

Trevor Burgess



Trevor Burgess



De ahora en adelante. 2006. Óleo sobre lienzo. 160 x 200 cm
Starting from now. 2006. Oil on canvas. 160 x 200 cm

Trevor Burgess

La apropiación del gesto

ISABEL TEJEDA

ANTONIO GARCÍA ÁLVAREZ

Cuando Jackson Pollock realizaba sus *action paintings*, la modernidad teorizada por Clement Greenberg construía una paradoja que confrontaba lo abstracto y lo figurativo dándole al expresionismo abstracto americano una validez universal. Esta tendencia resultaba, sin embargo, la expresión más directa de una individualidad. Greenberg, exponía que la separación entre las disciplinas y el hecho de evitar la contaminación tanto de sus distintos discursos como de sus estrategias expresivas y comunicativas, aseguraba dicha universalidad. Para ello basó su criterio de calidad en el sentido más formal, matérico y gestual de la pintura –identificada con la planitud de lo bidimensional– rechazando cualquier táctica o elemento ajeno a lo pictórico. El sistema narrativo, el carácter netamente representacional que había atravesado la historia de la pintura, quedaba desdeñado de modo fulminante.

En pintura, el meollo de la cuestión se sitúa en la relación entre un discurso concreto y la manera de expresarlo; la diferente naturaleza de esta dicotomía ha propiciado precisamente la aplicación conjunta de tendencias formales consideradas anteriormente como contrapuestas. Hace ya tiempo que se quebró la confrontación, más bien ficticia e interesada como hemos apuntado más arriba, entre figuración



Gentío en el mercado, 2005
Óleo sobre tabla. 62 x 76 cm

Market Crowd, 2005
Oil on board. 62 x 76 cm



Cruzando la calle. 2003
Óleo sobre tabla. 75 x 75 cm

Crossing the Road. 2003
Oil on board. 75 x 75 cm

y abstracción. Durante la década de los 80, a causa de la renovada entronización de la pintura en el mercado (con frecuencia inflacionario) y en las modas –entronización y deposición que balizan la historia del arte del último siglo–, algunos de los recursos pictóricos de las vanguardias históricas o de las segundas vanguardias se comenzaron a utilizar como citas, como meras referencias metalingüísticas desmitificadoras y ajenas a su contenido primigenio. Hace ya unos años que Trevor Burgess hace uso del *dripping* en su trabajo aplicado a imágenes figurativas de carácter cotidiano. Aunque de manera menos obvia en la serie actual que se presenta en El Campello, el uso de una técnica que se convirtió en todo un símbolo de la abstracción y de la americanidad le hubiera cortocircuitado los ultra-perceptivos, dogmáticos e infalibles nervios al sumo pontífice de la modernidad que era Greenberg, pues dicho recurso técnico se sitúa al servicio de una pintura narrativa con tintes de documento urbano en estos ejemplos de pintura de género o de paisaje puesto al día.

El *dripping* en la obra de Burgess es, por tanto, una apropiación, en este caso del lenguaje, que vacía el objeto –que es la pintura misma– y lo descontextualiza. Como apropiaciones son, igualmente, las imágenes que primero retiene con su cámara de fotos y que después traslada al lienzo. En este caso la figura recupera el lugar protagónico dentro del espacio pictórico que ha mantenido a lo largo de la historia del arte, al tiempo que da prioridad a la relación íntima entre ella y un cierto espacio gestual, ligado a los impulsos del trazo o de la mancha y del goterón. Los personajes que habitan la pintura de Burgess no

se esconden tras la imagen y se sobreponen a las cosas sino que se mimetizan entre ellas gracias a la mancha y al gesto, metaforizando de ese modo una relación existencial de pertenencia.

La tela está totalmente cubierta de color, de materia que se acumula y hace buena cama en un absoluto *horror vacui*. Pero antes que representar un ritmo paroxístico, Burgess sitúa sin dar un lugar preponderante a la casualidad, intelectivamente, estos recursos sobre motivos que centran la mirada del espectador, pese a que en ocasiones se encuentren en la periferia de la obra. La rapidez y la energía psíquica de la ejecución se remedan con parsimonia y fino dando como resultado un espacio totalmente cubierto. Lo que hay que descifrar no se esconde, es la pintura misma que entona un canto a las buenas vibraciones del barrio donde uno vive y de la gente con la que uno se cruza por la calle, trazando líneas que sugieren un ballet al compás de los latidos del asfalto, una psico-geografía de la vida cotidiana en radical oposición al alzado geométrico de los mapas.

De flâneur por tu barrio.



Guney. 2005
Óleo sobre tabla. 60 x 58 cm

Guney. 2005.
Oil on board. 60 x 58 cm



Bus. 2002. Óleo sobre lienzo. 129 x 129 cm
 Bus Queue. 2002. Oil on canvas. 129 x 129 cm

The Urban Eye

RORY SNOOKES

For the last five years Trevor Burgess has been working on an extended series of paintings, now totalling upwards of fifty works, which take as their subject the everyday but compelling experience of walking the vibrant streets between his studio, just off Kingsland Road, and his home, near Mare Street, in Hackney, north-east London. African, Caribbean, Chinese, East European, Indian, Turkish and Vietnamese communities coexist here, their respective cultures being expressed through their dress and through the many hoardings, posters and free-standing signs competing for attention in this ethnically diverse part of the city.

Burgess sees in what he terms the “socially shared space of the street” an analogy between two types of relationship – the type expressed through formal social interaction, and that which is manifest in the formal considerations governing the composition and character of his paintings. The ‘visibility’ of these relationships – the pedestrian crossing, the bus queue – is echoed in the multi-layered patchwork of advertisements and signage, appeals and instructions, typically included in his paintings, which highlight the interplay of the graphic urban backdrop and the “ordinary business of living” played out against it.

Seeing

In 1997, while resident in Barcelona, he began a series of figurative paintings concerned with the subject of familial relationships. During the course of making this body of work, he developed a less literally descriptive, more painterly, figurative language. By the time of his move to Kingsland Road, in 2002, he had begun to feel a need for a more concrete subject, for more specificity, and to this end, he turned to his own immediate environment for subject matter and to his own photography of it for reference.



Reflexiva. 2003
Óleo sobre tabla. 62 x 76 cm

Reflective. 2003
Oil on board. 62 x 76 cm



Escena urbana 12. 2005.
Óleo sobre tabla. 29.5 x 36 cm

Street Scene 12. 2005.
Oil on board. 29.5 x 36 cm

His photographs are taken surreptitiously, as if of the street itself, but his subject is its people: rushing by, oblivious, engaged in animated conversation, daydreaming unselfconsciously. Sometimes photographic source material is conflated, sometimes modified – a figure from one photograph might find its way into the empty space of another, or may disappear altogether – but generally his compositions faithfully reflect their source once a detail has been chosen for enlargement, and consequent change is limited to and governed by the transformative process of its reiteration in paint.

