

CHRISTIAN GARCÍA BELLO COMO TIZÓN QUEMADO

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

6 marzo / 14 xuño 2015



A condición humana vese sometida, inevitablemente, á razón última da morte. Este final programado dende o nacemento sométenos, dunha forma estreita e cercada, a unha tensión indómita que ao longo do noso percorrido vital se traduce na querenza pola adquisición valorable da nosa propia aceptación e, se fose o caso —común e ordinario—, da allea. A durabilidade e a perdurabilidade mídense na probable certeza da permanencia suxerida pola nosa acción —resgardada ou participante— no tempo: o noso legado. Posuímos esa vocación intelectual da transcendencia dende o mesmo momento en que nos recoñecemos na nosa capacidade reproductora. É así que esta certeza da caducidade atopa na individualidade un exercicio ético do compromiso con un mesmo, chegando por iso ao exercicio estético de como ser considerados, identificados, salvagardados.

*Como tizón quemado*¹ é unha aproximación consecvente á concreción desa radicalidade que en Christian García Bello (A Coruña, 1986) se establece como feito: a permanencia pola ausencia. A instalación creada atendendo a un posibilismo espacial acentúa o desapego polo circunstancial do material, converxendo nun afecto pola interacción comprensible co contiguo. A estabilidade formal, e tamén emocional, descifrábel aplicándolle ao exercicio da contemplación o exercicio da bipolaridade participativa (a introdución consciente na linguaxe visual que se achega para interpretalo e, tras o xuízo crítico, aprehendelo, asumilo ou desbotalo), non é mera aparición da ocorrencia, senón meditación inconclusa, posto que a conclusión supón fin e a fin impón a imposibilidade da recreación. Implicación creativa dun diálogo que debería predispoñernos a evitar o prexuízo doutrinario imperante.

1 O título foi extraído por Christian García Bello do Libro dos Salmos, 102:3.

La condición humana se ve sometida, inevitablemente, a la razón última de la muerte. Este final programado desde el nacimiento nos somete, de una forma estrecha y cercada, a una tensión indómita que a lo largo de nuestro recorrido vital se traduce en la querencia por la adquisición valorable de nuestra propia aceptación y, si fuese el caso —común y ordinario—, de la ajena. La durabilidad y la perdurabilidad se miden en la probable certidumbre de la permanencia sugerida por nuestra acción —resguardada o participante— en el tiempo: nuestro legado. Poseemos esa vocación intelectual de la transcendencia desde el mismo momento en que nos reconocemos en nuestra capacidad reproductora. Es así que esta certeza de la caducidad halla en la individualidad un ejercicio ético del compromiso con uno mismo, llegando por ello al ejercicio estético de cómo ser considerados, identificados, salvagardados.

*Como tizón quemado*¹ es una aproximación consecvente a la concreción de esa radicalidad que en Christian García Bello (A Coruña, 1986) se establece como facto: la permanencia por la ausencia. La instalación creada atendiendo a un posibilismo espacial acentúa el desapego por lo circunstancial de lo material, convergiendo en un afecto por la interacción comprensible con lo contiguo. La estabilidad formal, y también emocional, descifrábel aplicando al ejercicio de la contemplación el ejercicio de la bipolaridad participativa (la introducción consciente en el lenguaje visual que se aporta para interpretarlo y, tras el juicio crítico, aprehenderlo, asumirlo o desecharlo), no es mera aparición de la ocorrencia, sino meditación inconclusa, puesto que la conclusión supone fin y el fin impone la imposibilidad de la recreación. Implicación creativa de un diálogo que debiera predispoñernos a evitar el prejuicio doctrinario imperante.

1 El título ha sido extraído por Christian García Bello del Libro de los Salmos, 102:3.



Vista da instalación *Como tizón quemado*, CGAC, 2015

Estas apreciacións anteriores acentúan a tensión que como intermediación aparece no espazo: unhas poleas alegóricas que imprimen a ambivalencia do dobre percorrido (acenso e descenso), pero tamén da pulsión propagadora do esforzo sustentante; a corda como transmisión desa presión que transfere, vertical e oblicuamente, os seus vectores suspendidos ao límite basal, que se dobra no ámbito ortogonal inferior. As desinencias que derivan da xeración dos baleiros son planos simétricos que actúan como interlocutores dunha complexión sobresaínte que é a preexistencia do construído. Tendo isto en conta, debemos aprazar a simple suposición xeométrica para desprazarnos cara á completitude dunha obra que indaga, como xa se indicou, na dualidade do home: o ser absoluto e o ser interferido.

