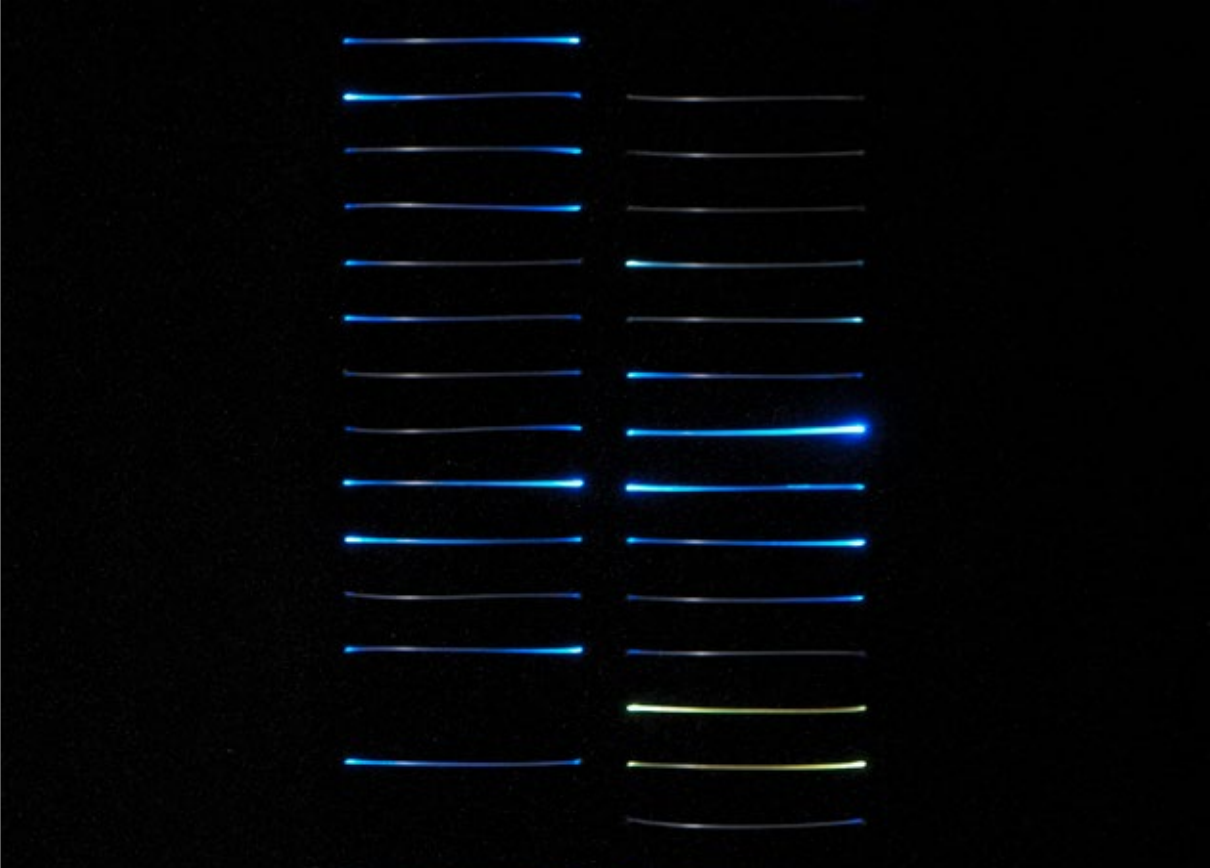
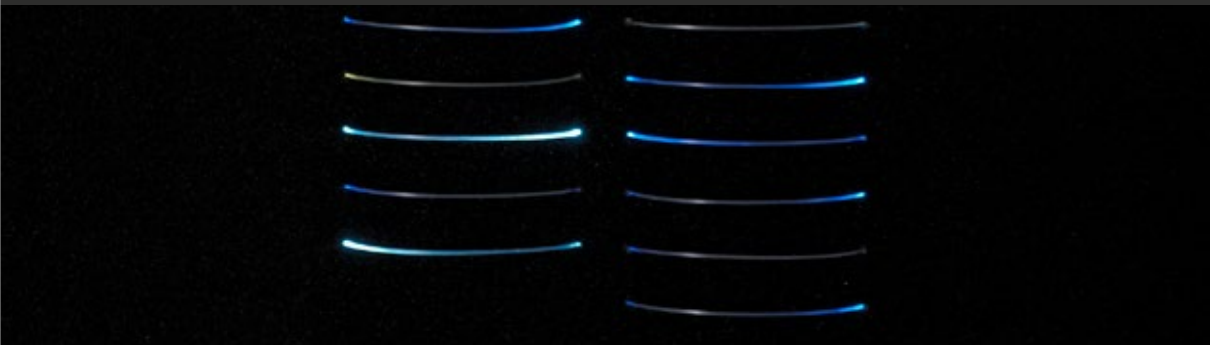
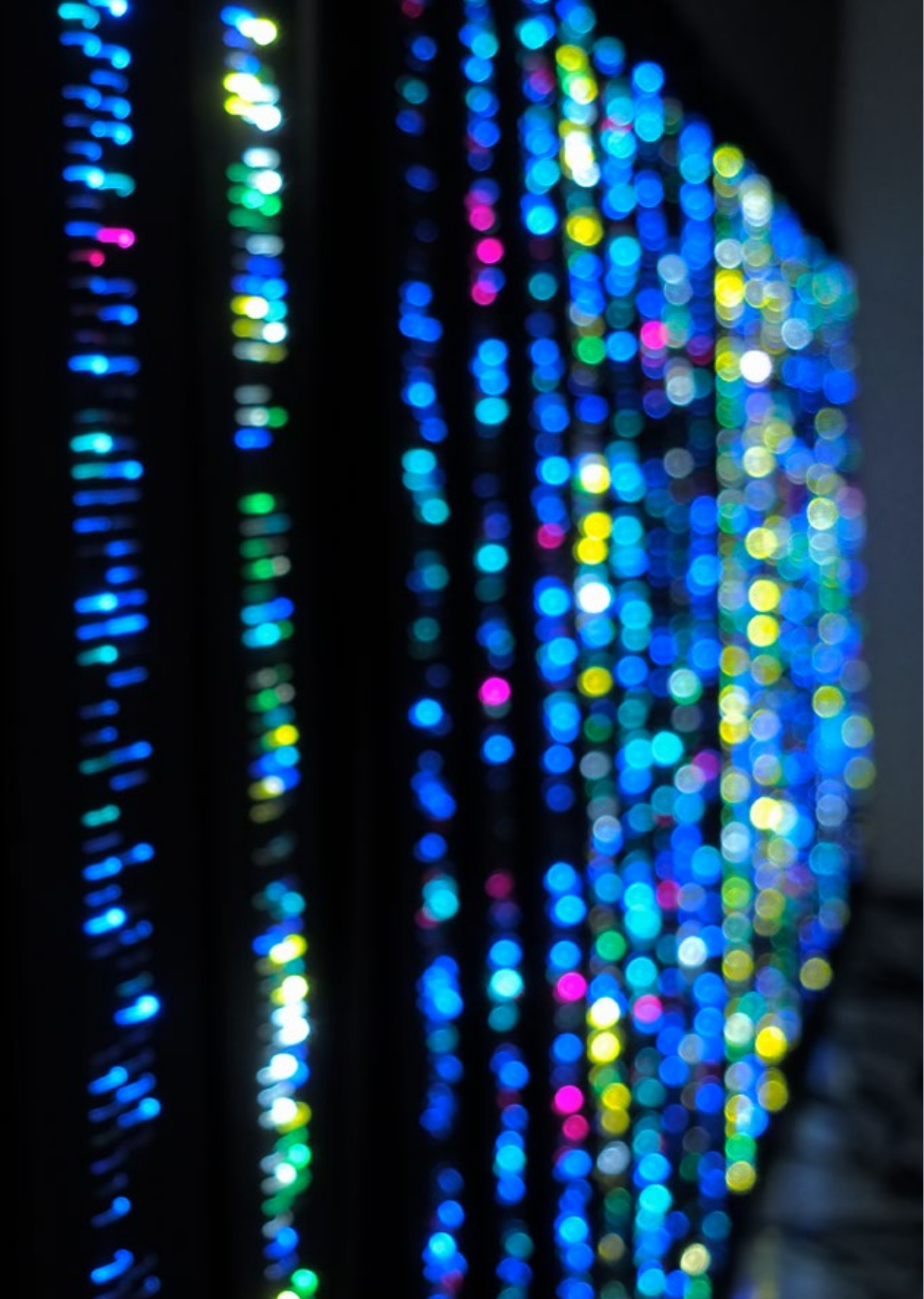




Pablo Armesto

Complejidad, araña, laberinto





Pablo Armesto

COMPLEJIDAD, ARAÑA, LABERINTO



CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS

“Entre la ciencia, la geometría y la espiritualidad, así he concebido esta exposición para el CAB, fruto de un largo camino andado que he querido ensanchar con una propuesta instalativa múltiple, límpida, serena y no exenta de complejidad y riesgo”. Así sintetiza Pablo Armesto (Schaffhausen, Suiza, 1970) su presentación en el Centro de Arte Caja de Burgos en una muestra presidida por la decantación de la línea como hilo argumental común al conjunto de obras presentadas. “La línea es una metáfora del camino, tanto del físico como del alegórico, en ocasiones recorrido de manera paralela a la idea inicial, otras divergente cuando ha de elegirse entre distintas opciones, pero nunca cismático, nunca discordante”, señala el artista al hablar del concepto estético que guía este proyecto.

El título *Complejidad, araña, laberinto* se apropia de un verso del poema dedicado por Rafael Alberti a la línea y contiene, casi de modo mágico, toda la secuencia formal desgranada por Armesto en su trabajo. Conocido por sus esculturas e instalaciones en las que la luz y la sombra transforman la percepción cromática del espectador, Armesto maneja tanto emisores luminiscentes como su refracción para generar una sensación atmosférica sutil, sofisticada y mutante.

Instalaciones de amplio desarrollo espacial, obras de pared y esculturas exentas componen el pródigo trabajo desplegado por el artista en su proyecto en torno a uno de los principios básicos de la representación artística. La línea como sostén, como soporte, como argumento y como análisis formal, ha devenido en un conjunto extraordinario que altera, modifica y renueva algunos de los hallazgos técnicos y plásticos inferidos por el artista a lo largo de los años. Así sucede por ejemplo con la obra “Cuerdas flojas, homenaje a Paul Klee”, nunca antes mostrada por Armesto y que supuso su primer experimento con la fibra óptica y, en consecuencia, el germen de su posterior trabajo con la luz física.

CAB. FUNDACIÓN CAJA DE BURGOS





Pablo Armesto. Caligrafía que diluye la niebla

Javier Del Campo

No pretende este texto ir contracorriente. Antes bien, nos gustaría que fuera complementario de la abundante literatura que el trabajo de Pablo Armesto ha suscitado. Si en anteriores exposiciones las referencias al color eran las determinantes (explícitas desde el título y acompañadas del oportuno artículo crítico que lo analizaba),¹ en el comentario que nos proponemos escribir buscamos acercarnos a tres de los principios que consideramos esenciales en la propuesta que Armesto viene sosteniendo desde, al menos, 2004: la línea, la forma y la técnica.

El propio artista considera la obra titulada "Cuerdas flojas" (2004) el punto de partida de cuanto ha venido sucediendo después. No expuesta públicamente hasta su presentación en el CAB, su sencilla apariencia puede disuadir la contemplación del espectador más habituado a las conocidas escenografías y los volúmenes de mayor magnitud desplegados por Armesto. Sin embargo, cabría decir que esta obra germinal afirma el armazón de su ya larga experiencia artística. "Cuerdas flojas" incorporó por vez primera la fibra óptica como soporte creativo. Los hilos de fibra conducen una luz fija, débil, apenas perceptible.² Con ella traza dos líneas que sobrevuelan un aguafuerte de fondo negro, atravesado por una serie de estrías que semejan la luz amarilla de la incandescencia. No es casual la referencia al grabado.