Often, the boundaries of his compositions are strengthened, or abruptly bisected, by emphatic vertical or horizontal motifs – a lamp post, a railing. In the case of the triptychs, an inch or so of white gallery wall provides a compositional division evocative of the perceptual discontinuity and rapidity of change associated with urban visual experience – a bus obscuring a bus queue, fragments of conversation overheard in passing.

The paintings, characteristically, are fragments. A close cropping of the image re-enforces the impression of being on the street, with people and the city pressing in on all sides. "The eye gets no relief: there are no long vistas into the distance, the sky is unseen. It's all up close, on display."

The theme of display features prominently in Burgess's response to the street¹, not simply in terms of its function as a market place, for product display and advertisement, but as a conduit for cultural display, and for the sort of subliminal performance which people engage in whilst moving through public spaces.

In some cases, the figurative content of the paintings is pushed up high against the top edge of the composition, arranged frieze-like along the length of a pavement, while the grey space of the road floods its lower section, emptied of content except for the cast shadows of peripheral buildings and the road markings presaging the next passing car.

¹ In 1996, Burgess was included in a site specific exhibition, *Wholesale*, "for which he filled the walls of a former cold store from floor to ceiling with a decorative cycle of eighteen paintings of massed fruit and vegetable produce."

Sometimes reflections in shop windows, of the other side of the street, are used to create a painting within a painting – the space behind the viewer. The ubiquitous shop window is also put to another, more subjective, use: its reflectivity and semi-transparency are played against the opacity of the advertisements and hoardings placed inside and around its frame. Often, figures sitting or standing on the pavement, or behind the wheel of a car, seem associated, in some lateral way, with those inside the shadowy recesses of the shops beyond, and with the exotic imagery and fragmentary texts, which seem to hang in the air, against the ambiguous plane of the window. The perceptions of the figures in the street seem externalized – they are registering the street and being registered by it in turn, before moving on, out of frame.

Translation

In all painting, there is a gap somewhere between what is depicted and how it's depicted. Painting is about this gap.

Burgess works directly from the few square centimetres of his photographic source material and so the physical qualities of photography – its glossiness, its blurred registration of movement, its countless miniature distortions – are enlarged and exaggerated in his paintings' facture.

In many of the pictures, I wanted to create a sense that the scene has just been glimpsed in passing.

His translation from photography into painting reflects the subjective and improvisatory nature of visual recollection - partly remembering, partly imagining the circumstance of the sight as seen through the viewfinder, reliving the moment.

But the immediacy of his paintings has its major source in another aspect of his working practice; namely, his tendency to forego preliminary drawing as an aid to establishing his compositions. He paints directly onto blank canvas or board supports, dipping into



Al pasar - detalle. 2005
Passing by - detail. 2005



Escena urbana 16 - detalle. 2006
Street Scene 16 - detail. 2006

an array of pots and cans of previously prepared mixed colours, blocking out broad areas of his design. He mixes enamel into his oil-based paint, which causes it to become glossy and highly fluid, making it necessary for him to paint horizontally, the larger works being laid flat against the studio floor, so that his imagery is not obscured by dripping paint.

Burgess's paintings feature a rich variety of mark-making. His brushwork is generally de-emphasised or disguised - paint swells outwards in the wake of the brush, spilling over ridges of drier paint. Bright colour is often manipulated to pool descriptively across darker, less defined passages, seeming like collage, settling into, or surfacing through, the surrounding paint. Sometimes the whole, or a part, of the paintings' surface is spattered with dilute paint, partially obscuring our field of vision, causing the subject to seem as though it were being seen through a semi-transparent barrier – a dirty shop window, a rained-upon windscreen.

The aim and the effect of this manner of painting is “to recall the experience of walking in the street”, to replicate its characteristic “visual dazzle.” Every surface shifting, reflective - images flashed against the mind, an information overload. An authentic urban experience is evoked in these paintings through the density and complexity of their description. Its variety and arbitrariness, its transgressed outline and blurred detail, seem to imply movement and change - literal, physical change, but also psychological change: “nothing appears fixed” - the fleeting moment is extended, somehow, through the quality of its translation.

Included in this selection of works is a series of six relatively recent ink drawings which, like the paintings, were made without recourse to under-drawing but, unlike the paintings, owing to the nature of their media, provided Burgess with little or no option for correction or adjustment while they were being made. This restriction seems to have contributed to their relative compositional openness, their lighter tonality and to their more literal descriptive passages.

Portraiture

Burgess's style – and the scale of his description - naturally obscures the physiognomic detail of all but the most fore-grounded of his subjects, none of whom are known by him personally. But their distinct gestures are preserved amongst the crowded detail of the paintings, and being derived from photography, they are peculiarly eloquent – a foot raised above a kerb, a hand raised to block out the sun, a sudden, unsteady, change of direction.

We are confronted with ourselves, talking into our mobile phones, reaching out for each others' hands before crossing the road, staring at the pavement, our thoughts elsewhere.

Some of Burgess's most recent works demonstrate a new tendency to single out particular individuals for scrutiny so that their expressions are decipherable in the paintings - often their gaze is directed straight into the lens of his camera. In these latest works, he has adapted the scale and the character of his brushwork to accommodate this increased figurative legibility which, in turn, has pulled the surrounding detail of the street into slightly sharper focus.

But his subjects show no sign of becoming detached from their environment - his portraiture is still a portraiture of the street - and, as such, succeeds in bringing "an intimist sensibility to the depiction of public space."

All quotations taken from Trevor Burgess, Urban People, 2007.