A intraconexión existente entre o dominio e a absorción da alteración para sometela, e o empirismo mensurable (todas as obras recentes de Christian García Bello posúen a calidade de estar sometidas rigorosamente a unha proporción escalable dende a súa altura²) testemuña unha poética vitrubiana onde o

2 Outras obras recentes do autor imponen esta dimensión como compromiso, non só consigo mesmo, tamén é o interese polo dominio da súa inmediatez e da conciencia de finitude. Isto non quere dicir que o elemento umbilical de magnitude se circunscriba exclusivamente ao seu espazo de respecto, senón que o relaciona coa visión e estudo que lle merece a paisaxe, nos elementos polos cales existe, que son aqueles que proceden da intelectualización da natureza. En *Un ariete contra* (2014, finalista no VI Premio Internacional de Artes Plásticas Fundación María

Estas apreciacións anteriores acentúan a tirantez que como intermediación aparece en el espacio: unas poleas alegóricas que imprimen la ambivalencia del doble recorrido (acenso y descenso), pero también de la pulsión propagadora del esfuerzo sustentante; la cuerda como transmisión de esa presión que transfiere, vertical y oblicuamente, sus vectores suspendidos al límite basal que se acoda en el ámbito ortogonal inferior. Las desinencias que derivan de la generación de los vacíos son planos simétricos actuando como interlocutores de una complexión sobresaiente que es la preexistencia de lo construido. Teniendo esto en cuenta, debemos aplazar la simple suposición geométrica para desplazarnos hacia la completitud de una obra que indaga, como ya se ha indicado, en la dualidad del hombre: el ser absoluto y el ser interferido.

La intraconexión existente entre el dominio y la absorción de la alteración para domeñarla, y el empirismo mensurable (todas las obras recientes de Christian García Bello poseen la cualidad de estar sometidas rigurosamente a una proporción escalable desde su altura)² atestigua una poética vitrubiana donde el hombre centraliza lo esencial y, desde esta posición focal, se independiza. No pretende socializarse alienadamente, sino profundizarse comprensivo y emanciparse en el Yo. Digamos que desde lo euclídeo, desde lo racional, desde lo cristalino, desde la armonía vital, es intolerable la desmesura, y se averigua la contención y la honestidad. No es una actitud desprovista de un romanticismo cabal, consecuencia de la observación y de la militancia interior: quebrantar la vulgaridad sistematizada, distanciarse y objetivarse en su microcosmos, que permite una elevación que resulta imposible cuando uno se alinea en la rasa convención.

Ciertas integraciones simbólicas e icónicas redundan en la efectividad manifiesta de su lenguaje reiterado. Es preciso situarse en el centro de cada una de las encrucijadas que ubica en el recorrido percibido de la instalación y de las tres piezas que de ella se declinan para facilitar su intelección total: desde el acceso impuesto por el recinto hasta la disolución arbitraria y discontinua provocada por la intemperie entrometida de la disposición

2 Otras obras recientes del autor imponen esta dimensión como compromiso, no solo consigo mismo, también es el interés por el dominio de su inmediatez y de la conciencia de finitud. Esto no quiere decir que el elemento umbilical de magnitud se circunscriba exclusivamente a su espacio de respecto, sino que lo relaciona con la visión y estudio que le merece el paisaje, en los elementos por los cuales existe, que son aquellos que proceden de la intelectualización de la naturaleza. En *Un ariete contra* (2014, finalista en el VI Premio Internacional de Artes Plásticas Fundación María José Jove) asistimos a un enfoque basculante del tiempo y del horizonte, y también de la apoyatura convincente que el ser humano en su caminar hacia la defunción toma prestada para procurarse equilibrio: el bastón (prolongación de nosotros en un tercer sostén, también símil de un andar sosegado y del escrutinio que vaya más allá de lo superficial). Igualmente sucede en *Un golpe de ataúd en tierra es algo perfectamente serio* (2013, realizada durante su residencia en el MAC de A Coruña), aquí ya claramente establecida la preocupación por el tiempo impositivo que, de manera realmente violenta, condiciona nuestra visión ritual, y práctica, de la existencia. En *Como tizón quemado*, otro bastón o cayado se disimula como cateto retorcido —exhausto— de una escuadra, esta vez en correspondencia con la longitud de un paso (el segundo de los catetos).