1. *Sin luz no hay color, sin color no hay luz*, Isla Residencia HOLBOX, México (2023); *El Color del Tiempo*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo (2022); *Color*, galería Aurora-Vigil-Escalera (2022); *Luz y memoria*, Proyecto H, México (2021); *Más que Luz*, Galería Marlborough Barcelona (2018); *Lumier*, Galerie Azur, Spá, Bélgica. (2017); *Luz sobre blanco*, Galería Marlborough, Madrid (2016); *Blanca luz*, Galería Marlborough, Barcelona (2012).

2. Conviene señalar que la fibra óptica no emite luz, sino que la transporta.



Armesto es maestro grabador. Se formó en esa especialidad en la Escuela de Artes de Oviedo y siempre la refiere con orgullo. En una obra coetánea para la galería Astragal (*Punto de encuentro*, 2004) combinó también grabado y fibra óptica para registrar los entrecruzamientos de los itinerarios de siete personas. El grabado le permitía solemnizar los puntos de encuentro, convertirlos en acontecimientos estables y, por tanto, alejarlos de la espontaneidad del dibujo.

“Cuerdas flojas” contiene ambos mundos: el grabado, con toda su retórica sobre el surco trazado en la plancha y la huella que queda fijada en el papel, y la línea, casi más imaginada que real al flotar la fibra iluminada. Armesto la concibió además como un homenaje declarado a Paul Klee. En el *Libro de bocetos pedagógicos* (1924) el artista de la Bauhaus explicitó “que el dibujo no es un simple contorno, es un trayecto, una aventura”.³ Su método de enseñanza daba prioridad al punto para, desde él, llevar la línea por donde la imaginación decidiera. Sibyl Moholy-Nagy escribe en la edición americana de 1953, a modo de conclusión tras los ejemplos prácticos de Klee, unas frases reveladoras que casi constituyen un poema gráfico: Línea como progresión puntual/ Línea como definición plana/ Línea como proporción

3. Cfr. Apolonio, L., & Garrido-Román, M. (2024). “Cuando una línea sale a pasear”, en *EME Experimental Illustration Art & Design*, (12), 212–225. <https://doi.org/10.4995/eme.2024.20862> (consultado el 30-07-2024).

matemática/ Línea como coordinadora de la trayectoria del movimiento/ Línea como guía óptica/ Línea como razón óptica/ Línea como equilibrio psicológico/ La línea como proyección de energía.⁴ Resulta difícil sortear esta catarata de enunciados sin volver la vista hacia la obra de Pablo Armesto. Es en la virtud de la línea donde todo radica y en donde, como decía Klee, se inicia el trayecto. Es, en suma, la metáfora más acabada del camino, del devenir vital. A él, al camino, se ha referido en numerosas ocasiones Armesto como una realidad dual. Estar en el presente, en el momento y en el lugar en el que algo sucede y, a la vez, identificar los pasos dados hasta llegar aquí mientras se contempla el horizonte.⁵

Emoción subjetiva y equilibrio formal

Aunque pudiera parecer lo contrario, la tecnología es solo un recurso más en el trabajo de Pablo Armesto. Es cierto que en alguna obra su presencia parece imponerse sobre las cualidades formales que la revisten. Un caso claro es “Secuencias 24”. Surgida de una de las preocupaciones que caracterizan el trabajo de Armesto (la diferente escala con que medimos cualquier acontecimiento natural y su traslación a un discurso visual próximo y comprensible), abordó su fábrica a partir de la asistencia teórica brindada por Alfonso Valencia —el reconocido biólogo español, director del departamento de Ciencias de la Vida en el Centro Nacional de Supercomputación de Barcelona—. “Secuencias 24” nos interroga sobre las bases en que se asienta la identidad humana. Armesto manejó datos suministrados por diferentes centros dedicados a la investigación del genoma humano. Su representación completa se antojaba imposible y además el caudal de referencias parecían apuntar hacia una obra alejada de sus intereses. Sí, fue importante para su construcción manejar los hilos de fibra óptica exprimiendo al máximo sus posibilidades técnicas, cuidando de sus conectores y de su alineación para evitar roturas, pero lo esencial fue su virtud artística. Armesto creó veinticuatro paneles, dispuestos según la composición morfológica

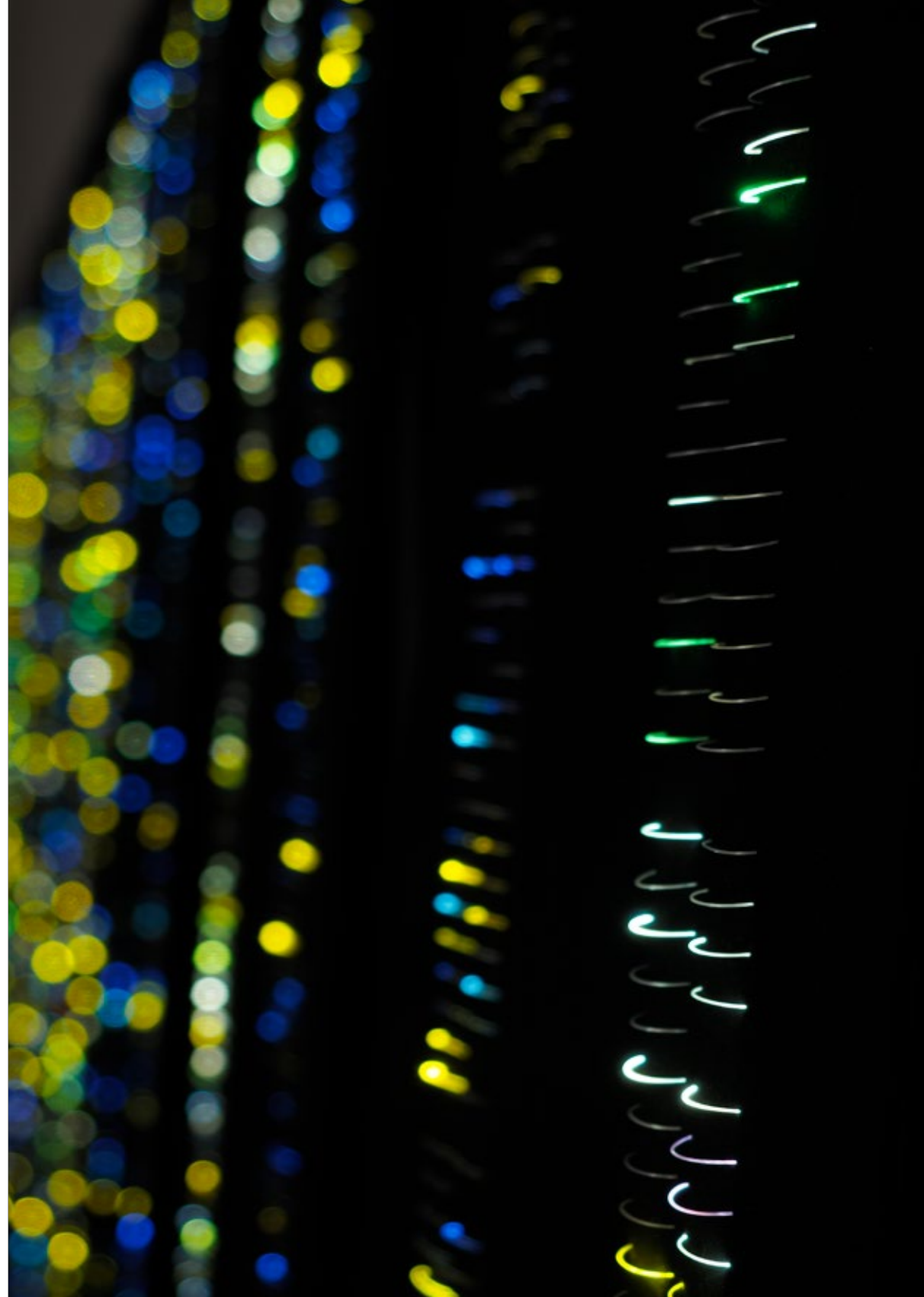
4. “Line as point progression/ Line as planar definition/ Line as mathematical proportion/ Line as coordinator for the path of motion/ Line as optical guide/ Line as optical reason/ Line as psychological balance/ Line as energy projection”. Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Frederick A. Praeger, Nueva York, 1972 [1953], p. 32. La edición consultada por nosotros está disponible en *Internet Archive*: <https://archive.org/details/KleePaulPedagogicalSketchbook1960/page/n25/mode/2up> (consultado el 30-07-2024). En español se han editado algunas versiones del *Cuaderno de bocetos pedagógicos*, como la titulada *Bases para la estructuración del arte*, Coyoacán, México, 1995-2018.

5. Como por ejemplo en la entrevista registrada en 2014 con Luis Alberto Fernández: “Todo mi currículum es una alegoría sobre el camino o el trayecto de la vida. Es una completa metáfora, real y a la vez irreal...”, disponible en: <https://nosoydignodetuarior.blogspot.com/2014/10/entrevista-pablo-armesto-toda-mi-obra.html> (consultado el 31-07-2024).

de los siete grupos en que se ordenan los cromosomas humanos. En lugar de optar por algo cercano a la escritura de la información genética de los seres vivos, el artista recurrió, de nuevo, a la línea. Cuando miramos “Secuencias 24” contemplamos una pauta rayada. De cerca se impone la frontalidad y la severidad del listado paralelo. A cierta distancia comenzamos a asociar unos paneles con otros. No es tan clara la independencia de cada tablero, ni siquiera podríamos sostener una analogía entre unos y otros. Por el contrario, las líneas parecen correr de izquierda a derecha y confundirse entre sí; se alteran y retuercen dinámicas, más cercanas al desequilibrio que a la rectitud. Una vez más, un camino con sus sinuosidades y serpenteos en lugar de un destino unívoco con un rumbo predestinado. “Secuencias 24” es una clara consecuencia de “Cuerdas flojas”. Lo que en esta aparecía formulado, se agigantó en “Secuencias 24” con la introducción de ritmos, de cadencias y de alteraciones cromáticas.