Serie ciudad 4, 5 & 6. 2004
Tinta sobre papel. 62 x 76 cm

City series 4,5 & 6. 2004
Ink on paper. 62 x 76 cm



Escena urbana 16. 2006.
Óleo sobre tabla. 29.5 x 36 cm

Street Scene 16. 2006.
Oil on board. 29.5 x 36 cm

Escena urbana 17. 2006.
Óleo sobre tabla. 29.5 x 36 cm

Street Scene 17. 2006.
Oil on board. 29.5 x 36 cm



Parada de autobus. 2003. Óleo sobre lienzo. 76 x 152 cm
Bus Stop. 2003. Oil on canvas. 76 x 152 cm



Callejuela. 2003. Óleo sobre tabla. 62 x 76 cm
Back Street. 2003. Oil on board. 62 x 76 cm



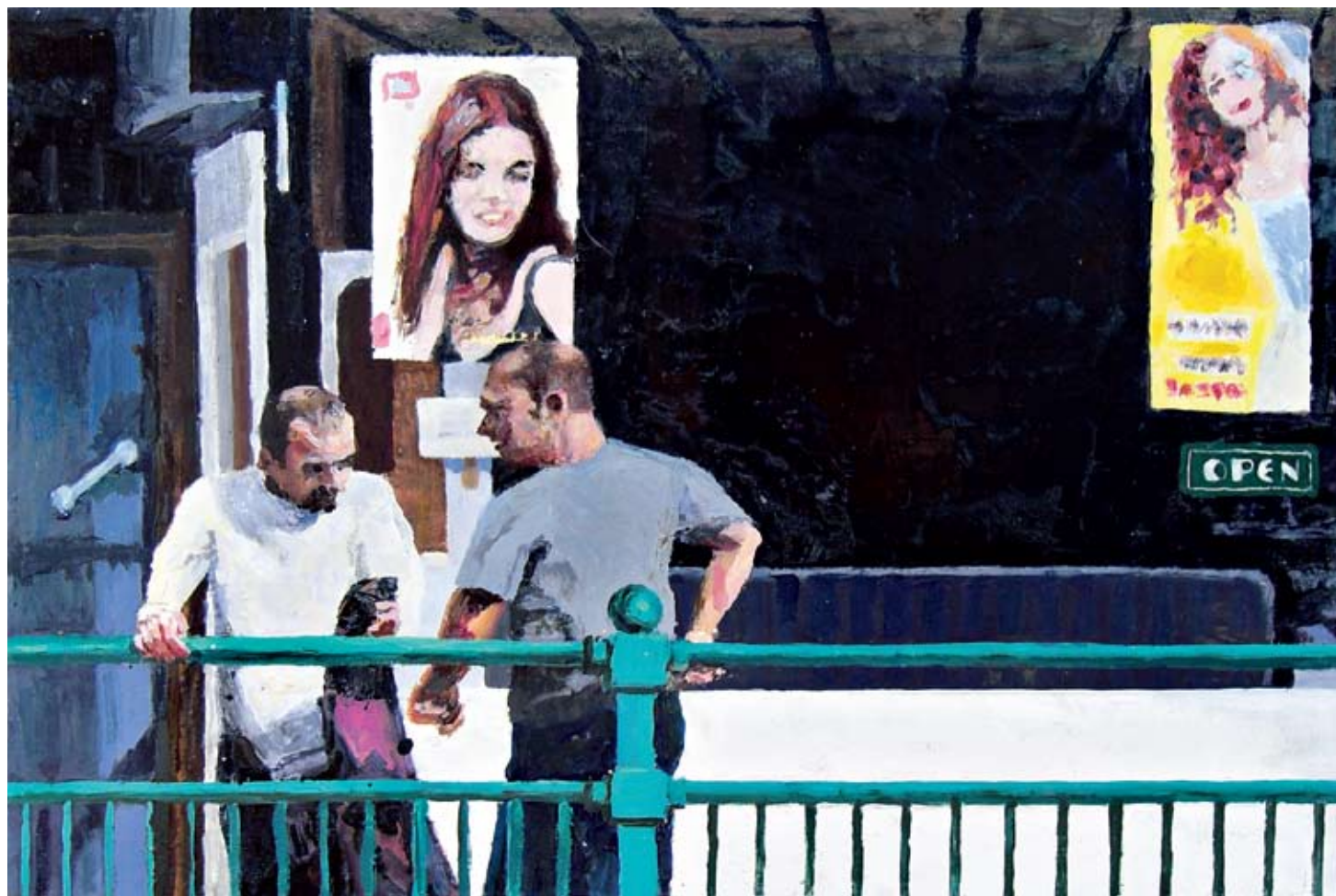
Cruce peatonal. 2006. Óleo sobre tabla. 62 x 76 cm
Pedestrian Crossing. 2006. Oil on board. 62 x 76 cm



Professional Nail Care, 2002. Óleo sobre lienzo. 120 x 140 cm
Professional Nail Care, 2002. Oil on canvas. 120 x 140 cm



Koray Gents Hair. 2003. Óleo sobre tabla. 100 x 124 cm
Koray Gents Hair. 2003. Oil on board. 100 x 124 cm



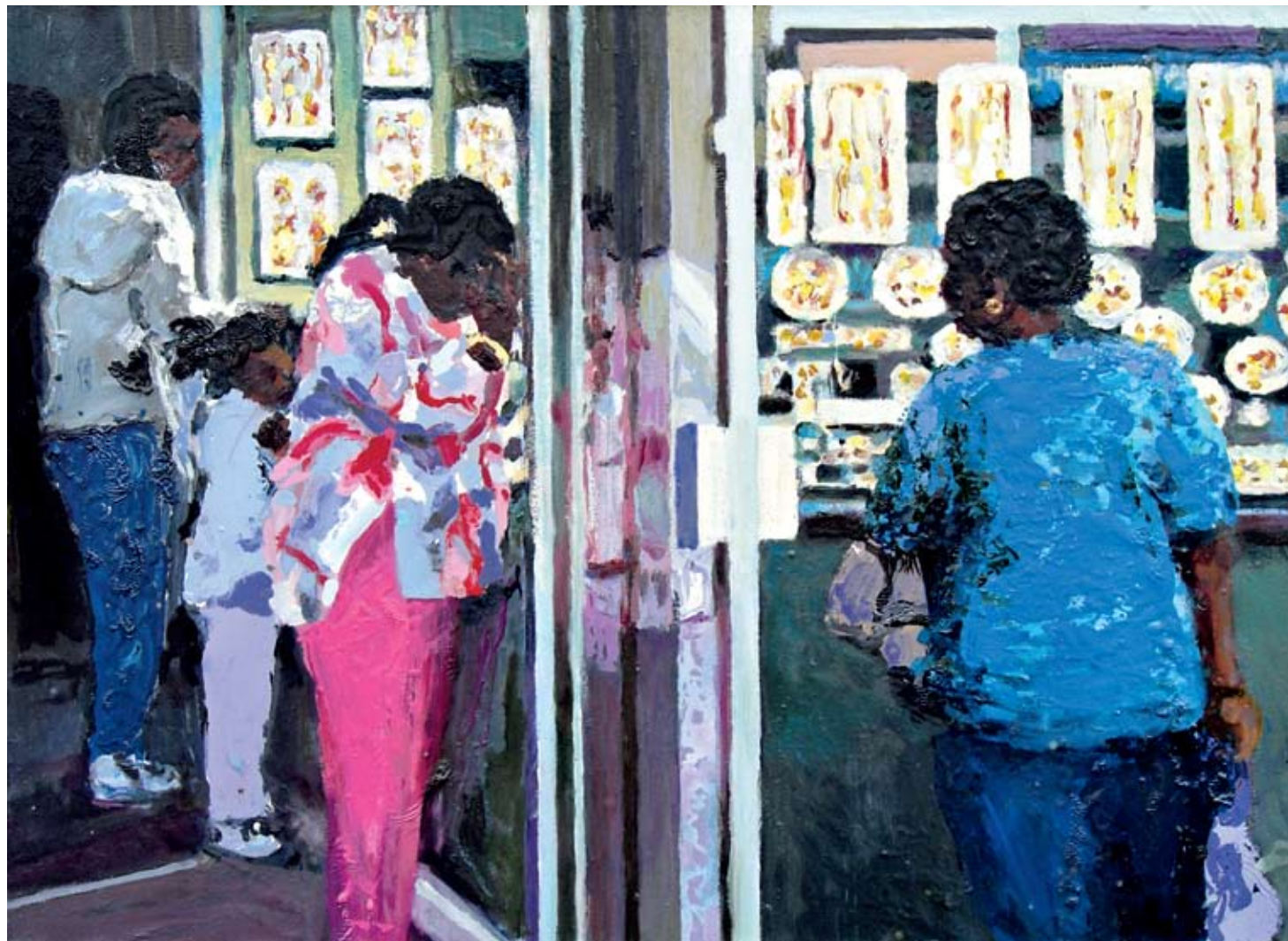
Charla. 2005. Óleo sobre tabla. 62 x 93 cm
Conversation. 2005. Oil on board. 62 x 93 cm