home centraliza o esencial e, dende esta posición focal, se independiza. Non pretende socializarse alienadamente, senón profundarse comprensivo e emanciparse no Eu. Digamos que dende o euclídeo, dende o racional, dende o cristalino, dende a harmonía vital, é intolerable a desmesura, e pescúdase a contención e a honestidade. Non é unha actitude desprovista dun romanticismo cabal, consecuencia da observación e da militancia interior: quebrantar a vulgaridade sistematizada, distanciarse e obxectivarse no seu microcosmos, que permite unha elevación que resulta imposible cando un se aliña na rasa convención.

Certas integracións simbólicas e icónicas redundan na efectividade manifesta da súa linguaxe reiterada. Cómpre situarse no centro de cada unha das encrucilladas que sitúa no percorrido percibido da instalación e das tres pezas que dela se declinan para facilitar a súa intelección total: dende o acceso imposto polo recinto ata a disolución arbitraria e descontinua provocada pola intemperie entremetida da disposición desviada da sala (todo un reto, por outra banda, cando se asimila e se considera como fundamento organizativo e dispositivo da obra, xa que para ela se concibiu, e nela estableceuse non en alienación senón en compromiso). Que non distorsione esta realidade compositiva, e tampouco o exterminio da “felicidade ornamental”, a ratificación das metonimias do autor: a exactitude, a pulcritude e a xerarquía conceptual dos materiais empregados, que, ademais dos xa mencionados, son a madeira, o saial e o metal³.



Vista da instalación *Como tizón quemado*, CGAC, 2015

José Jove) asistimos a un enfoque basculante do tempo e do horizonte, e tamén do apoio convincente que o ser humano no seu camiñar cara á defunción toma prestado para procurarse equilibrio: o bastón (prolongación de nós nun terceiro soporte, tamén símil dun andar sosegado e do escrutinio que vaia máis aló do superficial). Igualmente sucede en *Un golpe de ataúd en terra es algo perfectamente serio* (2013, realizada durante a súa residencia no MAC da Coruña), aquí xa claramente establecida a preocupación polo tempo impositivo que, de maneira realmente violenta, condiciona a nosa visión ritual, e práctica, da existencia. En *Como tizón quemado*, outro bastón ou caxato disimúlase como cateto retorcido —exhausto— dunha escuadra, esta vez en correspondencia coa lonxitude dun paso (o segundo dos catetos).

3 En *Refugio mínimo para lugar limítrofe* (2014, obra incluída dentro do proxecto *Finisterre / Land's End*, bolsa INJUVE 2013), mediante a destilación que efectúa sobre os materiais empregados en igualdade co baleiro consolidado pola xeometría resultante da disposición de dous remos entrecruzados, avanza, do mesmo xeito que en *Como tizón quemado*, na súa idea de refuxio. Porén, nesta a imbricación non disruptiva co espazo permite unha asociación válida entre dúas construcións, unha que a acolle pero non a inhiibe (o edificio de Álvaro Siza) e outra que é a instalación específica do artista, proxectada para esta localización e, por tanto, participativa dela. Pero non debemos esquecer o sentido de *refugio*, clave para introducirmos na poética que se define: afastamento, ou fuxida, do acoso fraudulento dunha sociedade desestabilizada para unha refundación inequívoca dun mesmo na soidade consciente e na unicidade da súa autopertenza. Outra obra anterior de Christian García Bello, *Codo, linde ocase* (2014), emprega o saial como conformador xeomorfolóxico que avisa, de novo, da presenza dun horizonte, neste caso abertamente crepuscular. O saial, na última peza de acompañamento que presenta no CGAC, vela, pero non encobre, a fortaleza ríxida e lacerante doutro desenlace, non xeográfico, senón persoal, propio, particular e intransferible: a morte, mostrada aquí cunha intimidación muda e constrinxida evitando o aparato quizais propagandístico ou amaneirado dun maior baleiro perimetral.

