

Por Ángel Gutiérrez Valero para ADACYL

Más que la pintura, actividad prácticamente exclusiva en la trayectoria plástica de Pablo Alonso, salvo algunas incursiones muy recientes en el terreno de los lenguajes escultóricos y la escenografía, el argumento central de su trabajo, desarrollado prácticamente en su totalidad en Alemania, donde reside, ha sido la imagen; de un modo más preciso, indagar en las formas en que prevalece o se disuelve en determinados contextos históricos o culturales el carácter simbólico de la imagen en sus dimensiones políticas, religiosas y/o subversivas.

Si bien las obras de Alonso han tomado parte de algunas de las muestras más significativas que en los últimos años han intervenido en el debate en torno a la pervivencia de la pintura - Strictly Painting (Frankfurt, 1998), Dibujo hoy (CAC Málaga, 2004), Pintura Mutante (MARCO, Vigo, 2006), Painting as presence (Belin, 2006), Back to Black (Hannover, 2008), también es cierto que uno de los aspectos que más interés ha suscitado su propuesta plástica tiene que ver con otros planteamientos teóricos desarrollados en torno a la pujanza de lenguajes vinculados conceptualmente con lo barroco o lo barroquizante. Si bien hay un aspecto formal que puede tender puentes inmediatos con una plástica de estas características, también es cierto que esos enlaces tienen un desarrollo más complejo y rico en un ámbito del que participan tanto cuestiones de índole espacial como conceptual, más evidentes aquellas en las obras que realiza en los primeros años de la primera década del 2000, más características las restantes en la segunda mitad de la década, momento en el que a cuestiones en torno al icono o el símbolo, se sumarán otras relevantes en términos de construcción, relación, inserción y proyección cultural e histórica de la imagen.

A lo largo de 2001 realiza una amplia serie de dibujos con rotulador y acrílico aplicado mediante aerógrafo, éste último un aspecto capital a lo largo de toda su trayectoria, adoptando un formato común, otro aspecto también recurrente en su obra, que irá incrementando en términos de escala hasta formatos de amplias dimensiones, un aspecto más relacionado con el modo en que aborda cuestiones no sólo de índole espacial y escénica, sino también acerca de los modos de relación de la obra y la imagen con el espectador. En aquellas primeras series aparece el artista creando, de espaldas a un mundo de imágenes que caracterizan a la realidad exterior: la violencia de la guerra y el terrorismo, el consumo representado en logotipos e imágenes de marca de lujo, la política, etc... Materia para una suerte de pintura de historia,

Alonso plantea otras cuestiones que tienen que ver con la fortuna del género, uno de los más rutilantes a lo largo de la historia del arte. La inserción de las imágenes en el taller remite a soluciones de largo recorrido histórico como la que aporta en Las Meninas Velázquez, quien, a diferencia de un Alonso que da la espalda a una realidad que aparece desdibujada y difuminada, miraba de frente el motivo de su pintura. La relación con la historia del arte no desaparecerá en la obra de Alonso, quien la empleará tanto como materia primaria en varias ocasiones como para establecer mecanismos irónicos para significar su propia producción.

La técnica del aerógrafo alcanza en la obra de Alonso un fuerte carácter simbólico, relacionado por un interés creciente por establecer un relato crítico en torno a las implicaciones religiosas que a lo largo de la historia han determinado los procesos de contemplación y aprehensión de la imagen. En ese sentido, la vieja premisa de que sólo la imagen no creada por la mano del hombre era verdadera, auténtica y venerable - el Sudario de la Verónica-, paradigma avocado a la crisis tras la irrupción de la fotografía, le lleva al uso de técnicas que no requieran de contacto directo entre la mano que crea y el lienzo, pero sólo en cuanto dimensión técnica. La ironía, la distorsión, el cada vez más evidente recurso al enmascaramiento de la representación le permiten introducir otros parámetros en su obra que establecen una relación directa con valores más inmediatos, en los que cuestiones de orden física y matérica proporcionan una base crítica eficiente para afrontar su contemporánea revisión sobre la naturaleza de la imagen en general y pictórica en particular.

El signo religioso, pero también los iconos de la historia de la pintura, de entre los que destaca su uso de los grabados de Durero, o de la literatura y la cultura españolas - el Quijote-, se mezclan con la transformación grotesca de imágenes del mundo contemporáneo. En todo caso, su objetivo desacralizador del signo - la cruz, el Sagrado Corazón- le lleva a explotar las posibilidades formales del mismo, en una estrategia que persigue mostrarlo en contextos donde, carente de su significación original, alcanza dimensión paródica, contraria a su prevalente consideración histórica. En torno al año 2004, los elementos de naturaleza religiosa se ven complementados con aquellos otros que representan Estados Unidos: el dólar, empleado a través del uso individualizado de las diferentes imágenes que aparecen en sus dos caras - el símbolo, la pirámide, el ojo, los retratos de los fundadores-. Tanto en formatos seriados como en apuestas escénicas como la que lleva a cabo en el Bethanien de Berlin en 2005, busca poner de

manifiesto el modo en que los propios procesos históricos terminaron malversando los principios que animaron la adopción de unos símbolos portadores de unos valores universales ahora marginados. El interés que muestra Alonso por la variabilidad significativa de la imagen, por su activación y/o desactivación en un término político de amplio espectro, se refleja en el uso que hace de imágenes procedentes de grabados. La circulación, uso y función de las obras religiosas de Durero o escenas eróticas que ilustraron en su momento textos de Sade le sirven para contrastar su carácter subversivo o programático en el momento en que son creadas con el modo en que son percibidas en el momento actual, tanto desde un punto de vista casi sociológico -el cambio en el modo en que se correlaciona percepción y significado de la imagen- como de diálogo con la propia evolución de la historia del arte, no sólo en términos disciplinares, sino también en aspectos meramente formales. Llevadas las imágenes de los grabados al fondo, los primeros planos de sus obras, ahora en grandes formatos, se pueblan de amplios trazos y manchas de color gris y negro que, en alusión a la significación de los lenguajes abstractos en el ámbito de la producción de imágenes plásticas, han colaborado activamente en la pérdida de valor representativo de aquellas imágenes que cubren y enmascaran, imágenes que, en algunas de las series más recientes, remiten a espacios religiosos.

El uso de técnicas de inyección en la segunda mitad de la década mantiene su línea de trabajo acerca de la desacralización de la imagen y su producción. Incluso algunos trabajos en la calle le permiten abrir nuevas vías de experimentación que toma como campo de trabajo el ámbito de lo público, entendido como un nuevo escenario para analizar el desmontaje de los valores históricos, sociales y políticos asociados a él y el empleo y construcción de imágenes relacionadas expresamente con ese contexto.