Londinenses 1. 2006. Óleo sobre lienzo. 50 x 69 cm
Londoners 1. 2006. Oil on canvas. 50 x 69 cm



Al pasar. 2005. Tríptico. Óleo sobre lienzo. 60 x 42.5 cm c/u
Passing by. 2005. Triptych. Oil on canvas. 60 x 42.5 cm each



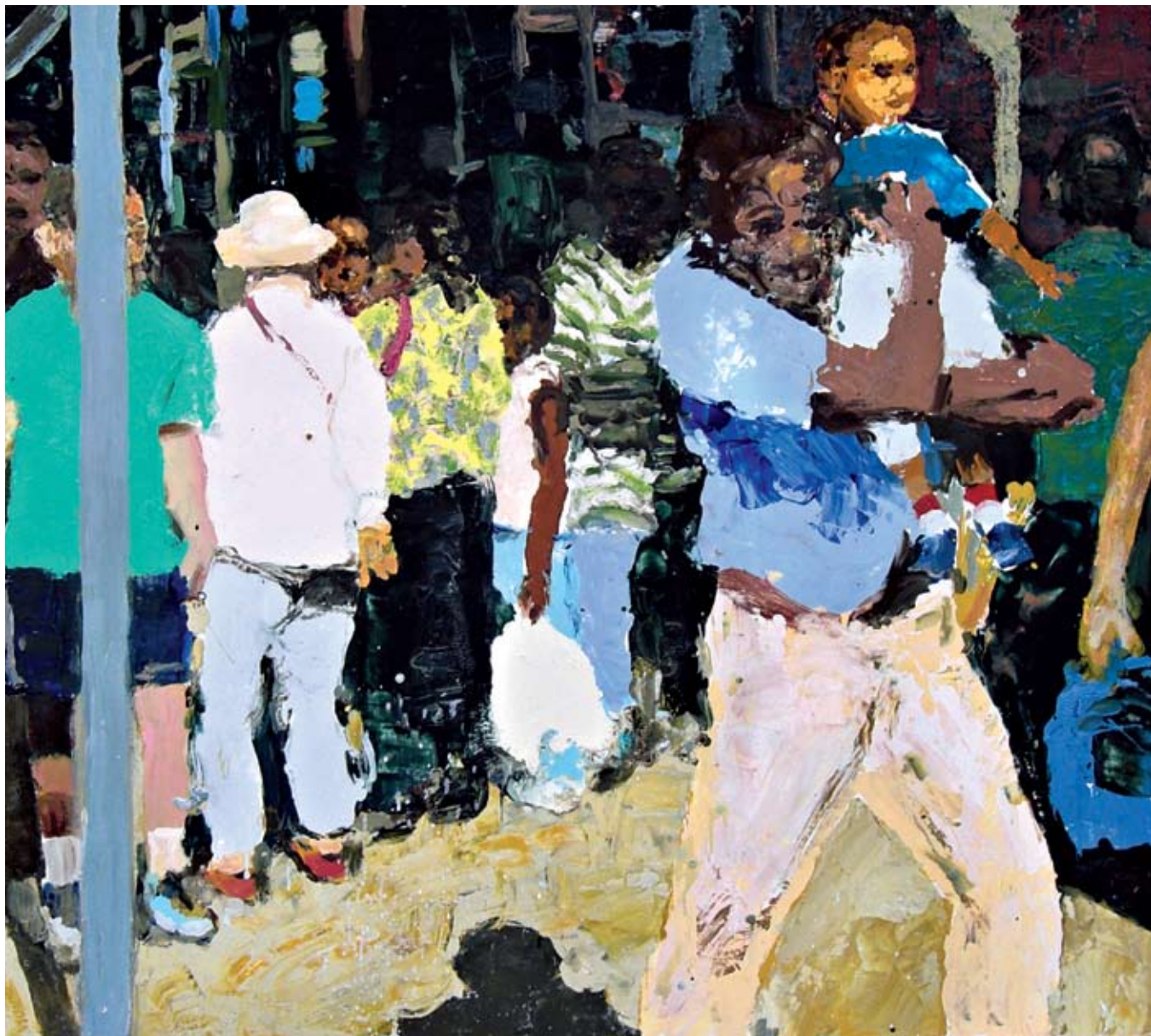
Joyas. 2006. Óleo sobre Itela. 50 x 69 cm
Jewels. 2006. Oil on canvas. 50 x 69 cm