desviada de la sala (todo un reto, por otra parte, cuando se asimila y se considera como fundamento organizativo y dispositivo de la obra, pues para ella se ha concebido, y en ella se ha establecido no en enajenación sino en compromiso). Que no distorsione esta realidade compositiva, y tampoco el exterminio de la “felicidad ornamental”, la ratificación de las metonimias del autor: la exactitud, la pulcritud y la jerarquía conceptual de los materiales empleados, que, además de los ya mencionados, son la madera, el saial y el metal³.

3 En *Refugio mínimo para lugar limítrofe* (2014, obra incluída dentro del proxecto *Finisterre / Land's End*, beca INJUVE 2013), mediante la destilación que efectúa sobre los materiales empleados en igualdad con el vacío consolidado por la geometría resultante de la disposición de dos remos entrecruzados, avanza *Como tizón quemado* en su idea de refugio. Sin embargo, en esta la imbricación no disruptiva con el espacio permite una asociación válida entre dos construcciones, una que la acoge pero no la inhiibe (el edificio de Álvaro Siza) y otra que es la instalación específica del artista, proyectada para esta ubicación y, por tanto, participativa de ella. Pero no debemos olvidar el sentido de *refugio*, clave para adentrarnos en la poética que se define: alejamiento, o huida, del acoso fraudulento de una sociedad desestabilizada para una refundación inequívoca de uno mismo en la soledad consciente y en la unicidad de su autopertenencia. Otra obra anterior de Christian García Bello, *Codo, linde ocase* (2014), utiliza el saial como conformador geomorfológico que avisa, de nuevo, de la presencia de un horizonte, en este caso abiertamente crepuscular. El saial, en la última pieza de acompañamiento que presenta en el CGAC, vela, pero no encubre, la fortaleza ríxida y lacerante de otro desenlace, no geográfico, sino personal, propio, particular e intransferible: la muerte, mostrada aquí con una intimidación muda y constreñida evitando el aparato quizá propagandístico o amaneirado de un mayor vacío perimetral.



Vista da instalación *Como tizón quemado*, CGAC, 2015

Pero, sobre todo iso, hai dous compoñentes substanciais nos que é obrigatorio deterse: o grafito e o carbón. Co primeiro, o artista fabricou un pigmento tendo como base ese mineral; co po do segundo, matiza as superficies ata dotalas dunha fisicidade superior á do seu soporte de adhesión. E esta vontade de investigación ten moito que ver co específico do seu traballo: a ansia de fuga autocontrolada (así, o esvaecemento e nebulización do orgánico, a inxerencia da metáfora da combustión e, en definitiva, a asunción da mortalidade sen reticencia). Unha dialéctica construción-destrución que nos sitúa ante un espectro bifocal de enfrontamentos sucesivos: o matemático e o pitagórico fronte á desconcreción e o ultraterritorial. O abrigo do íntimo, e da súa evolución cara á desaparición, en confrontación coa plenitude lumínica que o arroupa (é adecuado mencionar neste momento, sen desenvolver sobre iso unha tese que puidese prexudicar o camiño iniciático que propón, a Immanuel Kant cando establece que “a noite é sublime, e o día é belo”⁴, atribuíndo o diúrno —o solar— á participación na obra da ventá lateral que irradia unha fecundidade lumínica que

4 Kant, I., *Lo bello y lo sublime*, Barcelona: Espasa, 1998.

5 Ruskin, J., *Modern Painters*, vol. IV, p. V, c. III de “Turnerian Mystery”, Londres: Adamant Media Corporation, 2005, p. 55. Esta cita non é de pouca importancia: a carencia de retórica na monocromía preferente de Christian García Bello é significativa da súa prudencia e austeridade na utilización de recursos, pero tamén confire á súa obra pictórica unha coherencia apaixonada pola espacialidade dedutiva que proporciona. Así mesmo, a evolución do negro cara aos grises minerais (que se aceptan nas impregnacións do carbón en po sobre a madeira ou na tinguidura certamente plutónica da súa receita composta, entre outros aditivos, de grafito) prioriza a atmosfera de sublimación e quizais de autoexilio por enriba da rítmica ecuménica que impón a cor.