Parece natural unir la devoción por la línea con la formalización geométrica y situar la obra de Armesto entre los observantes de las disciplinas normativas. A nuestro parecer y aunque alguna de sus creaciones, como “El color del tiempo”, sea un declarado homenaje a los “penetrables” de Jesús Rafael Soto, mientras otras convivirían sin problemas en la órbita de Carlos Cruz-Díez, el trabajo de Armesto se distancia nitidamente de ambos en dos aspectos: pulsión espiritual y una —creemos— poco explorada aún deuda con la tradición artística española. La geometría extrema fue sometida a discusión tras presentar el Wilhelm Hack Museum de Ludwigshafen am Rhein una exposición con el elocuente título *Strictly geometrical?* [Estrictamente geométrico?] en 2006, bajo el paraguas de su programa *Abstract art now*.⁶ Quedaba claro entonces que no solo se trataba ya de adaptaciones del lenguaje de la Bauhaus, del suprematismo o de De Stijl, sino que habían surgido formas mixtas que daban cabida a artes tan diversas como el cine y la arquitectura, el diseño, la informática o la experimentación industrial. Lo sobresaliente de aquella exposición es que evitaba los lugares comunes y los nombres previsibles para abrirse a un elenco internacional de artistas con un tipo de obra que podemos calificar de “expandida”. Instalaciones que desbordaban los límites convencionales y que sorteaban las referencias más gastadas en los textos alusivos a este tipo de arte. Por ser claro: ni rastro de los venezolanos Soto y Cruz-Díez. En su lugar, nuevas construcciones como la emprendida por la entonces jovencísima artista milanesa Alice Cattaneo, conocida hoy por el empleo de cristal de murano, vídeo, hormigón, cerámica, papel o madera,

6. Theresia Kiefer, Christian Janecke y Lida von Mengden et al. (prólogo de Richard W. Gassen), *Strictly geometrical?*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Kerber Verlag, 2006 (en alemán).



y sobre quien Chiara Bertola escribió en 2019 unas palabras que podríamos suscribir en relación con Pablo Armesto: “un punto de vital importancia es la tensión o relajación que provocan los materiales que utiliza: cada uno tiene sus propias características de atracción y repulsión, que se combinan entre sí y dentro de sí [...]. El horizonte que el artista quiere abrir va más allá de los límites de la forma: es la emanación de algo visible y, al mismo tiempo, invisible; constituye un proceso que se proyecta hacia el exterior desde el interior, borrando la línea entre lo real y lo irreal”.⁷ O como la obra seleccionada del norteamericano David Moreno, que en aquel momento presentaba fotografías tituladas “Television Noise” [ruido televisivo] caracterizadas por haces de luz blanca sobre fondo negro, cuya apariencia de enjambres de líneas tan cerca está de las soluciones formales de Armesto. Incluso los discos y círculos del francés Vincent Tavenne o del alemán Jens Wolf, centrado también en la línea y en la interacción del trazo rectilíneo con el curvo, pueden citarse como cercanos exponentes de un mismo sentir artístico al de Armesto. No quiero decir, ni por asomo, que estos y otros artistas constituyan una genealogía de influencias para Armesto. Lo que sí digo es que el momento de su aparición en la escena pública española se corresponde con una apertura temática, conceptual y técnica de la abstracción geométrica en todo el mundo que ya iba mucho más allá de la repetición de modelos basados solo en los efectos de la interacción del color, en la oposición de planos o en los juegos de animación. Eran los materiales los que permitían nuevas soluciones técnicas, sí, pero sobre todo lo hacían como respuesta a una percepción interior del artista, interesado en mostrar esa duplicidad entre su emoción subjetiva (espiritual, por tanto) y el equilibrio formal con que daban apariencia a su obra.

¿Cómo no volver a Paul Klee si hablamos de espiritualidad? Su pintura tiene algo de iniciático, de revelación mística. Los medios de que se sirve cualquier artista (la línea, el punto, el color, el espacio) son solo artefactos utilitarios, nos dice Klee. La realidad queda al margen de su simulacro y solo es en verdad honda si se suspende la conciencia para que brote el sentimiento. En los escritos de Klee las alusiones a la energía en relación a los usos de la línea son claras. Hay acción, hay energía y hay efecto. Por tanto, hay relato. Se cuenta algo concreto, se transfiere un sentimiento cuando se emplean. Más explícito se muestra al hablar de un tipo de línea muy particular, la flecha: “Mientras más lejano sea el viaje, se acentuará más la tragedia humana, ya que el deseo de convertirse en movimiento y alcanzar las metas deseadas, se

7. Chiara Bertola, *Quando la scultura diventa l'attraversamento di un paesaggio*, en <http://www.alicecattaneo.it/download/text.pdf> (consultado el 31-07-2024).

vuelve un imposible. Así el pensamiento se convierte en papel de *médium* entre la tierra y el mundo infinito”. Y prosigue: “Saber que allí donde hay principio no hay eternidad. [...] ¡Oh flechas, que les nazcan alas para llegar a su fin si se cansan antes de llegar a su meta!”.⁸ Quizá esta sea una de las grandes paradojas del arte de vanguardia. La ascendencia de Klee sobre el arte normativo y sobre el lírico. Klee como santo patrón de la geometría y de la expresividad automática del subconsciente. “Al cabo Klee era la ensoñación, tentando el acercamiento a la esquiva verdad, lo inasible y lo misterioso, un universo gobernado por leyes secretas y desconocidas”, escribe Alfonso de la Torre en *Klee y España*.⁹ Un surrealista antes del surrealismo, como se ha dicho tantas veces, más cercano a Carl Jung y sus arquetipos de la personalidad que a la psicología de las afecciones mentales de Sigmund Freud. Lo inocente, lo dulce, también lo trágico y lo innombrado se abrieron paso influido por los dibujos y grabados de Goya. “Mi interés va hacia España, donde crecen los goyas”, anotó en su *Diario* (1905).¹⁰

Infinitud e instante

De modo que seguimos los pasos de Pablo Armesto tras la línea y su devoción por Klee y acabamos de nuevo asomados al grabado —tan relevante para nuestro artista—, a su historia y al arte español. No creo desvelar nada si ponemos el foco ahora en uno de los episodios más decisivos del arte español de vanguardia: el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, formalmente creado en 1966 e inaugurado en marzo de 1969. Establecido en un contexto complicado, su objetivo inicial fue el de construir las bases para una progresiva incorporación de las técnicas de cómputos automáticos en la investigación y en la enseñanza. Desde su nacimiento hubo un decidido empeño por parte de sus rectores de dotar al Centro de Cálculo de una orientación inusual, creando seminarios interdisciplinarios que permitieran que las ciencias y las humanidades convivieran en el desarrollo de la nueva disciplina informática. En 1968 se reúne el primer seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, resultado en gran medida del interés de Mario Fernández Barberá en la obra de Manuel Barbadillo. Durante cuatro

8. Paul Klee, *Bases para la estructuración del arte*, op. cit., p. 58.

9. Alfonso de la Torre, *Klee y España, los “Irredentos Keenianos”: Paul Klee y el arte español de posguerra*, Genuve ediciones, Cuenca, 2021, p. 67.

10. Alfonso de la Torre dedica un capítulo entero en su libro *Klee y España* (“El Plan Spanien. Paul Klee y el país donde crecen los Goyas”, op. cit., pp. 17-58) a la influencia española no solo de Goya sino de Velázquez, El Greco y... Zuloaga. El viaje de Klee por España se verificó muchos años después de escribir esa frase, en 1929.

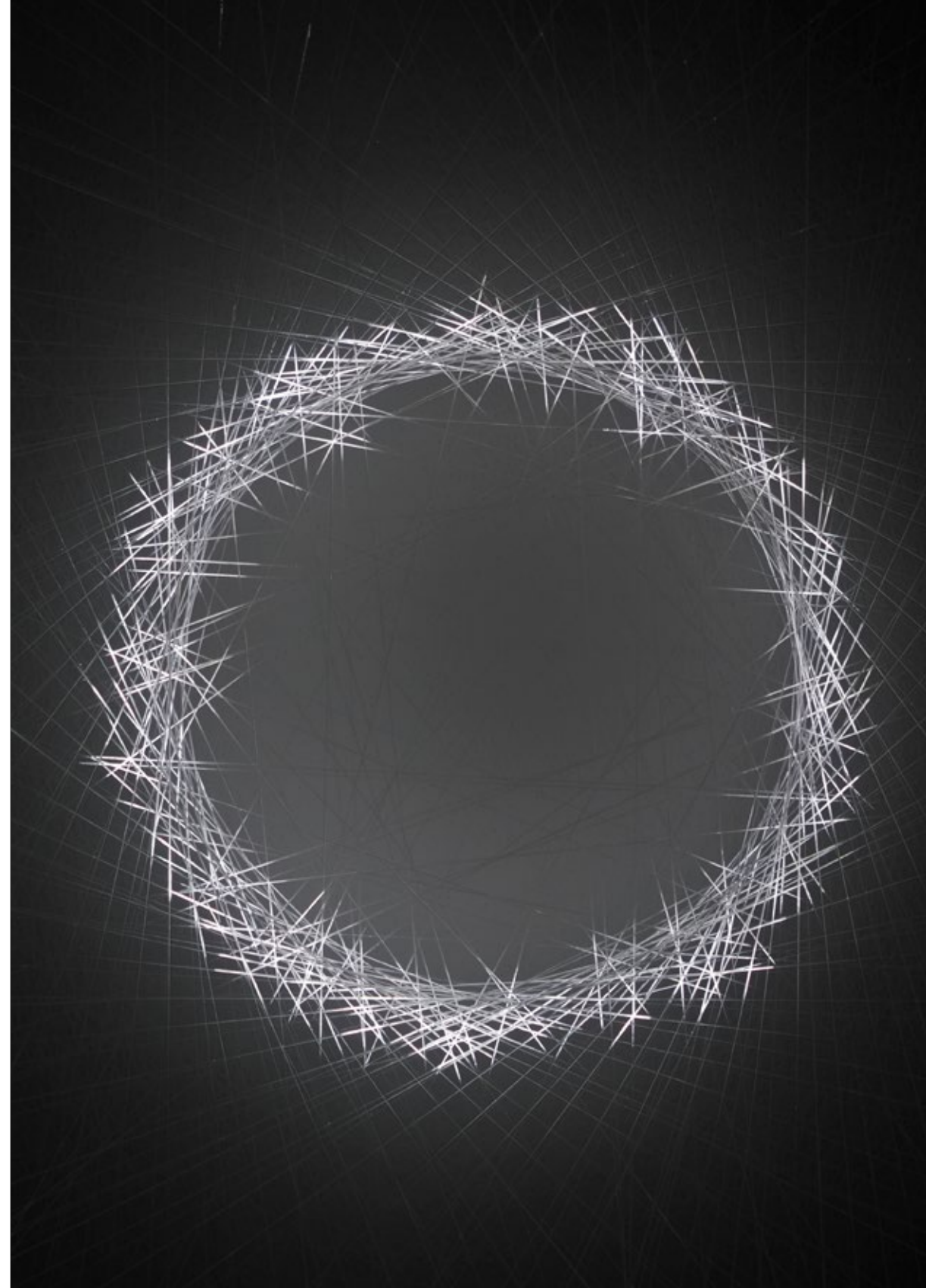
cursos (entre 1968 y 1973) asistieron un grupo no excesivamente numeroso de interesados (cincuenta en total, sumados artistas, teóricos y especialistas en computación).¹¹ La nómina contiene no pocos nombres sobresalientes.¹² Nosotros vamos a centrarnos en algunos de ellos por su proximidad argumental, técnica y plástica con el trabajo de Pablo Armesto. Por comenzar por uno de los últimos incorporados al seminario, nos interesamos por el trabajo de Lugán (Luis García Núñez). Conocido sobre todo por sus esculturas sonoras (una cierta forma de reducir su radical contribución al arte, en realidad), Lugán fue autor de una obra en la que música, poesía, informática y movimiento se aunaban en favor de una percepción sensual integradora. La reacción y la interacción del espectador eran cruciales para dar forma dinámica a sus creaciones, pero a nuestro entender, lo que resulta crucial en su propuesta fue la incorporación del tiempo como factor decisivo en la contemplación. No es tanto que sea necesaria una mirada morosa por el observador como que la obra incorpore esa posibilidad —el tiempo— en una obra que se transforma, que varía según el lugar que adoptemos al advertirla, o que permuta de un modo que, en la práctica, no puede ser advertida nunca en su totalidad. Así sucedió en especial con “A continuación (un relato en doce jornadas)”, mostrada en 1970 en la galería Seiquer de Madrid; solo quien hubiera permanecido inmóvil durante doce días hubiera podido experimentarla completa, a la espera de que los cargadores de sonido que acompañaban la estructura de hierro y metacrilato se colmaran.¹³ En suma, si toda contemplación es necesariamente un fragmento, el ensayo de Lugán reforzaba la importancia dada por la mayoría de los artistas cinéticos a la participación perceptiva del espectador.