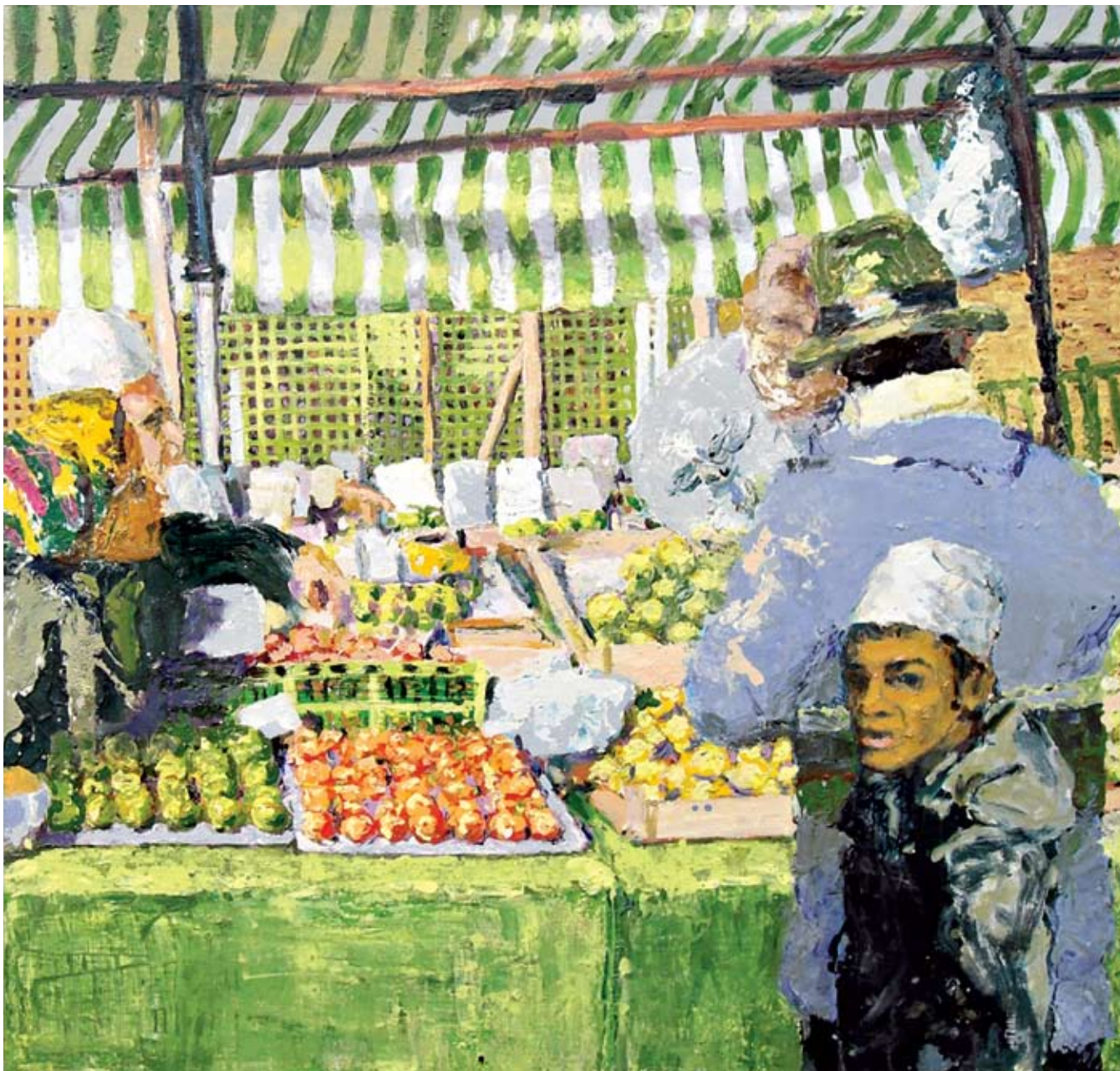
Centro comercial. 2006. Óleo sobre tabla. 56 x 59.5 cm
Shopping Centre. 2006. Oil on board. 56 x 59.5 cm



Bliss. 2003. Óleo sobre tabla. 62 x 76 cm
Bliss. 2003. Oil on board. 62 x 76 cm



Hombre con niño. 2003. Óleo sobre tabla. 100 x 124 cm
Man carrying Child. 2003. Oil on board. 100 x 124 cm



Puesto. 2003. Óleo sobre lienzo. 115 x 120 cm
Market Stall. 2003. Oil on canvas. 115 x 120 cm



Al otro lado de la calle. 2003. Óleo sobre lienzo. 76 x 152 cm
Across the Road. 2003. Oil on canvas. 76 x 152 cm



Calle. 2003. Óleo sobre lienzo. 76 x 152 cm
Street. 2003. Oil on canvas. 76 x 152 cm



CKY2K. 2003. Óleo sobre tabla. 62 x 93 cm
CKY2K. 2003. Oil on board. 62 x 93 cm



Rebajas. 2006. Óleo sobre tabla. 62 x 76 cm
Sale. 2006. Oil on board. 62 x 76 cm



Escena urbana 11. 2006.
Óleo sobre tabla. 29.5 x 36 cm

Street Scene 11. 2006.
Oil on board. 29.5 x 36 cm

Escena urbana 13. 2006.
Óleo sobre tabla. 29.5 x 36 cm

Street Scene 13. 2006.
Oil on board. 29.5 x 36 cm



De compras con los niños. 2003. Óleo sobre tabla. 62 x 76 cm
Shoppers with Children. 2003. Oil on board. 62 x 76 cm

The appropriation of the gestural

ISABEL TEJEDA AND ANTONIO GARCIA ALVAREZ

When Jackson Pollock produced his action paintings, modernity, according to the theories of Clement Greenberg, consisted of a paradox: a confrontation between abstraction and figuration, which endowed American Abstract Expressionism with a universal validity. This tendency, however, resulted in a more direct expression of individuality. Greenberg claimed that the separation of the disciplines assured this universality, in as much as it precluded contamination of their distinctive languages and of their expressive and communicative strategies. Thus he based his criterion of quality on the most formal, material and gestural aspects of painting –identified with the flatness of the picture plane– rejecting any approach or element that was alien to the pictorial. The systems of narrative and representation that have characteristically been passed down through the history of painting were scornfully dismissed.

In painting, the heart of the matter lies in the relation between specific subject matter and the manner of its expression: the split contained within this dichotomy has been breached, in the process mixing up those formal tendencies previously considered opposed to each other. Some time ago, the confrontation between abstraction and figuration –fictitious and self-interested though it may have been, as I have noted–, fizzled out. In the 1980s, thanks to the enthroning of painting in the marketplace (and the consequent inflation of prices) and in the fashion industry –a rise and fall that can be charted in the history of art in the last century–, some of the avant-garde and trans-avant-garde's pictorial strategies began to be used in quotations, as merely meta-linguistic, demystified references, alienated from their original content. It is some years now since Trevor Burgess started to use a drip technique in his work, applying it to figurative images of everyday life. Although it is less obvious in the current series of work which is showing in El Campello, the use of a technique which has become symbolic of American abstraction would have shot to pieces the ultra-perceptive, dogmatic and infallible nerves of the high priest of modernity, Greenberg, for the technique is put at the service of a species of narrative

painting with touches of urban documentary in these examples of updated genre and landscape painting.