Pero, sobre todo ello, hay dos componentes sustanciales en los que es obligatorio detenerse: el grafito y el carbón. Con el primero, el artista ha fabricado un pigmento teniendo como base ese mineral; con el polvo del segundo, matiza las superficies hasta dotarlas de una fisicidad superior a la de su soporte de adhesión. Y esta voluntad de investigación tiene mucho que ver con lo específico de su trabajo: el ansia de fuga autocontrolada (así, la difuminación y nebulización de lo orgánico, la injerencia de la metáfora de la combustión y, en definitiva, la asunción de la mortalidad sin reticencia). Una dialéctica construcción-destrucción que nos sitúa ante un espectro bifocal de enfrentamientos sucesivos: lo matemático y lo pitagórico frente a la deconcretización y lo ultraterritorial. El cobijo de lo íntimo, y de su evolución hacia la desaparición, en confrontación con la plenitud lumínica que lo arropa (es adecuado mencionar en este momento, sin desarrollar sobre ello una tesis que pudiese perjudicar el camino iniciático que propone, a Immanuel Kant cuando establece que “la noche es sublime, y el día es bello”⁴, atribuyendo lo diurno —lo solar— a la participación en la obra de la ventana lateral que irradia una

4 Kant, I., *Lo bello y lo sublime*, Barcelona: Espasa, 1998.

5 Ruskin, J., *Modern Painters*, vol. IV, p. V, c. III de “Turnerian Mystery”, Londres: Adamant Media Corporation, 2005, p. 55. Esta cita no é de pouca importancia: a carencia de retórica na monocromía preferente de Christian García Bello es significativa de su prudencia y austeridad en la utilización de recursos, pero también confiere a su obra pictórica una coherencia apasionada por la espacialidad dedutiva que proporciona. Asimismo, la evolución del negro hacia los grises minerales (que se aceptan en las impregnaciones del carbón en polvo sobre la madera o en el teñido ciertamente plutónico de su receta composta, entre otros aditivos, de grafito) prioriza la atmósfera de sublimación y quizá de autoexilio por encima de la rítmica ecuménica que impone el color.

enlaza co exterior categorizando o interior nunha sonoridade cromática cambiante), nin modera nin oculta a orde concertada do seu ánimo interior, aínda que o moldee. O nocturno é negrura, a ausencia por tanto de luz, a imposibilidade da cor; pero é infinito, carece de fronteiras precisas, e permítenos contemplarnos ante e no noso límite (e limitación), contrario a un incerto éxodo cotián. Nunha bifurcación comprometida, e tamén necesaria polo que de identificador posúe, esta inserción de John Ruskin convértese nun paradigma que debemos inferir de *Como tizón quemado*: “Nós non vemos nunca nada claramente”⁵.

Queda, por último, unha notable confabulación entre a obra central e as tres pezas acólitas. Evitando referencias á numeroloxía, irrelevantes, si é pertinente apropiarse da euritmia que facultan as repeticións contrastables: o octógono primario, capital para o entendemento da importancia de contar cun amparo que defenda do inimigo —do oposto—, despezado nun bloque de listóns (a itinerancia recorrente e cognoscible, evasión non desposuída dunha viaxe interior non necesariamente retraída e escéptica⁶); a corda, que traba o discurso nos seus nós puntuais; e, insistindo no indubidable fenómeno tráxico que podemos destilar tras afirmar e vigorizar a imposible separación entre vida e pensamento, alcanzamos un remate remachado pola rotunda e inapelable sentenza que suxire a drástica e incómoda presenza da cabeza de machada pendida dunha sogá, conmoción e melancolía ante o insondable de calquera abismo.