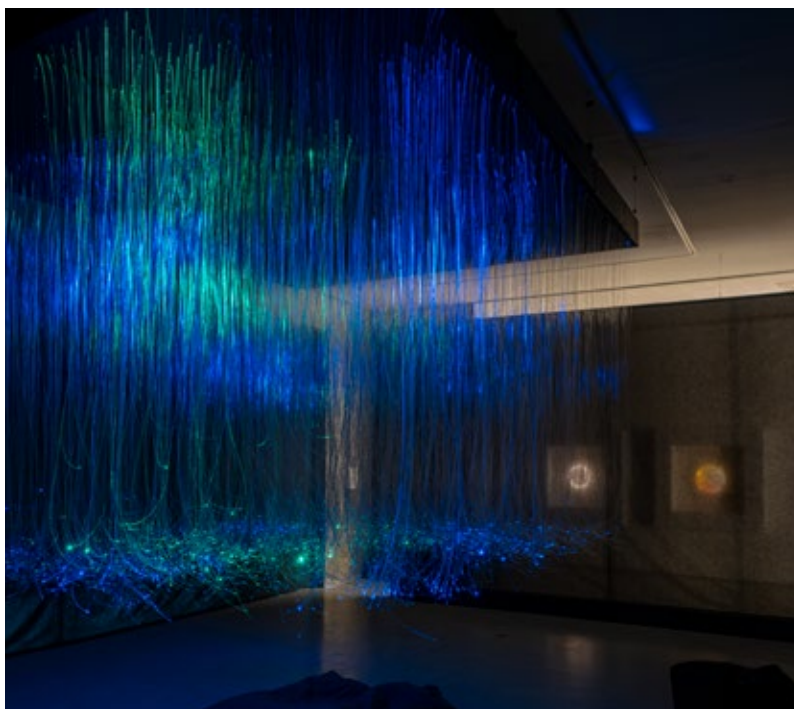
Pablo Armesto, en esa misma senda, emplea como estrategia dos variantes de sumo interés. La primera radica en la imposibilidad absoluta de la contemplación directa de la obra. La segunda en la cinética contemplativa directa e indirecta. Vayamos a ello. “El color del tiempo” (2020), “Vacío expansivo 214” (2021) y “Warm Sphere” (2022) son tres obras en permanente evolución. Nunca será posible contemplar en ellas más que un episodio, un detalle, una fracción de sí mismas. Dotadas de un sistema electrónico infinito, un

11. Véase: Aramis López y Jaime Munarriz, *El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973): ciencia, arte y creación computacional*, Madrid, ediciones Complutense, 2021. También un buen resumen está disponible en Enrique Castaños Alés, *Los orígenes del arte cibernético en España*, <https://www.enriquecastanos.com/tesiseminario.htm> (consultado el 01-08-2024).

12. La lista total de ponentes en seminarios, conferencias y coloquios, de todas las disciplinas, puede encontrarse en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/386-2018-12-20-Ponentes%20Seminarios,%20Conferencias,%20Coloquios%20CCUM.pdf> (consultado el 01-08-2024).

13. Véase Paula Barreiro López, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, CSIC, Madrid, 2009, pp. 383-384.





algoritmo genera una secuencia que impide la repetición de los estímulos luminosos y cromáticos que el espectador percibe. No hay un *loop* por tanto, ni una cadencia regular, ni una previsible alternancia que nos permita intuir el siguiente paso. Lo que vemos es un instante. Puro presente y un atisbo de futuro al presentir que, como el tiempo, nada detiene el rumbo de estas obras-máquina. Cada una de ellas podría glosarse por separado como un jardín disforme y umbroso (“El color del tiempo”) o como una alternancia de vacío y plenitud, de oquedad y relieve, de grieta y cima (“Vacío expansivo 214” y “Warm Sphere”). Aunque empleen recursos muy diferentes (líneas verticales sinuosas y líneas paralelas tersas y nítidas), las tres componen su forma mediante la convención óptica (el movimiento del espectador es decisivo para percibir la esferización de las líneas o la sugerencia cósmica) y el tiempo dedicado al desplazamiento visual imprescindible para fijar en nuestra retina, al menos, una imagen acabada. El efecto obtenido de este modo forma parte de la tradición cinética, sin duda, si bien, como decimos, ampliificada por la instantaneidad temporal constante. Una cuarta pieza abre la espita de lo que podemos llamar la cinética indirecta, pues requiere de una serie de asociaciones en cadena, de conexiones remotas y de enlaces en red

para su conformación. Nos referimos a “Titi-Land” (2018). La energía que precisa para existir depende del movimiento del espectador captado por una cámara web. Además, cuando fue presentada por vez primera, debía conectarse con otras esculturas similares. “En sí misma «Titi-Land» es un sistema de comunicación. Usa un lenguaje codificado exportable a diferentes niveles de relación entre las personas y la obra que perfectamente podría generar una amplia red”, nos decía Pablo Armesto sobre una pieza en la que reconocía la ascendencia de Santiago Ramón y Cajal —“cuyos dibujos sobre la estructura del sistema nervioso he tenido muy presentes”— y con Jocelyn Bell y los descubrimientos de los púlsares o pulsating stars [literalmente estrellas palpitantes]. Al igual que las estrellas titilan por la refracción de la luz en las partículas atmosféricas, la escultura luminiscente de Armesto destella en un espacio físico concreto como un faro. “La obra está pensada para la reflexión de los flujos de movimiento, de las afluencias de masas, de la importancia de la comunicación entre las personas y de la tecnología que nos conecta y nos hace estar más cerca unos de otros”, nos indicaba Armesto.

Telas de araña, módulos y espacio sugerido

Anunciábamos unos párrafos atrás la proximidad argumental y plástica de Armesto con la tradición del arte cibernético español iniciada en el Centro de Cálculo. Tras seguir la estela de Lugán, es razonable hacerlo ahora con Manuel Barbadillo. Es verdad que, con muy pocas excepciones, Barbadillo apenas se interesó por el color. E igualmente pocas veces pasó la frontera de la pintura para introducirse en algo próximo a la escultura, como hizo con los relieves de finales de los años setenta en madera, pero en Barbadillo está el origen de la abstracción normativa en España, de la teoría modular y del arte combinativo. Como señala Pepe Yñiguez, el normativismo constituye un capítulo propio del arte abstracto geométrico español y que el término ha hecho fortuna hasta convertirse en un sinónimo de oposición al informalismo. Cuando se celebró en Valencia en 1960 la *Primera exposición conjunta de arte normativo español*, de la mano del Grupo Parpalló y el Equipo 57, Barbadillo se encontraba en Estados Unidos.¹⁴ El testigo de aquella experiencia se recoge unos años más tarde, ya con Barbadillo en España, en exposiciones como *Arte Objetivo* de 1967 en la que participó junto a José María de Labra, Elena Asins, José María Iglesias, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere,

14. Pepe Yñiguez, “Sobre la naturaleza: citas con Manuel Barbadillo”, en *Manuel Barbadillo. Arte combinatoria* (catálogo), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2024, p. 111.

Lola Bosshard, Gustavo Torner, Amador o José María Yturralde.¹⁵ Son dos los aspectos del trabajo de Barbadillo que entendemos entroncan con la trayectoria seguida por Armesto. La primera es la modulación. En los años sesenta en España era un tema de actualidad y Barbadillo la definía así: “Es la unidad de medida. Los elementos básicos de mi pintura son estructuras cuadradas que constan de zonas de dos colores distintos. Sus perfiles tienen partes rectas y partes curvas, de definición objetiva y generadas por la misma medida. Esta medida es la unidad de pautación en el desarrollo espacial, rítmico, de las estructuras superiores”.¹⁶ En la obra de Armesto nos encontramos con algunos desarrollos modulares en los que se mantiene la coherencia de escala, la graduación y la proporción entre todos los elementos que la componen. El ritmo, la variación, queda determinada por la elección del color. Así tenemos obras como “Red sphere”, “Yellow sphere” y “Blue sphere” (2022), a las que podría añadirse la nívea “G 2211.50” (2019). Podríamos convenir que Armesto replica modularmente sus esculturas con arreglo a una serie de invariables que determinan su dimensión exterior, el intradós de las mismas y, cuando es necesario, también de los soportes. Es más que una cuestión de exactitud métrica. Es el sometimiento a un discurso plástico extremo por conciso y refractario a cualquier distracción. Es orden, es conjunto y es singularidad en cada arquitectura que tanto envuelve como concluye la forma final de la pieza. Por eso mismo, por el caudal de sugerencias que aportan los módulos, son las combinaciones de los mismos las que proporcionan diversidad. En el caso de Armesto, y como hemos visto, ensanchada por el recurso a la infinitud surtida por los sistemas aleatorios cibernéticos. No me parecería adecuado concluir esta aproximación sin citar, de manera expresa, las publicaciones firmadas por Enrique Castaños Alés¹⁷ en relación al arte cibernético en España, de obligada consulta, así como la ya referida de Pepe Yñiguez sobre Manuel Barbadillo.¹⁸

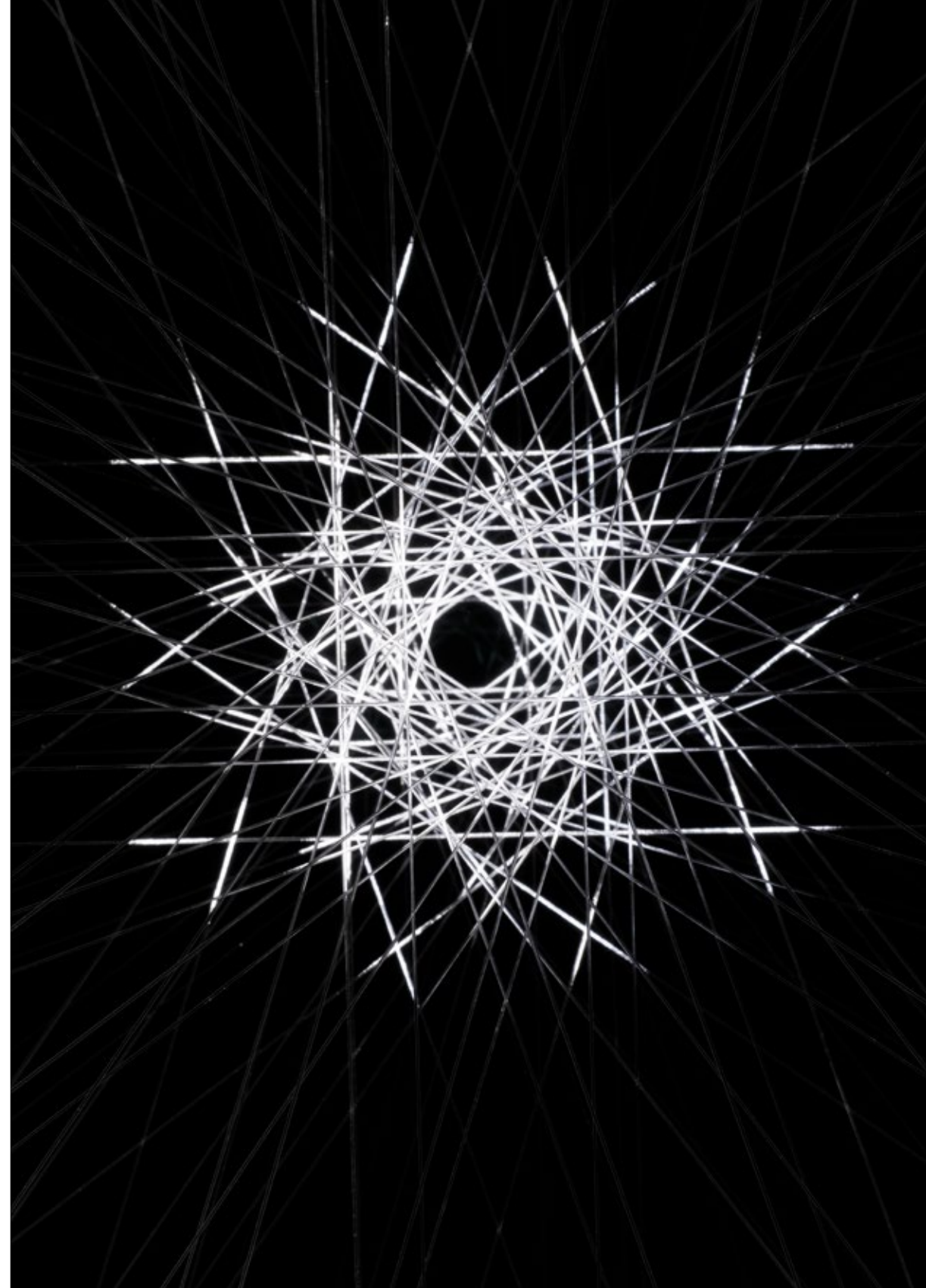
Nunca es fácil encontrar un título que comprenda y cohoneste las diferentes partes de un proyecto expositivo. Pablo Armesto quería que su presentación