The drip technique in Burgess's work is, in this way, an appropriation, here becoming a language that empties the object –that is painting itself– and de-contextualizes it. The images that he retains in his camera and which he transposes to the canvas are, equally, appropriations. In this case the figure reclaims the role within the picture space which it held through the history of art, at the same time giving a primary place to the intimate relationship between the figure and something like a gestural space, linked to the impulse of a brush-stroke or stain and drip. The people inhabiting Burgess's pictures are not hidden behind the image, nor do they stand out from things: instead they lose themselves in things, thanks to the drips and the gestures which become metaphors for an existential relationship of belonging.

The canvas is totally covered with colour, with material built up into a solid mass of worked paint, in an absolute horror vacui. But instead of representing convulsive rhythms, Burgess uses these techniques consciously, without giving too much place to chance, in motifs that concentrate the spectator's gaze, despite the fact that the motifs can sometimes be found on the periphery of the picture. The rapidity and psychic energy of the execution of the work are countered with restraint, skill and insight, resulting in a completely covered space. What is there to be deciphered is not hidden, it is the paint itself which sings in tune with the good vibrations of the part of town in which you live and with the people you pass in the street, tracing lines suggesting a ballet to the beat of the asphalt, a psycho-geography of daily life in radical opposition to the geometric drawing to be found in maps.

As a flâneur in your part of town.

Translation: Trevor Burgess

La mirada urbana

RORY SNOOKES

Trevor Burgess ha venido trabajando durante los últimos cinco años en una extensa serie de cuadros, que en la actualidad cuenta con más de cincuenta obras. Dicha serie tiene por tema la experiencia cotidiana –y sin embargo tan fascinante– de caminar por las calles que van de su estudio, justo al lado de Kingsland Road, a su casa, cerca de Mare Street, en el barrio de Hackney, al nordeste de Londres. En esta zona conviven colectivos originarios de diversos lugares de África, del Caribe, China, Europa del Este, India, Turquía y Vietnam; sus respectivas culturas se expresan por medio de la ropa, además de con distintas vallas publicitarias, carteles y letreros en las esquinas, que rivalizan por captar nuestra atención en esta parte de la ciudad tan étnicamente diversa.

Burgess percibe en eso que él mismo ha denominado “el espacio socialmente compartido de la calle” una analogía entre dos tipos de relación: el primero se expresa por medio de la interacción social protocolaria; y el segundo se manifiesta en las consideraciones formales que rigen la composición y la naturaleza de sus cuadros. La “visibilidad” de tales relaciones –en el paso de peatones, en la cola del autobús– tiene su eco en ese mosaico de múltiples niveles conformado por anuncios y letreros, llamadas de atención e instrucciones –todo lo cual aparece habitualmente en sus cuadros–, que destacan la interacción entre la naturaleza gráfica del escenario urbano y el “acostumbrado trabajo de vivir” que tiene lugar en dicho contexto.

El acto de ver

En 1997, mientras vivía en Barcelona, Trevor Burgess inició una serie de cuadros figurativos que trataban el tema de las relaciones familiares. Durante el proceso de realización de este conjunto de obras, llegó a desarrollar un lenguaje no tan descriptivo en sentido literal, sino mucho más pictórico y figurativo. En el momento de su traslado al estudio de Kingsland Road, que tuvo lugar en 2002, Burgess había

empezado a sentir la necesidad de centrarse en temas más concretos, de lograr más especificidad; para conseguir este propósito dirigió la vista a su entorno más inmediato como materia a tratar, y a su propia fotografía de ese contexto como referencia.

Trevor Burgess toma sus fotografías de manera subrepticia, como si sólo le interesara la propia calle, pero su argumento es la gente: caminando con prisas, sin darse cuenta, ocupados en una conversación animada o soñando despiertos de manera inconsciente. Unas veces el material fotográfico de partida se presta a combinaciones, otras veces aparece modificado –una figura de una fotografía puede llegar a ocupar el espacio vacío de otra, o puede desaparecer por completo–, pero en general sus composiciones reflejan con fidelidad el material original toda vez que ha elegido un detalle para su ampliación, y los cambios subsiguientes se limitan al proceso transformativo –y por él se rigen– de su reiteración en la pintura.

Con bastante frecuencia los límites de las composiciones se refuerzan, o se parten de forma abrupta, por medio de motivos verticales u horizontales muy acentuados: una farola, una verja. En el caso de los trípticos, los dos o tres centímetros del blanco muro de la galería proporcionan una división compositiva que recuerda la discontinuidad de la percepción y la velocidad de los cambios asociados a la experiencia visual urbana: un autobús que tapa la fila de personas que esperan, fragmentos de conversación oídos por casualidad al pasar.

“De forma característica, los cuadros no son sino fragmentos. El hecho de recortar las imágenes tan cerca refuerza la impresión de estar en la calle, con la gente y la ciudad apretujándose por todos lados. El ojo no tiene descanso: no hay grandes vistas en la distancia, el cielo no se ve. Todo está en primer término, todo está expuesto”.

Este quedar expuesto es un argumento que aparece de forma destacada en las reacciones de Burgess al estímulo

de la calle¹, no sólo en los términos de su función como lugar de intercambio comercial, de exposición de productos y publicidad, sino además como medio para mostrar distintos modos de cultura, además de ser un lugar en el que sucede ese tipo de representación teatral subliminal que interpreta la gente mientras se mueve por un espacio público.

En algunos casos, el contenido figurativo de los cuadros se lleva hasta la parte de arriba, casi hasta el borde superior de la composición, dispuesto en forma de friso a lo largo del recorrido de la acera, mientras que el espacio gris de la calzada inunda la sección inferior, vaciada de contenido con la excepción de la sombra que proyectan los edificios contiguos y las marcas en el pavimento que anticipan el paso del próximo automóvil.