Alberto Carton

fecundidad lumínica que enlaza con lo exterior categorizando lo interior en una sonoridad cromática cambiante), ni modera ni oculta el orden concertado de su ánimo interior, aunque lo moldee. Lo nocturno es negritud, la ausencia por tanto de luz, la imposibilidad del color; pero es infinito, carece de fronteras precisas, y nos permite contemplarnos ante y en nuestro límite (y limitación), contrario a un incierto éxodo cotidiano. En una bifurcación comprometida, y también necesaria por lo que de identificador posee, esta inserción de John Ruskin se convierte en un paradigma que debemos inferir de *Como tizón quemado*: “Nosotros no vemos nunca nada claramente”⁵.

Queda, por último, una notable confabulación entre la obra central y las tres piezas acólitas. Evitando referencias a la numerología, irrelevantes, sí es pertinente apropiarse de la euritmia que facultan las repeticiones contrastables: el octógono primario, capital para el entendimiento de la importancia de contar con un amparo que defienda del enemigo —de lo opuesto—, despiezado en un bloque de listones (la itinerancia recorrente y cognoscible, evasión no desposeída de un *viaje interior* no necesariamente retraído y escéptico⁶); la cuerda, que traba el discurso en sus nudos puntuais; e, insistiendo en el indudable fenómeno trágico que podemos destilar tras apuntalar y vigorizar la imposible separación entre vida y pensamiento, alcanzamos un remate remachado por la rotunda e inapelable sentencia que sugiere la drástica e incómoda presencia de la cabeza de hacha pendida de una sogá, conmoción y melancolía ante lo insondable de cualquier abismo.

Alberto Carton

6 Para un coñecemento detallado sobre o concepto de *viaxe interior* e do escepticismo do humanista francés, dende os seus escritos, vid. Montaigne, M. E. de, *Ensayos completos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014 e *Sobre la vanidad y otros ensayos*, Madrid: Valdemar, 2000.

6 Para un conocimiento detallado sobre el concepto de *viaje interior* y del escepticismo del humanista francés, desde sus escritos, vid. Montaigne, M. E. de, *Ensayos completos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014 y *Sobre la vanidad y otros ensayos*, Madrid: Valdemar, 2000.

CHRISTIAN GARCÍA BELLO

COMO TIZÓN QUEMADO

The human condition inevitably falls subject to the ultimate reason of death. From the moment we are born, this planned ending forces upon us—in a way that is narrow and closed off—a sort of irrepressible tautness that, over the course of our lifetime, translates into a fondness for the appraisable acquisition of our own acceptance and, in some cases—common and ordinary—that of others as well. Durability and sustainability are measured according to the probable certainty of the permanence suggested by our actions—sheltered or participatory—over time: our legacy. We possess that intellectual vocation for transcendence from the very moment in which we recognise ourselves in our ability to reproduce. This is how this certainty of an eventual expiration finds an ethical exercise of commitment to oneself within one's own individuality, which brings us to the aesthetic task of determining how to be considered, identified, preserved.

Como tizón quemado is an approximation that results from the solidification of that radicalism that is established as fact in the work of Christian García Bello (A Coruña, 1986): permanence through absence. The installation, which was created with great emphasis on the spatial art of the possible, highlights the disregard for the circumstantial nature of materials things, converging on a fondness for the understandable interaction with one's surroundings. Formal, as well as emotional, stability — which can be deciphered by applying the exercise of participatory bipolarity (the conscious introduction into the visual language provided to interpret it and, following a critical assessment, to understand it, adopt it, or discard it) to the exercise of contemplation—is not a mere appearance of the fancy but, rather, inconclusive meditation: a conclusion implies that there is an end, and the end means the impossibility of recreating. It is the creative implication of a dialogue that should predispose us to avoid the reigning doctrinaire prejudice.

These previous assessments underscore tautness that, like a sort of middleman, is present in the space: allegorical pulleys that impose the ambivalence of the dual journey (ascent and descent) but also the expanding drive of the sustaining effort; the rope as the transmission of that pressure that vertically and horizontally transfers its suspended vectors to the baseline that bends in the

lower orthogonal region. The desinences derived from the creation of the voids are symmetrical planes that act as interlocutors of an above-average complexion that is the pre-existence of the construction. Bearing this in mind, we must postpone the simple geometric assumption to move toward the completeness of a piece that investigates, as previously mentioned, man's two faces: the absolute being and the interfered being.