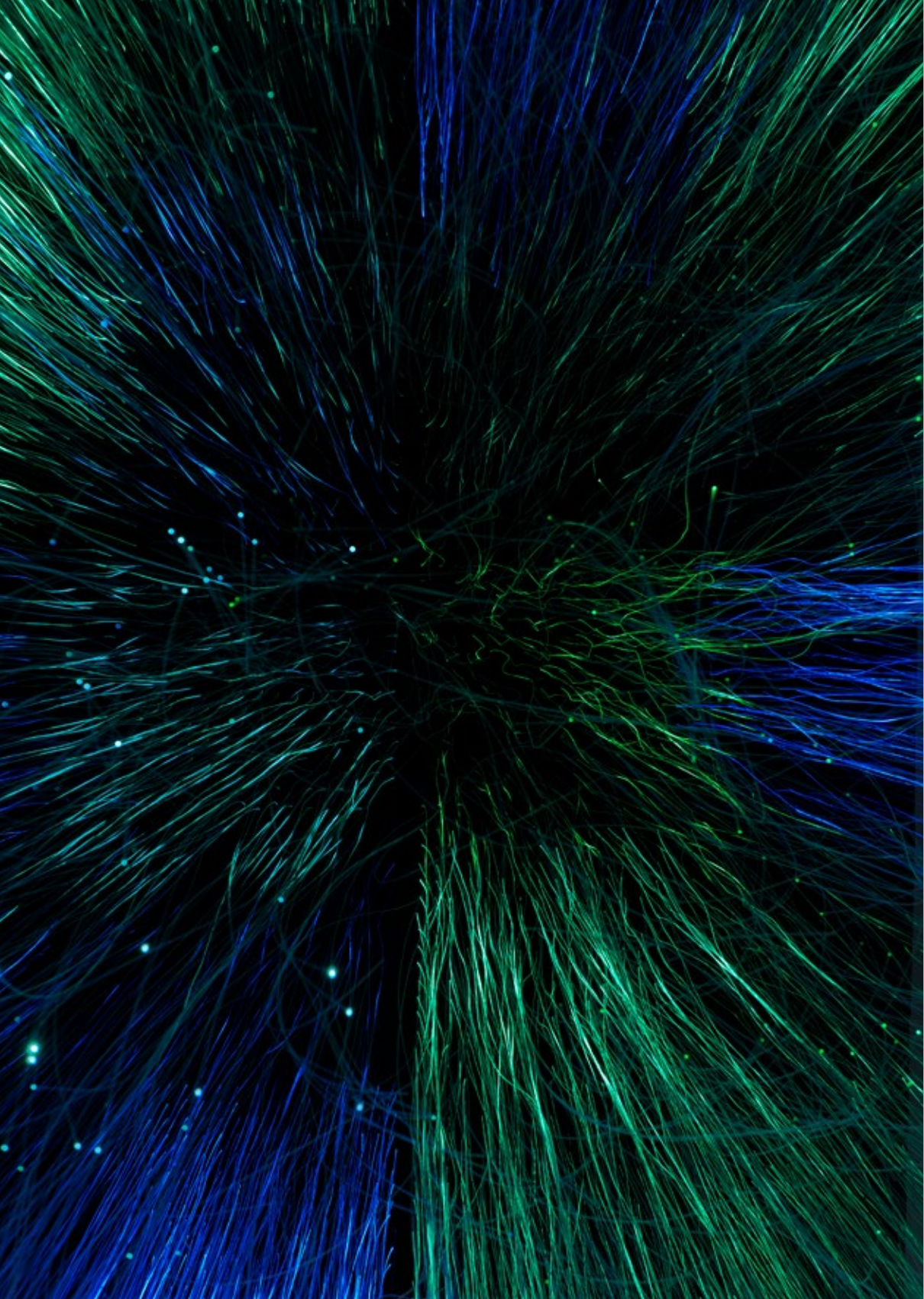
15. *Arte objetivo* [Amador, Asins, Barbadillo...] (catálogo), Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1967.

16. Cfr. Yñiguez, *op. cit.*, p. 97.

17. Enrique Castaños Alés, “Los orígenes del arte cibernético en España. La experiencia del centro de cálculo de la universidad de Madrid (1968-1973)”, en *Arte y parte: revista de arte – España, Portugal y América*, nº. 46, 2003, pp. 54-65; “Aproximación a la teoría estética del arte del computador (desde una perspectiva española)”, *Boletín de arte*, nº 19, 1998, pp. 99-116. Su tesis doctoral completa *Los orígenes del arte cibernético en España. El seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)* puede leerse en: <https://www.enriquecastanos.com/tesis/index.htm> (consultado el 02-08-2024).

18. Pepe Yñiguez, *op. cit.*





en el CAB estuviera encabezada por una alusión a la línea, que el enunciado lo explicitara sin duda alguna. En la búsqueda de las diferentes alternativas surgió la evocación de *A la pintura. Poema del color y la línea* (1945-1952) de Rafael Alberti.¹⁹ El verso “complejidad, araña, laberinto” parecía describir el trabajo de Armesto a la perfección. Lo hacía, además, hablando de la línea sin citarla; a la par nos ofrecía una libertad interpretativa como solo la poesía permite. No soy muy partidario de acotar la obra de ningún artista en función de los recursos técnicos que utilice. La complejidad de la obra de Armesto proviene de la entidad de sus referencias plásticas y conceptuales, no de su pericia técnica. Esta constituye el soporte, el vehículo expresivo, no el argumento. Para trazar las líneas con la fibra óptica y consentir que ciertas partes de ellas se invistan con color, el artista las erosiona con calculada precisión. En la nota dos decíamos que la fibra no emite luz, solo la transporta. Un ejemplo tomado de un manual técnico de fibra óptica quizá sea aún más claro: la fibra óptica es como una manguera de agua, conduce el líquido, pero sin un grifo que la colme estaría vacía.²⁰ Con la fibra sucede lo mismo. Vemos la luz cuando se corta (en las puntas, en las terminaciones, es donde resulta más evidente). Para hacerlo en otro lugar, hay que tallarlas hasta permitir que se transparente y brote el color, pero con cuidado para que “no se derrame el agua”, para que no se rompa y todas las líneas que llevan en su interior un mismo tono cromático se echen a perder. Saber esto puede que sacie la curiosidad del espectador más limitado, pero no es la destreza, o haber solucionado una peculiaridad técnica del material, la que conforma la complejidad de las esculturas de Armesto. La complejidad proviene del caudal estético múltiple reunido en una obra de apariencia sencilla, incluso discreta en ocasiones. A nadie le extrañará que una esta particularidad, de nuevo, con uno de los participantes en las experiencias artísticas del Centro de Cálculo, quizá el mayor precursor del cinetismo lumínico en España, el allicantino Eusebio Sempere.²¹ Sempere ensambló investigación, movimiento, referencias a Paul Klee, expresividad gráfica, geometría, óptica y devoción por la línea.²² El espacio físico y el espacio sugerido brotaban del vínculo

19. Rafael Alberti, *A la pintura*. Sigo la edición publicada por Losada, Buenos Aires, 1973 [1953], p. 62.

A LA LÍNEA. A ti, contorno de la gracia humana./ recta, curva, bailable geometría./ delirante en la luz, caligrafía/ que diluye la niebla más liviana.// A ti, sumisa cuanto más tirana/ misteriosa de flor y astronomía/ imprescindible al sueño y la poesía/ urgente al curso que tu ley dimana.// A ti, bella expresión de lo distinto/ complejidad, araña, laberinto/ donde se mueve presa la figura.// El infinito azul es tu palacio/ Te canta el punto ardiendo en el espacio./ A ti, andamio y sostén de la pintura.

20. *Boletín Electrónico de la Comisión Interamericana de Comunicaciones*, nº 70, abril, 2010. Disponible en: https://www.oas.org/es/citel/infocitel/2010/abril/ftth_e.asp (consultado el 5-08-2024).

21. Cfr. Paula Barreiro López, *op. cit.*, p. 225.

22. Véase Antonio Hernández García, “Fuera de Formato”, en *Eusebio Sempere. Una antología (1963-1981)*, IVAM, Valencia, 1998, pp. 69-93.

entre lo artístico y lo técnico en una obra que tardó en ser comprendida y todavía más en ser reconocida.²³ Su aliento poético, la exquisitez formal, el cuidado compositivo, la arriesgada elaboración especulativa y su cercanía y pasión por el grabado serigráfico nos conducen, sin duda, a Armesto una vez más. Las tramas de las obras de Armesto generan, en sí mismas, formas rigurosas de refinada geometría. Telas de araña, laberintos que podrían bastar por sus acabadas y solemnes estructuras. Si formalmente el enjambre de líneas creado por Armesto en sus composiciones puede evocarnos marañas y espesuras identificables con la naturaleza macroscópica (constelaciones) y microscópica (membranas), conceptualmente actúan como transmisores de energía, como alegorías de una fuerza impulsora y dinámica. “La línea supone en sí un avance y este a su vez incluye el factor tiempo que muta sin cesar y nos da la consciencia del cambio”, nos dice Pablo Armesto sobre una obra nacida híbrida y en consecuencia múltiple en sus posibilidades de lectura. Son superposiciones de planos, de retículas, de láminas atravesadas por una miríada de haces blancas. Convertir la recta en curva, transformar la planicie en volumen, reemplazar un rectángulo por una esfera sin abandonar nunca la directriz mediante el hechizo óptico y la exigencia del movimiento del espectador. Obligar al ojo a confundir nuestra razón y hacerlo todo ello “delirante en la luz, caligrafía/ que diluye la niebla más liviana”, como escribió Alberti.

23. Cfr. Alfonso de la Torre, “Ida y vuelta: Sempere en España”, en *Eusebio Sempere. Una antología (1963-1981)*, op. cit., p. 56, donde se recoge sobre este particular una conversación del artista con Andrés Trapiello en *Rayuela*, Madrid, 1977, p. 88.