Algunas veces las imágenes reflejadas en los escaparates, que provienen del otro lado de la calle, se utilizan para crear un cuadro dentro del cuadro: el espacio detrás del espectador. Los ubicuos escaparates también pueden tener otros usos más subjetivos: su posibilidad de comportarse como un espejo y su semi-transparencia se contraponen a la opacidad de los carteles publicitarios y letreros colocados en el interior y alrededor de su marco. Con frecuencia, hay figuras sentadas o de pie sobre la acera, también al volante de un automóvil, que parecen relacionarse de cierta manera lateral con aquellas otras que se hallan dentro de los interiores poco iluminados de las tiendas que están un poco más allá, además de con la imaginería exótica y los textos fragmentarios, que parecen flotar en el aire, sobre el plano ambiguo del escaparate. La percepción que puedan tener las figuras en la calle parece haber sido exteriorizada: detectan la calle y son a su vez detectados por ella, antes de proseguir su camino, fuera de plano.

Traducción

“En toda pintura hay un vacío en alguna parte entre lo que se muestra y cómo se ha mostrado. La pintura gira en torno a ese vacío”.

Trevor Burgess trabaja directamente a partir de los pocos centímetros cuadrados de su material fotográfico de base y, de ese modo, las cualidades físicas de la fotografía –el brillo, la impresión borrosa del movimiento, las incontables

distorsiones ínfimas– se amplían y exageran en el proceso de elaboración de sus cuadros.

“En buena parte de mis cuadros yo quería crear una cierta impresión de que la escena ha sido apenas *entrevista al pasar*”.

Su traducción de la fotografía a la pintura refleja la naturaleza subjetiva e improvisadora de la memoria visual: en parte recordar, en parte imaginar las circunstancias de lo visto tal y como se percibieron a través del objetivo, reviviendo el momento.

Sin embargo, la inmediatez de sus cuadros tiene origen principal en otro aspecto de sus procedimientos de trabajo, a saber, su tendencia a no utilizar dibujos preliminares como ayuda a la hora de fijar sus composiciones. Burgess pinta directamente sobre el lienzo en blanco o sobre tablas, mojando el pincel en una serie de botes y latas con mezclas de colores preparadas previamente, y manchando grandes zonas de la superficie pictórica. Además, mezcla esmalte con la pintura habitual de base al óleo, algo que la hace tornarse brillante y extremadamente fluida; esto le obliga a pintar horizontalmente, con las obras más grandes tendidas sobre el suelo del estudio, de manera que sus imágenes no se vean emborronadas por el chorreo de la pintura.

Los cuadros de Trevor Burgess ofrecen una rica variedad de recursos pictóricos. Su pincelada resulta, en general, poco enfática o disfrazada: el pigmento se mueve como una ola hacia el exterior siguiendo la estela del pincel, rebosando las marcas de pintura que está más seca. Los colores brillantes con frecuencia se manipulan para que forme un charco muy descriptivo sobre espacios más oscuros y menos definidos, como si se tratase de un collage, asentándose o saliendo a la superficie de la pintura circundante. En ocasiones, la totalidad –o buena parte– de la superficie de los cuadros queda salpicada de pintura diluida, eclipsando parcialmente nuestro campo visual, lo cual provoca que el tema tratado parezca que se vea como si estuviese detrás de una barrera semitransparente: un escaparate con suciedad, el parabrisas de un coche salpicado de lluvia.

El propósito y el efecto de esta forma de pintar se resumen en “recordar la experiencia de caminar por la calle”, replicar

su "saturación visual" característica. Toda superficie es cambiante, todo refleja algo: imágenes proyectadas en la mente, una sobrecarga de información. Estos cuadros evocan una auténtica experiencia urbana por medio de la densidad y de la complejidad de su descripción. Su variedad y arbitrariedad, la transgresión de sus siluetas y los detalles borrosos; todo ello parece implicar movimiento y cambio –de manera literal, cambio físico, pero también cambio psicológico: "...nada aparece como algo fijo"–, el momento pasajero se extiende, en cierto modo, gracias a la calidad de su traducción.

En esta selección de su trabajo se incluye una serie, relativamente reciente, de 6 dibujos a tinta que, como los cuadros, fueron realizados sin recurrir a dibujo previo pero, al contrario que los cuadros y debido a la propia naturaleza del medio, no le dieron a Burgess ninguna o casi ninguna posibilidad de corregir o ajustar la imagen mientras se estaban realizando. Esta restricción parece haber contribuido a su relativa apertura compositiva, a una muy ligera tonalidad y a sus pasajes más literalmente descriptivos.

Retratos

El estilo de Burgess –y la escala de sus descripciones– oscurece lógicamente el detalle fisonómico de todos sus personajes con la excepción de los más cercanos al primer plano; a ninguno de ellos les conoce personalmente. Sin embargo, sus gestos característicos quedan conservados entre la masa de detalles de los cuadros y, al derivarse de fotografías, resultan particularmente elocuentes: un pie que se levanta sobre el bordillo de la acera, una mano que se levanta para tapar el sol, un repentino e inseguro cambio de dirección.

Así, nos vemos confrontados con nosotros mismos, mientras hablamos por el teléfono móvil, alargando el brazo para cogernos de la mano antes de cruzar la calle, con los ojos en la acera y el pensamiento en otra parte.

Algunos de los trabajos más recientes de Burgess muestran una tendencia nueva a entresacar individuos particulares para su examen detallado, de modo que sus expresiones resulten descifrables en los cuadros: con frecuencia su mirada se dirige en línea recta hasta la lente de su cámara. En estas obras últimas, Burgess ha adaptado la escala y el carácter de su pincelada para acomodar esta creciente legibilidad

figurativa que, a su vez, ha colocado los detalles circundantes de la calle en un enfoque ligeramente más ajustado.

Sin embargo, sus personajes no muestran signos de llegar a destacarse de su entorno –sus retratos son aún retratos de la calle– y, en tanto que tales, logran aportar "una sensibilidad intimista a la representación artística del espacio público".

¹ En 1996, Trevor Burgess fue incluido en una exposición *site specific* titulada *Wholesale* [Venta al por mayor], "en la que su intervención consistió en llenar del suelo al techo las paredes de un antiguo almacén frigorífico con un ciclo decorativo de dieciocho cuadros que mostraban montones de fruta y de distintas verduras".