The interconnection between power and the absorption of alteration aimed at taming it and measurable empiricism (all of Christian García Bello's recent work is rigorously subjected to a proportion that can be scaled from its own height) bears witness to a Vitruvian poetics where man hones in on all that is essential and, from this focal point, becomes independent. The intent is not to socialise in isolation, but rather to become more understanding through inner exploration and to emancipate oneself. We could say that from a Euclidean, rational, transparent perspective, one of vital harmony, excess is intolerable while stability and honesty are investigated. This is not an attitude that lacks a measure of level-headed romanticism, the result of observation and internal militancy: it is about destroying systematised vulgarity, distancing oneself, and become an object within one's microcosm, which makes it possible to elevate oneself, something that becomes impossible when one aligns himself with the level convention.

Certain symbolic and iconic additions result in the effectiveness evident in his repeated language. Visitors must position themselves at the centre of each of the intersections he sets up throughout the perceived tour of the installation and the three pieces borne from it to support its complete intellection: from the point of access imposed by the facility itself to the arbitrary and discontinuous dissolution caused by the sensation of open sky that is incorporated into the room's diverted layout (indeed, a true challenge when it is considered the basis for the piece's organisation and layout, since it was designed specifically for the artwork, and it was set up within it not in alienation but in commitment). Neither this compositional reality, nor the extermination of "ornamental happiness", should be distorted by the ratification of the artist's metonymies: precision, tidiness, and the conceptual hierarchy of the materials used which, in addition

to those already mentioned, include wood, sackcloth, and metal.

However, above all, there are two substantial components that merit further consideration: graphite and charcoal. The artist has used the former to create a pigment for which the base is the aforementioned mineral; he has taken the powder of the latter to tinge surfaces to the point of giving them a physicality that surpasses that of its adhesive support. And this desire to investigate has much to do with the specifics of his work: a self-controlled yearning for flight (thus, the dissolution and nebulisation of organic matter, the interference of the metaphor of combustion, and, without a doubt, the acceptance of mortality without reticence). A dialectic construction/deconstruction that brings us before a bifocal spectrum of successive clashes: the mathematic and Pythagorean against the ultraterritorial and dematerialisation. Sheltering the intimate and its evolution toward disappearance, in conflict with the abundance of light that envelops it (it is worth mentioning here—without developing a thesis on the matter that could damage the voyage of discovery that he proposes—Immanuel Kant, who established that “the night is sublime and the day is beautiful”). Thus, daytime, the sun, corresponds to the incorporation into the piece of the side window that irradiates a plethora of light linked to the outside and categorising the inside in an ever-changing chromatic sound) neither alters nor hides the arranged order of its inner soul, though it sculpts it. The nocturnal is blackness, the absence, therefore, of light, the impossibility of colour; it is infinite, though, with no precise borders, and it allows us contemplate ourselves, both before and within our own limits (and limitations), quite the opposite of an uncertain daily exodus. At a difficult fork in the road, one that is also necessary because of how we can identify with, this insertion by John Ruskin becomes a paradigm that we must infer from *Como tizón quemado*: “We never see anything clearly”.

Lastly, there is a notable conspiracy between the central piece and the three supporting ones. Without referencing numerology, which is irrelevant here, we can appropriate the eurhythmics that the comparable repetitions enable: the primary octagon, essential for understanding the importance of having shelter to fend off enemies—opposition—, broken down into a block of wooden slats (the recurring and knowable roaming, an evasion not lacking an *internal journey* that is not necessarily retracted and sceptical); the rope, which initiates the discourse at its different knots; and, insisting upon the unquestionable tragic phenomenon that we can distil after bolstering and invigorating the impossible separation between life and thought, we reach a conclusion riveted by the emphatic and final sentence that suggests the drastic and uncomfortable presence of the head of the axe hanging from a rope, shock and melancholy in the face of the bottomlessness of any abyss.