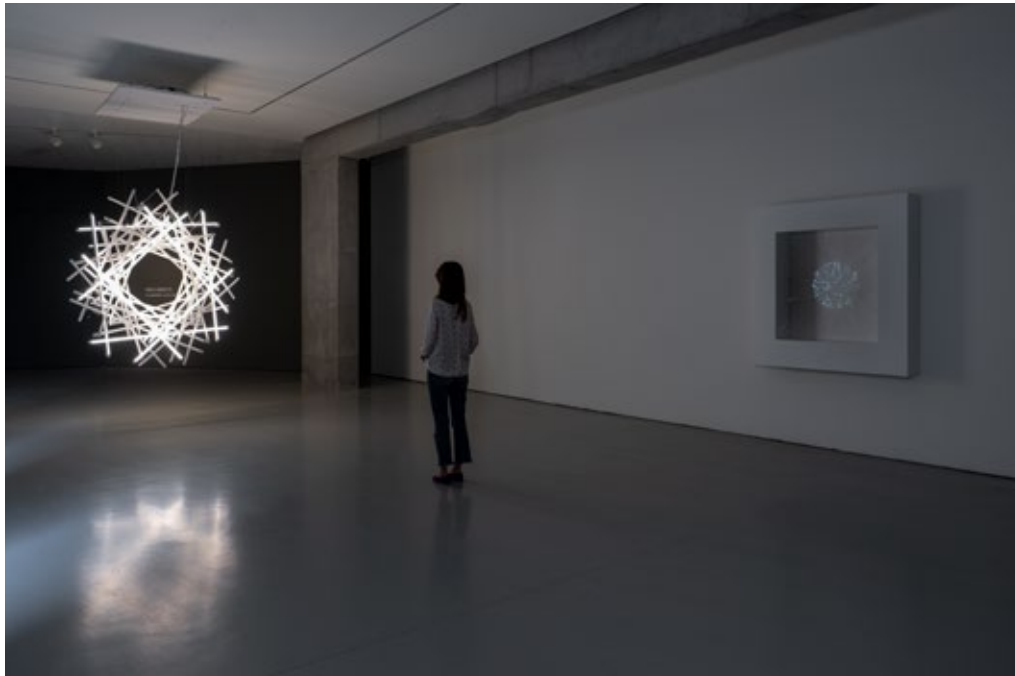


Personal Geometry

2024

Instalación con tubos de led 360° regulables,
aluminio, DMX, Arduino, Raspberry Pi
170 x 170 x 170 cm aprox.