Todas las citas han sido tomadas de Urban People, de Trevor Burgess, 2007

Traducción: Antonio García Álvarez

Trevor Burgess

Exposiciones individuales

2007	Casa de Cultura de El Campello, Alicante Sala Municipal de Exposiciones, Blanca
1999/2000	Galería Groc, Barcelona
1999	Galerie Daniel Wahrenburger, Zurich
1996	Family Snaps, King's Lynn Arts Centre, King's Lynn
1992	Chappel Galleries, Colchester

Exposiciones colectivas

2006	The Discerning Eye, Mall Galleries, London (catálogo)
2004	Galerie Daniel Wahrenburger, Zurich
2006, 04, 03 & 02	Talleres abiertos, The Chocolate Factory, London
2001	7 painters + 1 Self, The Dockroom, London
1998/1999	Cheltenham Drawing Exhibition, Cheltenham & Gloucester College of Art (catálogo)
1998	Galerie Daniel Wahrenburger, Zurich MA European Fine Art, Winchester School of Art, Winchester (catálogo) Centro Cívico Can Felipa, Barcelona
1997	New Visions Broad Horizons, Beatrice Royal Gallery, Eastleigh Artbook, London Galerie Daniel Wahrenburger, Zurich
1996	Sofia 96 Exposición Internacional Trienal de Pintura, Galeria del Gremio de Artistas Búlgaros, Sofia (catálogo) "Wholesale" proyecto site specific, Norwich Kettles Yard Open, Kettles Yard, Cambridge (catálogo) Private Views: works from Norfolk Collections, Contact Gallery, Norwich
1995	The Way We Live Now, Gardner Arts Centre, Brighton
1995, 91, 90 & 88	Eastern Open, King's Lynn Art Centre
1995, 94 & 93	Castle Art Show, Castle Museum, Norwich
1994	Rexel Derwent Drawing Competition, Cheltenham & Gloucester School of Art
1993	Unicorn Pictures, London

Becas

1997	Oppenheim John Downes Memorial Award
1997/6	Eastern Arts Board Award
1996	Eastern Arts Board Artists Development Grant

Catálogos publicados / Catàlegs publicats

1. María Cremades. Pintura. Gener 2000.
2. Allué (Ana Gimeno Allué). Pintura. Març 2000.
3. Mª Dolores Gregori. "See through". Fotografia. Maig 2000.
4. Lorena Amorós. "Voluntad de forma". Pintura. Octubre 2000.
5. Cristina Dumas. Pintura i escultura. Novembre 2000.
6. José Belmar. "Hacia la ingravidez". Pintura. Gener 2001.
7. Pietro Bellanca. "Fragmentos del viaje". Pintura i gravat. Març 2001.
8. Iluminada García-Torres. "Trazado espacial continuo". Pintura. "Combinables - palabras geométricas". Ceràmica. Maig 2001.
9. Rossend Franch. Pintura. Setembre 2001.
10. Javier Lorenzo. Pintura. Novembre 2001.
11. Aurelio Ayala Escolano. "Waiting for Godzilla". Dibuix i Pintura. Gener 2002.
12. Llorens Ferri. "Pintures d'ahir i d'avui". Pintura. Març 2002.
13. Elías Llamazares. "Los colores de la luz en El Campello". Fotografia. Maig 2002.
14. Carrasco. Pintura. Setembre 2002.
15. María Chana. Pintura. Novembre 2002.
16. El Campello, Ciutat d'artistes. Pintura i escultura. Novembre 2002.
17. Antoni Miró. "Implicació ètica". Pintura. Gener 2003.
18. Elvira Pizano. Pintura, fotografia i gravat. Març 2003.
19. Teresa Bonastre. "Estados de desaparición". Pintura. Maig 2003
20. María Ortega. "Menaje". Pintura. Setembre 2003.
21. Vicente Rodes. Pintura. Novembre 2003.
22. Luis Clemot Escobar. Pintura. Desembre 2003.
23. M. Jover Calvo. "Construcció natural". Pintura. Gener 2004.
24. Jorge Ortuño Rubio. Pintura. Març 2004.
25. Paco Valverde. "El capricho de lo cotidiano". Fotografia. Abril 2004.
26. Pablo Lau. "Homenaje al Sol". Pintura. Maig 2004.
27. "Arte Preso. La colección de Ricardo Fuente". Pintura i dibuix. Octubre 2004.
28. Pepe Azorín. "La cara nord de l'olivera". Pintura. Novembre 2004.
29. Adrià Pina. Pintures. Gener 2005.
30. Drem Bruinsma - Germán Portillo. "Nómada desierto urbano". Pintura i escultura. Març 2005.
31. Pablo Rodes. "Serenidades". Pintura. Abril 2005.
32. Jesús Zuazo. "El espacio de la pintura". Pintura. Juny 2005.
33. Salvi Vivancos. "Velo". Fotografia. Octubre 2005.
34. Aurora Valero. Pintura. Novembre 2005.
35. Chema López. "Río impunidad". Pintura. Gener 2006.
36. Marietta Olivares. "Huellas de Existencia". Pintura i collage. Febrer 2006.
37. Molinero Ayala. "Después del viaje". Pintura. Abril 2006.
38. Dionisio Gázquez. "Texturaciones". Pintura. Maig 2006.
39. Margot. Escultura. Octubre 2006.
40. Lupe Godoy. "Kimono ga". Pintura. Novembre 2006.
41. Gabinete de dibujos y otras piezas de colección Varios autores. Obra gráfica. Gener Febrer 07
42. Vicente Rubio Tarifa. Pintura i Collage. Març 2007.
43. Elena Martí Ciriquian. Imagen en (de)construcción. Fotografia. Abril 2007.
44. Trevor Burgess. Pintura. Juny 2007.

Edita: Ajuntament del Campello
Ayuntamiento de Blanca

Coordinació / Coordinación: Pere Reig

Assessorament / Asesoramiento: Isabel Tejada i Joaquin Santo

Textes / Textos: Isabel Tejada i Rory Snookes

Fotografies / Fotografías: Trevor Burgess

Disseny i maquetació / Diseño y maquetación: Trevor Burgess

Traducció / Traducción: Trevor Burgess i Antonio García Álvarez

Agraïments / Agradecimientos: Isabel Tejada,
Antonio García Álvarez, Rory Snookes,
Andrea Dates, Lesli Good i Gill Govan

Dedicat / Dedicado: a Andrea

Imprimeix / Imprime: Quinta Impresión, s.l.

Dipòsit Legal / Depósito Legal: A-353-2007

EL CAMPELLO

Casa de Cultura. Sala d'Exposicions.
26 maig al 30 juny 2007.

Inauguració: dissabte 26 de maig, 19:00 h.

Visites: tots els dies de 18 a 21 hores, excepte diumenges
i festius que no tinguin cap acte cultural programat.
Pel matí, visites concertades (965 63 38 23)



BLANCA

Sala de exposiciones Villa de Blanca.
Del 1 al 30 de septiembre de 2007.

Inauguración: sábado 1 de septiembre, 20.00 h.

Horario de visita: Jueves a Domingo, de 19,00 a 21,30 horas.
C/ Juan Ramón Jiménez, nº 2.- Edificio CAJA MURCIA.



AYUNTAMIENTO DE BLANCA