Alberto Carton

- 1 Christian García Bello extracted the title from the *Book of Psalms*, 102:3.
- 2 Other recent work by this artist imposes this dimension as a commitment, not only to himself; it is also a matter of interest in controlling his surroundings and an awareness of finitude. This does not mean that the umbilical element of magnitude is limited exclusively to its place of respect but, rather, that he connects it with the vision and study of which the landscape is worthy, in the elements through which it exists, which are those that result from the intellectualisation of nature. In *Un ariete contra [A Battering Ram Against]* (2014, finalist in the VI Premio Internacional de Artes Plásticas Fundación María José Jove) we see a tilting perspective of time and the horizon, as well as the convincing support that man, on his march toward death, borrows to balance himself on: a cane (a prolongation of ourselves in the form of a third leg of sorts, a metaphor for a peaceful walk and for scrutiny that goes beyond the superficial). Something similar occurs in *Un golpe de ataúd en tierra es algo perfectamente serio* [The Sound of a Coffin Hitting Earth is Something Utterly Serious] (2013, created during his residency at the MAC [Modern Art Museum] in A Coruña). Concern is clearly established here over time and its imposition, which, in a truly violent manner, determines our ritual and practical outlook on human existence. In *Como tizón quemado*, another cane or staff is disguised as a twisted—exhausted—side of a frame, this time corresponding to the length of one stride (the second of the sides).
- 3 In *Refugio mínimo para lugar limítrofe* [Minimum Shelter for a Bordering Area] (2014, piece included in the project entitled *Finisterre / Land's End*, INJUVE 2013 scholarship), by distilling his materials evenly with the void consolidated by the geometric shapes resulting from two oars crossed over each other, *Como tizón quemado* delves deeper into the concept of shelter. However, this overlapping that does not interrupt the space makes it possible to form a valid connection between two constructions, one that receives it but does not inhibit it (the Álvaro Siza building) and the other, which is the artist's installation itself, created specifically for this place and, therefore, a part of it. But we mustn't forget the meaning of *shelter*, which is key for immersing ourselves in the art of poetry defined here: distancing or flight from the fraudulent assault of a destabilised society in order to unequivocally re-establish oneself in conscious solitude and in the uniqueness of one's self-identification. One of Christian García Bello's previous pieces, *Codo, linde, ocase* [Elbow, Frontier, Sundown] (2014), uses a sackcloth as a geomorphological transformer that, once more, alerts us to the presence of a horizon, in this case clearly crepuscular. The sackcloth, in the last supporting piece exhibited at the CGAC, safeguards but does not conceal the rigid and piercing strength of another outcome, not a geographic one but a personal one that is private and cannot be transferred: death, shown here through mute and constrained intimidation, which avoids the perhaps promotional or affected system of a greater void on the perimeter.
- 4 Kant, I., *Lo bello y lo sublime*, Barcelona: Espasa, 1998.
- 5 Ruskin, J., *Modern Painters*, vol. IV, p. V, c. III from “Turnerian Mystery”, London: Adamant Media Corporation, 2005, p. 55. This quote is not inconsequential: the lack of rhetoric in the monochromatic scheme that Christian García Bello favours is indicative of his prudence and austerity in the use of resources, but it also affords his pictorial piece a sort of coherence impassioned by the deductive spatiality provided. Additionally, the transition of the black toward mineral greys (which are accepted in the impregnations of powdered charcoal on wood or in the certainly plutonic colouring of his recipe concocted, among other additives, of graphite) prioritises the atmosphere of sublimation and, perhaps, of self-exile, above the ecumenical rhythm that the colour demands.
- 6 For detailed information on the concept of *internal journey* and scepticism of the French Humanist, from his writings, please refer to Montaigne, M. E. from *Ensayos completos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014 and *Sobre la vanidad y otros ensayos*, Madrid: Valdemar, 2000.

Christian García Bello

Como tizón quemado, 2015

Carbón e grafito sobre madeira, corda, metal e saial
Medidas variables

Carbón y grafito sobre madera, cuerda, metal y sayal
Medidas variables

Charcoal and graphite on wood, rope, metal and sackcloth
Medidas variables

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Xerente
Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN
Programación
Miguel von Hafe Pérez

Comisariado
Alberto Carton

Coordinación
Christina Ferreira

Rexistro
Teresa Jácome

Traducións
Rosalía Grandal, Interlingua Traducións S.L.

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

Co apoio de:



CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.es / www.cgac.org
aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]