DMF lacado, fibra óptica y led
150 x 150 x 25 cm







Red sphere

2022

DMF lacado, fibra óptica aluminio tintado y led
60 x 60 x 20 cm

Blue sphere

2022

DMF lacado, fibra óptica aluminio tintado y led
60 x 60 x 20 cm

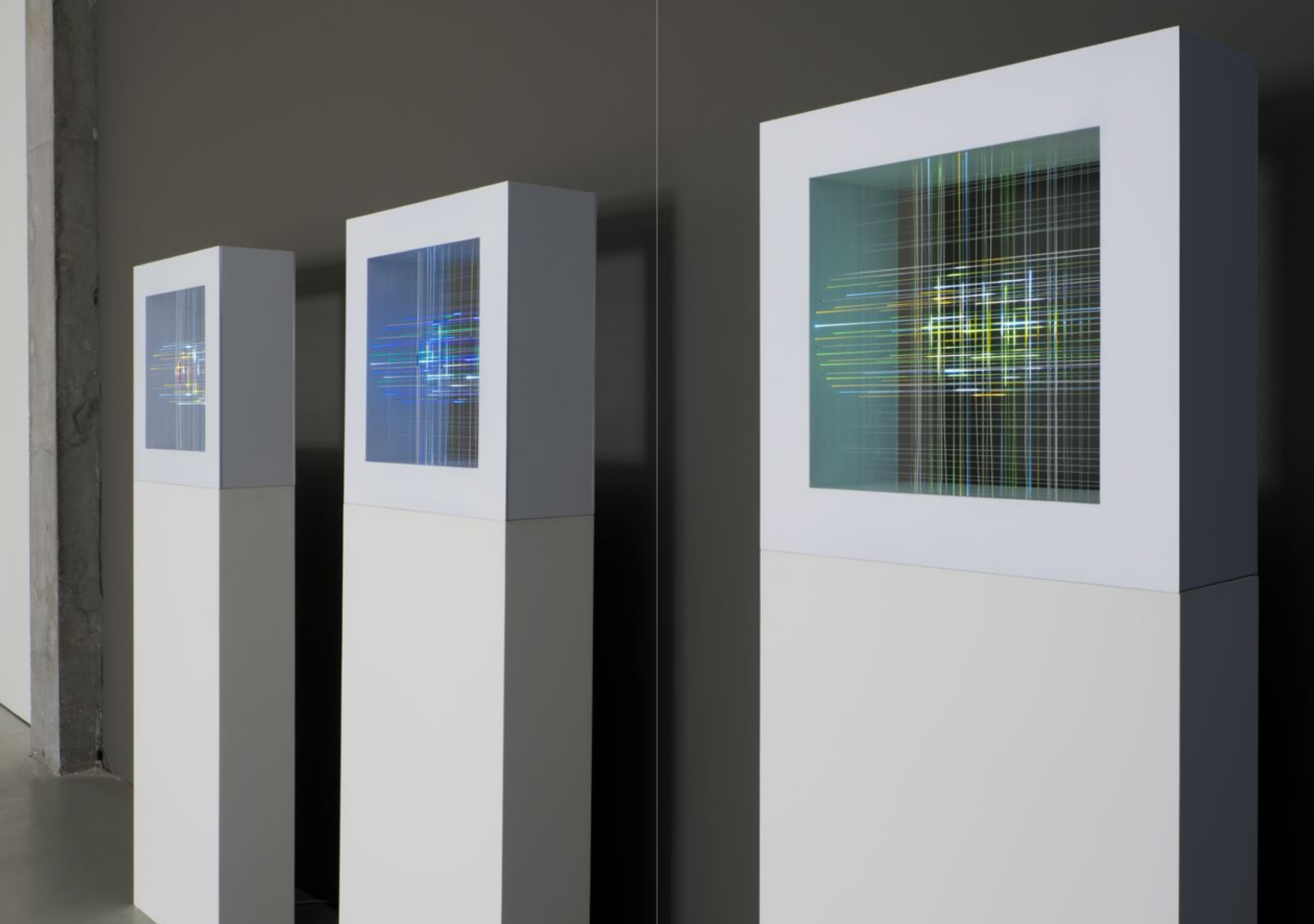
Yellow sphere

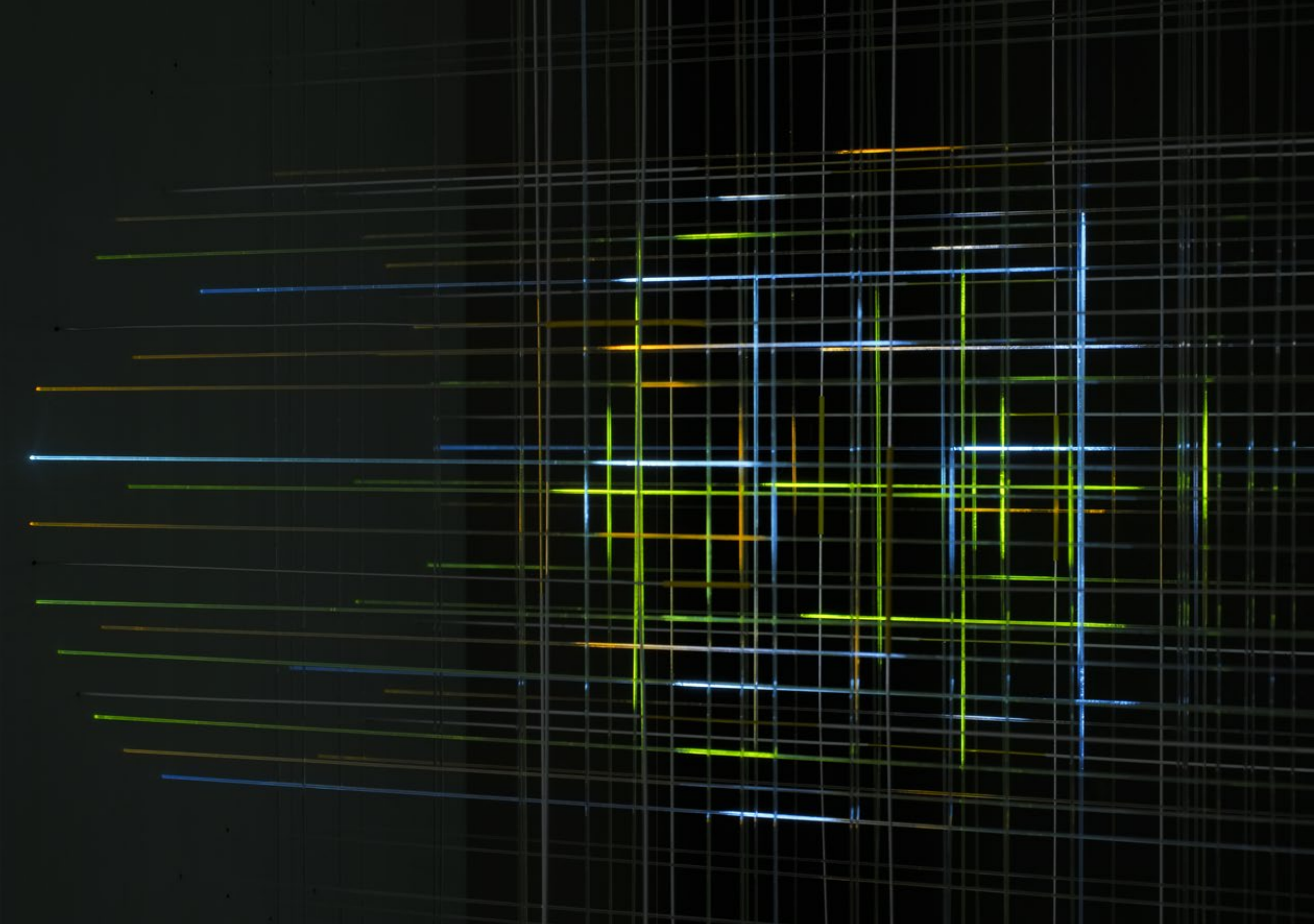
2022

DMF lacado, fibra óptica aluminio tintado y led
60 x 60 x 20 cm









G 2211.50

2019

DMF lacado, fibra óptica, led, acero
inoxidable y metacrilato museo

172 x 45 x 53 cm



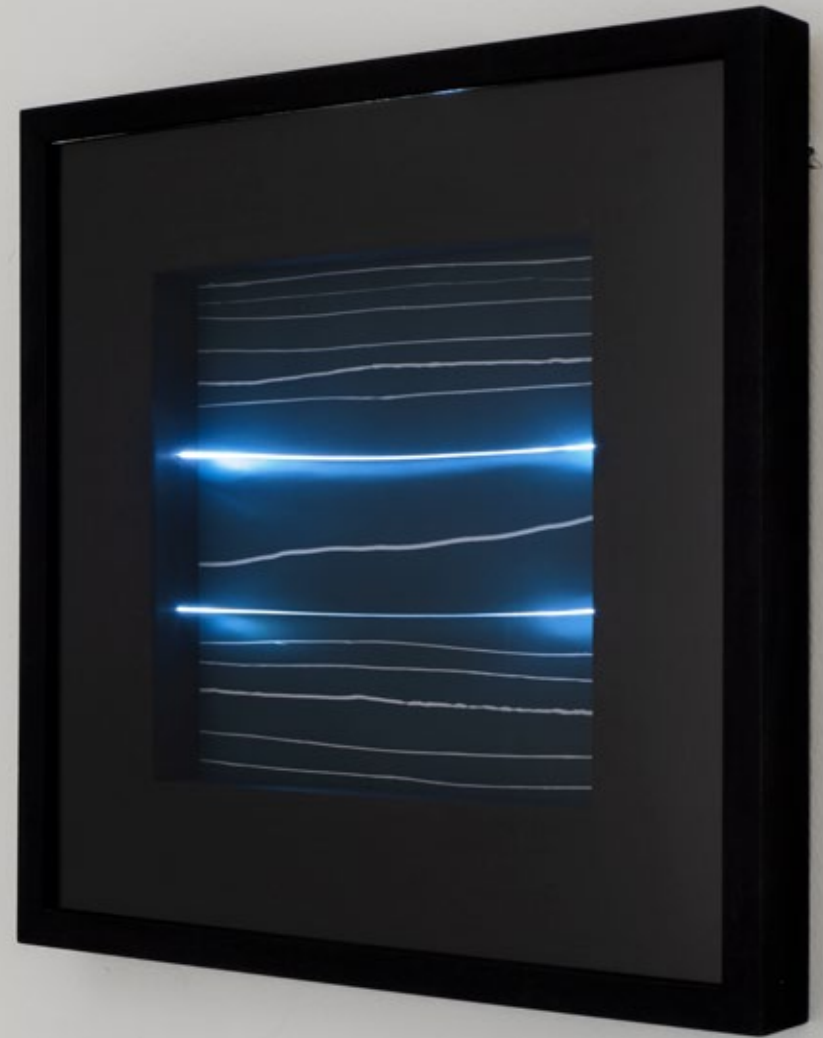


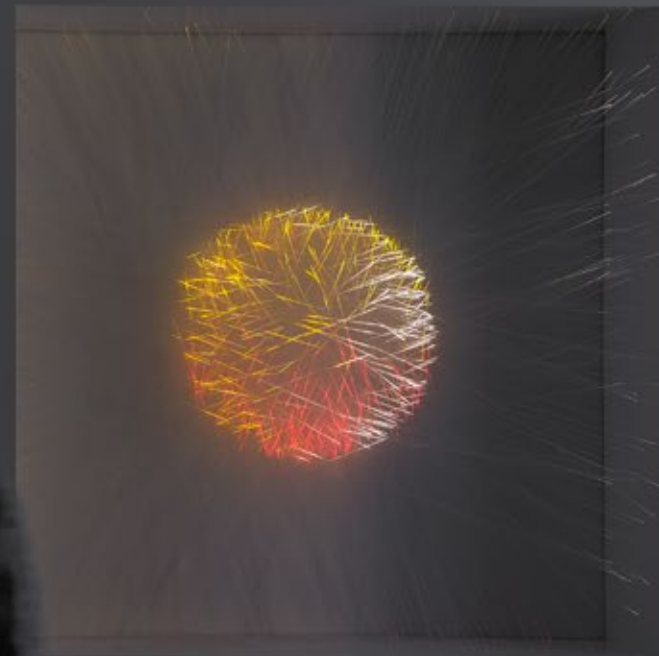
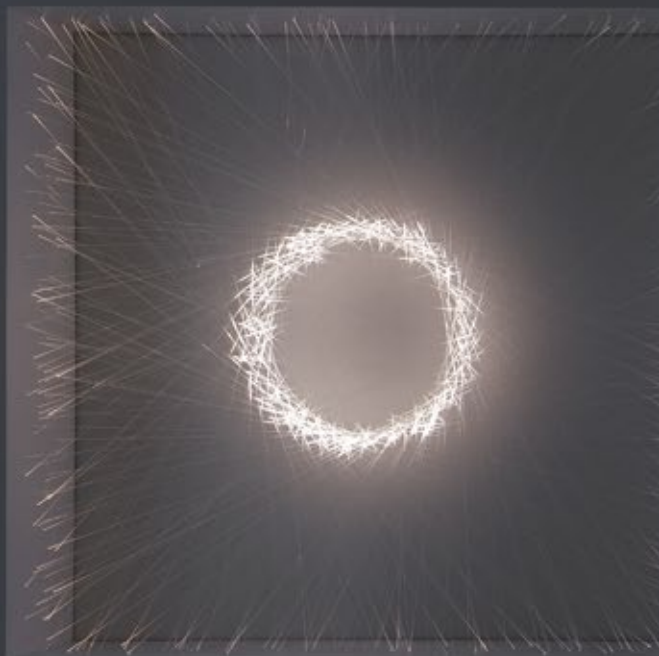
Cuerdas flojas

2004

Papel, fibra óptica, madera y metacrilato

59 x 59 cm



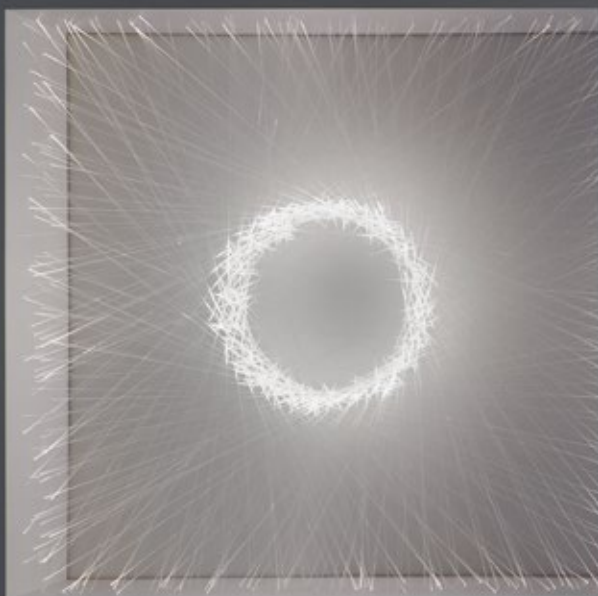


Vacío expansivo 214

2021

DMF lacado, fibra óptica y led

150 x 150 x 25 cm



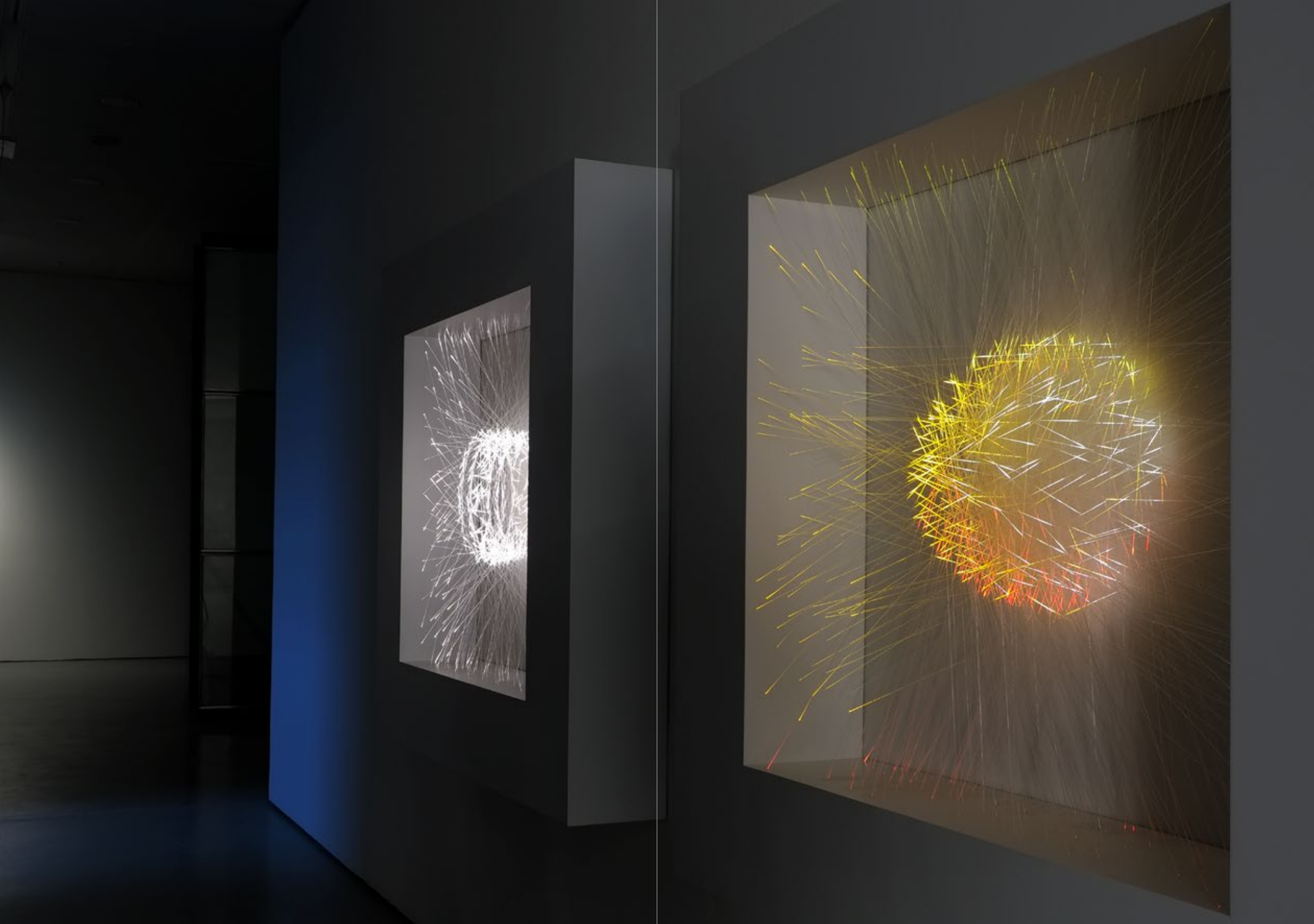
Warm Sphere

2022

DMF lacado, fibra óptica, DMX, Raspberri Pi,
Arduino y lentes pírex

150 x 150 x 25 cm





El color del tiempo

2020

Fibra de vidrio, fibra óptica, 24 focos RGB 512,
controladora DMX, Arduino

9 x 1,5 x 2,40 m











Secuencias 24

2009

Fibra de vidrio, neopreno, fibra óptica y fuentes
de alimentación de halógeno

18 x 2,20 m





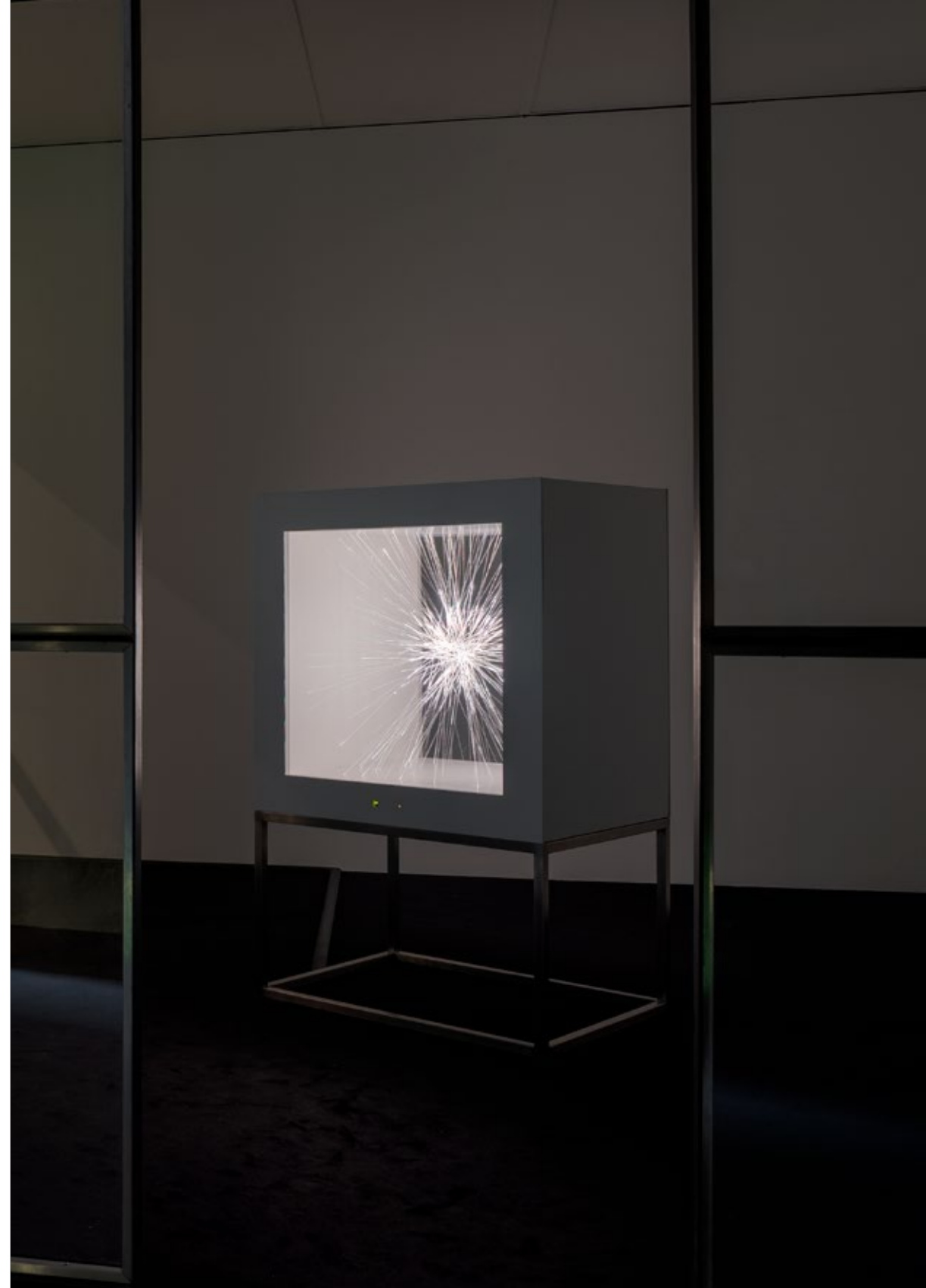


Titi-Land

2018

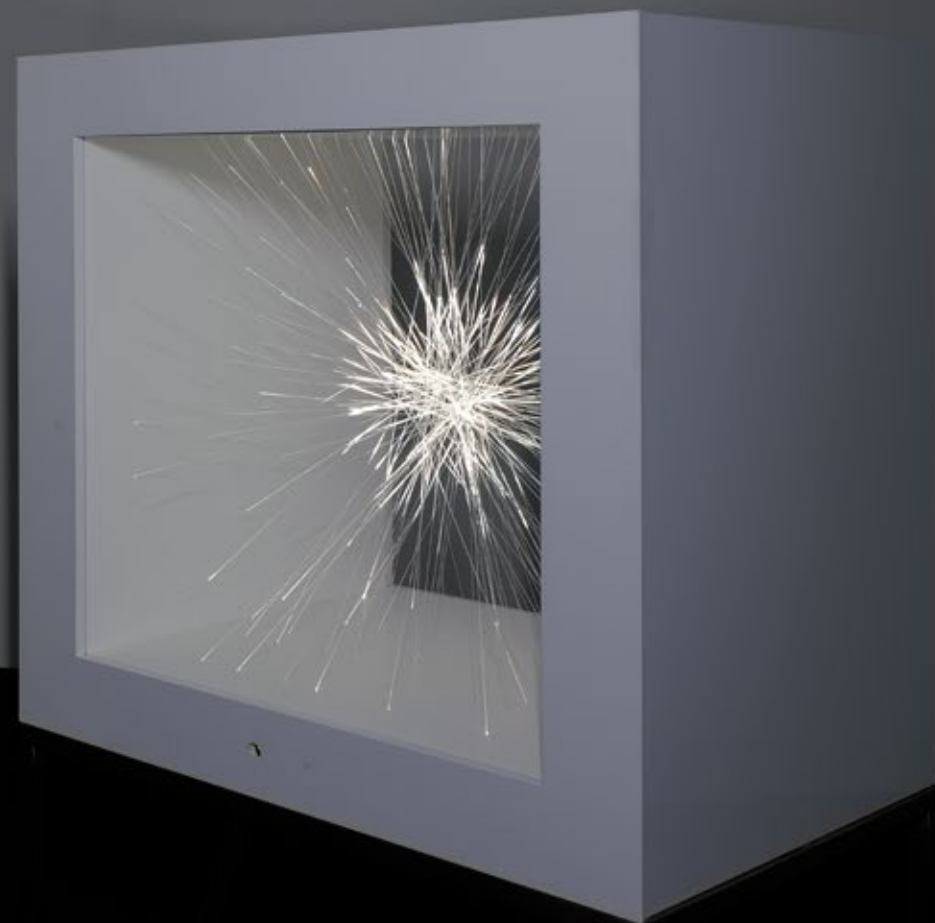
DMF lacado, fibra óptica, led, Arduino, Raspberry Pi,
DMX, web cam, acero inoxidable y metacrilato museo

157 x 99 x 75 cm



PABLO ARMESTO
Complejidad, orden, libertad

...que se trata de un tipo de agua que forma parte integrante del medio ambiente, y que, por lo tanto, es un recurso natural que debe ser protegido y utilizado de manera responsable y sostenible.



En el camino a veces perdemos referencias y amigos. Por eso quiero dedicar este catálogo a Karin Ohlenschläger, sin ella nunca hubiera hecho "Secuencias 24", a Alfonso Arias, que me insufló coraje, y a Paula Cadrecha por su delicadeza.



Pablo Armesto (Schaffhausen, Suiza, 1970)

Su obra se enmarca dentro de un espacio experimental en el que conviven la escultura y la pintura con el carácter inmaterial de la luz y la sombra, junto a la tecnología y la ciencia.

La espiritualidad y el camino son aspectos presentes en su obra que marcan una línea argumental a través de la cual se desarrolla un concepto teórico entorno a lo material e inmaterial expresado a veces a través de la luz física mediante sus esculturas de luz realizadas con fibra óptica o mediante el uso de pigmentos, y otros elementos que indagan en este concepto haciendo que la obra de este artista sea icónica y de una gran belleza plástica.

Ha trabajado con varias galerías, entre ellas Galería Marlborough más de una década y ha participado en ferias internacionales como MACO, Dallas Art Fair, Art Miami, CONTEXT Miami, Art Geneve, ARCO, ARCOLisboa, Master Piece London, ARTLima, ESTAMPA o ARTMadrid entre otras y en numerosas exposiciones individuales y colectivas entre las que destacan: *El Color del Tiempo*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo (2022); *Arte y Espiritualidad. Imaginar lo imposible*, Palacio de San Nicolás, BBVA, Bilbao; *Ida y vuelta*, Marion Gallery, Panamá (2021); *Año Cero*, Galería Marlborough, Madrid (2021); *Luz y memoria*, Proyecto H, México (2021); *Donde el camino se hace línea*, Galería Marlborough, Madrid (2021); *El Espíritu del vino*, Bodegas Otazu, Pamplona, Navarra (2020); *Derivas de la imaginación*, Galería Odalys, Madrid (2020); *Kimono Joya*, Embajada de España en Tokio, Japón (2019); *3Arte español*, Maison D'Art, Mónaco (2019); *Alborada*, Galería Aurora Vigil-Escalera, Gijón (2018); *Más que Luz*, Galería Marlborough, Barcelona (2018); *Lumier*, Galerie Azur, Spá, Bélgica (2017); *Luz sobre blanco*, Galería Marlborough, Madrid (2016); *Material / Imaterial*, Galería Marlborough, Madrid (2013); *Blanca luz*, Galería Marlborough, Barcelona (2012).

Algunos de sus trabajos se sitúan en el campo del arte de las nuevas tecnologías multimedia e instalación, *El espíritu del Vino*, Colección Otazu, Navarra, o *Secuencias 24*, expuestos en centros como el Museo ZKM de Karlsruhe en Alemania (2009) y Laboral Centro de Arte Gijón (2008) a través de la exposición transnacional "Banquete, nodos y redes".

Ha recibido numerosos premios y becas, participado en numerosos proyectos de arte público y su obra está presente en colecciones públicas y privadas como BBVA, CEART, Colección Kablanc, Colección Carlos Cruz-Díez, Casa Huarte, Casa Real Española, Colección Filomena Soárez, Museo Infanta Elena, Colección Olor Visual, Gobierno del Principado de Asturias, Liberbank... y en colecciones privadas de todo el mundo.



CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS

CRÉDITOS

FUNDACIÓN CAJA DE BURGOS

PRESIDENTE
Ginés Clemente Ortiz

DIRECTOR GENERAL
Rafael Barbero Martín

ÁREA DE CULTURA E
INNOVACIÓN EDUCATIVA
A. Beatriz Rodríguez
Unamuno

DIRECTOR DE ARTE
Javier Del Campo San José

CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS

DIRECTORA GERENTE
Cristina García Llorente

EXPOSICIÓN

DIRECCIÓN DE EXPOSICIÓN
Y CURADURÍA
Javier Del Campo San José

GESTIÓN Y COORDINACIÓN
Isabel Redondo Yllera
Cristina García Llorente

MONTAJE
Equipo técnico del CAB
Seltron S. L.
Título S. L.

TRANSPORTE
Transportes Júcar
Transportes Alba

SEGURO
MAPFRE

CATÁLOGO

EDITA
Fundación Caja de Burgos

TEXTOS
Fundación Caja de Burgos
Javier Del Campo

FOTOGRAFÍA
Jorge Martín Muñoz

DISEÑO GRÁFICO
Tomás Sánchez

IMPRESIÓN
La Trama Digital Print

D. L. BU 253-2024
ISBN 978-84-19265-26-5

AGRADECIMIENTOS

Rocío Tuñón

La exposición de Pablo Armesto que dio origen a este
libro tuvo lugar en el Centro de Arte Caja de Burgos CAB
del 6 de junio al 29 de septiembre de 2024



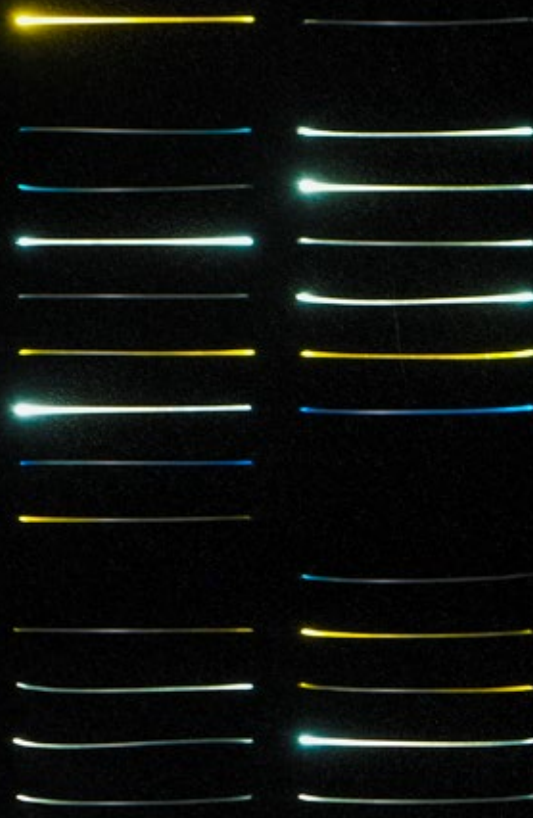
CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS
C/ Saldaña s/n - 09003 Burgos
Tel. 947 256 550
cab@cajadeburgos.com
www.cabdeburgos.com

FUNDACIÓN CAJA DE BURGOS
C/ La Puebla, 1 – Edificio Nexo
09004 Burgos
fundacion@cajadeburgos.com
www.cajadeburgos.com



Pablo Armesto en el CAB
<https://bit.ly/armestocab>





CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS

