

SUB-REALISMO INORGÁNICO EN TEORÍA

«Desgraciadamente estoy en guerra, en una guerra que libro conmigo mismo contra los demás».

«Mantén una cierta distancia (distancia de seguridad) y escribe como si fueras otro, otro mismo pero distinto».

Tejuelo - 1

El artefacto inaugural.

La inteligencia conceptual consiste en lograr despedazar la realidad aún sabiendo que todo forma parte de una gran unidad inabarcable. La inteligencia plástica radica precisamente en todo lo contrario, en juntar los trozos desgajados e integrarlos en una unidad orgánica, sabiendo que ese hecho de la voluntad es solo una engañifa, una fantasía que nos permite disimular nuestra propia desconexión, la soledad constitutiva, la falta de afinidad.

Aunque el sujeto completo no se pueda expresar, comprimir o dilatar, con algo de fortuna, cada parte del rompecabezas perfila el rastro de un yo sintomático de esa angustia vital a la que, actualmente, conduce el descuartizamiento de cualquier narrativa, la resistencia a cualquier lógica natural, la distrofia formal y la obsolescencia de la novedad.

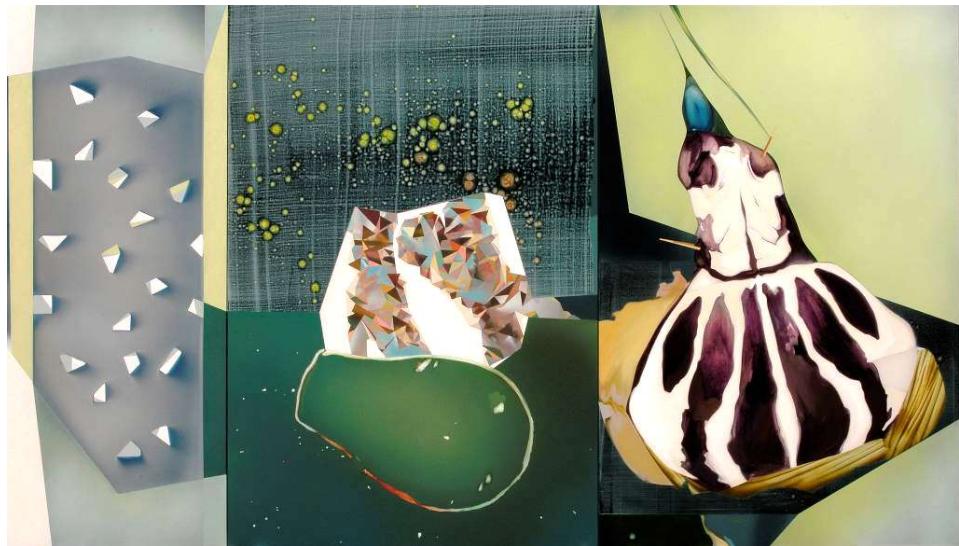
A fin de cuentas nadie sabe muy bien por qué hacemos las cosas.

Si queremos democratizar el arte, si buscamos equiparar las competencias del que hace con las competencias del que percibe (hacer es percibir – percibir es hacer) debemos mantener el plano intuitivo como elemento organizador del aparato estético. El artista es el espectador y el espectador es el artista. En igualdad de condiciones el (des)conocimiento es el detonante para el reconocimiento mutuo, el medio para alcanzar cierta univocidad y disfrutar de un régimen especulativo común, de un régimen estético-crático.

El arte se ha democratizado, el éxito no. El artista exitoso tiene que pagar un precio: desatender la creación en beneficio de la gestión.

Sería deseable que el artista hiciera al espectador partícipe del trabajo que conlleva *la experiencia* del arte, principalmente discernir el acontecimiento verdadero, debería, sin renunciar a su propia verdad, buscar interesadamente la emoción y el placer del otro sin menoscabo del compromiso con el conocimiento. Al

artista hay que pedirle que tenga rigor, pero al mismo tiempo que sea solidario; solidario con la exigencia y la experiencia a la que obliga al espectador. Los artistas debemos asumir parte de la culpa que supone renunciar a esta pequeña lucha doméstica cuando nos rendimos ante la dificultad que conlleva hacer significativo lo visual y tomamos la dirección, tal vez equivocada, de dar carta blanca a lo especulativo y lo mental al otorgar prioridad a la inteligencia frente a la exigencia o al ingenio frente al rigor, cuando transformamos el placer de la razón en puro argumento o cuando hacemos de la ambición el fundamento de nuestro deseo.



Sumergido en vida, sumergido en muerte, 2014.
Acrílico sobre lienzo, 197 x 350 cm.

La organización documental casa mal con la experiencia plástica del arte, pues el meollo de la plástica (ahí se las ve y se las desea) es dar con el envoltorio adecuado, hacer visible (o perceptible) lo que en propiedad persigue.

Normalmente el arte no va más allá de la presencia, no va más allá de la aceptación epidérmica de un objeto que, se podría decir, es presencia de un pensamiento torturado, de un pensamiento trabado, de un pensamiento que en realidad confiesa aquello que desconoce.

En arte las ideas nunca se concretan por una razón: porque todo el mundo se las inventa.

«Que lo aprendido no sea la armadura que te impide avanzar. Que lo desconocido sea la munición que te defienda del miedo a errar».

Acepto el azar, sí, pero pasando por encima de él. El azar es un accidente que rectifico, una casualidad que remato, una coincidencia que refino, un destino que transformo...

Trabajar con premisas estrictas confirma, me parece a mí, un paradigma de la inocencia que se convierte poco a poco en una especie de indecencia (parece factible pensar que el estancamiento pueda llegar a atascar las cañerías de la creatividad).

Algo nos detiene: el miedo a saber.

El (in)genio es siempre adolescente.

El (in)genio es siempre inocente.

La imposibilidad de hacer una transición dulce entre la subjetividad y el edén animal que se organiza de un modo natural pasa por la locura “*de imponer un orden simbólico en el caos de lo Real*” o por la inocencia de creer que *la forma* en realidad puede significar algo más. (Slavoj Žižek, “Acontecimiento, Ed. sexto piso, 2014, pág. 88).

¿Quién no tiene alguna idea, esa idea, esa lucecita que de repente le hace a uno sentirse especial? Pero plasmar el cuerpo, gestar, encarnar la idea, dar a luz, eso ya entraña una mayor dificultad.

El discurso no siempre alcanza a decir lo que se ve (otras veces no alcanza a ver lo que dice) La imagen será, al menos, la prueba visible que demuestra que se puede vislumbrar, siempre, algo más.

Veo lagos de linfa que brillan en medio del barro, humores que han roto los ganglios de la noche y charcos que reflejan la luz del cristal que quiebra el aullido lunar. Oigo el serrucho del carpintero onanista construyendo el mundo a (su) imagen y semejanza.

¿El artista es consciente de que su éxito es el resultado de sistematizar un cierto amaneramiento (juvenil) hasta reconvertirlo en un rasgo de su personalidad y que toda su obra no sería nada sin ese pequeño gran “defecto” de fábrica?

- «¿Cómo te sientes?»
- «Como una canica en medio del mar».

Cuando la imagen se justifica únicamente como novedad tecnológica, su interés es, como el de la propia tecnología, perecedero.

«Detenerse en el significante pero sin regodearse en el significado. O al revés, detener el significado pero sin recrearse en el significante».

«Que lo hecho, aunque sea consecuencia de una idea, no se pueda decir».

Como espectador puedo diferenciar dos tipos de obras, las que quiero ver y las que quiero poseer. Por distintas razones no suelen coincidir.

Si eres demasiado fiel a un plan te alejas irremediablemente de lo natural. El arte deliberado no existe. Siempre hay que dejar un espacio en blanco para equilibrar la balanza del pensamiento salvaje.

Llega un momento en el que sólo nos excita la dificultad. La accesibilidad de lo fácil nos hace perder interés. Ocurre en el arte, en el sexo, en el amor... Esto explicaría la pasión que despierta el deporte, el ansia de superación. Al final en la vida, toda la vida es una especie de deporte.



NIDONODONUDONADA, 2014.
Madera policromada, 50 x 65 x 50 cm.

«Elogia a los muertos y no seas un hijo de puta o un hijo de papá. Deja hueco para la inteligencia de los demás. Evita la cita aunque tu trabajo sea referencial».

El interés de lo que uno hace está en función de lo que hacen o han hecho los demás. Todo es interpretación.

Pintar como otro es fácil. Pintar como uno mismo, imposible.

«Escribe a lápiz, date un margen, integra la novedad, no sigas un guión... »
La plasticidad es una herramienta que sólo funciona cuando la pintura está desprogramada.

La novedad no es únicamente un acontecimiento presente al que se le presume *futuridad*, la novedad es también el acontecimiento presente que rememora el pasado y revelar qué nos ha traído hasta aquí.

«Piensa qué vas a hacer y piénsalo bien, porque cualquier dirección que se toma tiene siempre dos sentidos y porque lo que hagas hoy es el germen de lo que (te) pasará mañana y también la consecuencia, ¡no, no!, lo diré mejor, también la razón de lo que hiciste ayer».

Sin renunciar a mi pasado, a todo por lo que he pasado, [el dibujo caligráfico (in)orgánico, el garabato vegetal extensivo, el esquema extendido, el rizoma en el espejo plano...]] intento descubrir aspectos del ser-cuerpo-humano pero abordándolo indirectamente, indiferentemente. Esto más o menos significa estar atento a ciertos aspectos plásticos-formales y gráficos-superficiales que se contraponen a la preeminencia tecnológica del sujeto actual.

Articular lo (que previamente se ha) desarticulado, descontextualizado, desarmado... El collage es el motor que caracteriza el arte moderno.

En este mar de espuma que releva la novedad por la novedad, los artistas podemos nadar a contracorriente o a su favor. Lo cierto es que normalmente somos zarandeados por las olas y acabamos naufragando en un mar que creíamos dominar pero que en realidad no conocemos. Sacudidos por mareas y vientos sobrevivimos sobre las base de un cierto desarreglo. Agarrados a una tabla de salvación nos mantenemos a flote en la creencia de que alguien nos encontrará, sin saber que lo que abrazamos en realidad es una cruz. El arte, ese rompecabezas, ese trampantojo es ante todo una máscara que cancela el terror, el terror de saber que la verdad no existe. Enmascarados nos enfrentamos al vacío del espejo y al pánico silencioso de no saber quién es quién.

«Apártate de la ideología, apártate de la sociología, apártate de la teoría (aquí pido perdón), apártate de la religión. Cógelo todo y líbrate de todo: El arte es pura contradicción».



El infierno de Adán, 2014.
Acrílico sobre lienzo, 100 x 300 cm.

Tejuelo - 2

El artefacto judicial.

Desde el punto de vista del proceso no hay relación entre la emoción (placer) visual y la emoción (placer) manual. Durante el proceso el placer es inconstante porque la cuestión visual se enfrenta a dificultades físicas, manuales, técnicas... y, no sin cierta angustia, se desestiman soluciones, se toman decisiones, se hacen correcciones, se duda, se sopresa, se coteja, se organiza...

Creer que una emoción, siguiendo los impulsos naturales, puede, como por arte de magia, quedar impresa en un objeto y que a través de un lenguaje regulado, esa emoción se puede descodificar o recuperar es una aspiración idílica demasiado bonita para ser real.

La emoción no emana de la información. La emoción brota de la comunión.

El artista, no hace otra cosa que justificar la arbitrariedad poniendo el acento en la autoridad.

A bote pronto se me ocurre que, en el acto creativo, si se me permite hablar así, la emoción se experimenta principalmente en dos situaciones, una, cuando la idea ilumina, cuando vislumbramos un pensamiento, es decir, una posible nueva relación; otra, cuando habiendo sido capaces de automatizar un lenguaje, hacerlo nuestro, *incorporarlo*, con mayor o menor facilidad logramos desaparecer del proceso ejecutivo, despegarnos momentáneamente y convertirnos en una especie de mediadores (algo que quizás pase más en la música); en este caso, claro está, se requiere un aprendizaje, un doloroso y prolongado aprendizaje.

¿La experiencia del arte contemporáneo se cobra excesivamente cara? ¿Qué papel juega la teoría? ¿En qué momento la explicación empieza a ser devoción y la devoción una perversión?

¿Al asumir las claves justificativas que, interesadamente, aporta el investigador o el propio artista, se obliga al espectador a pasar por el aro erudito de una narrativa programada y a empatizar con la obra auspiciado únicamente por la razón?

Intentemos al menos que el espectador no sea un vidente teledirigido.

¿Sospechamos, quizás, que la explicación, excitación hermenéutica se acata condescendientemente porque si nos salimos de ese bucle teórico (retórico) el objeto artístico se queda en casi nada?

¿Hasta qué punto podemos deshacernos de cualquier prejuicio estético y vaciar el hecho interpretativo?

¿Expresión emocional, obsesión formal, ambigüedad significativa de un objeto, potencialidad plástica, experiencia redimida, entidad física real o virtual,

materialismo psíquico, encarnación metafísica, praxis consensuada por una determinada sociedad (ámbito territorial, histórico, cultural...)? El arte (*actualmente*) no se puede definir como la presencia de un acontecimiento-objeto unívoco. El arte se ha convertido en una serie de experimentos formales complejos generados por una sociedad (esquizoide). Sociedad que se caracteriza por producir objetos superfluos y aplicaciones inútiles, sociedad que se caracteriza por hacer de cada herramienta el combustible para una economía basada en el consumismo.

Las razones del arte se ausentan, son rebeldes, normalmente no responden a una lógica estricta. A su manera el artista va justificando lo inexplicable.

Todo está por hacer y cualquier proyección teórica es mi respuesta a una necesidad personal, al deseo de sentar ciertas bases que me dirijan hacia una pintura más intencional, la confirmación racional del hecho pulsional, es decir, la confirmación de que el impulso está justificado.

Nuestro pensamiento es sintomático de cierta deriva irracional al someterse al influjo fundamentalista (religioso y político) pero también al rechazarlo y entregarse al imperio de la ciencia, al fatalismo evolutivo, a la biología, a la cerrazón animal..., al asumir que irremediablemente somos como funcionamos. No obstante, si hay que elegir entre la materia y el espíritu, escojamos ser órgano, organismo, sistema, piel, velocidad, fluido, ruido, excreción, grito, canto, desintegración, recomposición, vuelo, tierra...



Tus ojos en la trampa. (Collage nº 1 y 2), 2014.
Collage sobre impresión en papel Hahnemühle, 80 x 47 cm.

El arte es político porque nos transforma, altera la percepción y ese cambio nos hace más conscientes, más críticos; más abiertos, menos maleables. El arte se politiza cuando negando la visión propia nos retrae, se encoge y nos encoge.

Cualquier objeto o símbolo es susceptible de ser politizado, en todo caso la politización de cualquier obra de arte debería verse como una forma de programación solapada del sujeto (artista o espectador) y como un accidente trámposo inscrito en el objeto.

El arte no es independiente del registro de lo hecho. La intencionalidad está supeditada a lo registrado. Uno podrá apelar al valor de lo ausente cuando haya indicios visibles de esa ausencia. En consecuencia sólo podemos explicar el arte a partir de lo que se percibe, y sólo veremos de nuevo cuando nos distanciemos de lo que ya sabemos.

“Ningún acontecimiento es en absoluto accesible si el yo no renuncia a la brillantez de su cultura, su riqueza, la salud, el conocimiento y la memoria”. (J. F. LYOTARD, “Peregrinaciones”, Ed. Cátedra/Colección teorema, 1992, pág. 36).

La obra de arte es siempre portadora del virus que la puede matar. La potencia visual, su potencialidad estética es su única defensa. En el momento que la obra flaquea, el virus infecta el cuerpo formal y ni siquiera la vacuna de la teoría la puede salvar.

Doy un parámetro para valorar el éxito de un artista o de una obra arte: se implanta en el in-consciente social (acaba siendo una especie de lugar común o tópico) y al mismo tiempo resiste a su propio tópico (a sus copias).

EL TÓPICO-ÓPTICO, (defensa): El mensaje conecta mejor si se construye a partir de un cierto tópico porque el tópico es el sedimento que la cultura va forjando, el suelo que pisamos. La imagen artística se condimenta con especias exóticas sobre la base del tópico. A posteriori la cultura siempre reformulará (plásticamente) el lugar común o deconstruirá (teóricamente) el tópico con ojo crítico.

La cultura de algún modo simplifica el descubrimiento científico (teoría de la relatividad, física cuántica, principio de incertidumbre...) y el pensamiento filosófico (mito de la caverna, el eterno retorno, *pienso luego existo*). La cultura de algún modo desglosa la realidad organizando la historia en hitos, transformando los traumas psicológicos en mitos y dibujando el arte siempre como la locura irrepetible de un destino que se desconoce. Esos lugares tópicos son una especie de linterna que nos ilumina el camino pero que sirve de muy poco si a partir de esos tópicos no conseguimos revelar todo lo aprehendido y todo lo que aún tenemos que aprehender.

El tópico es el resto (cultural) del saber.

Una buena parte de arte actual busca reconstruir, por no decir destruir, el tópico de la obra de arte como “mediador” de la experiencia artística. A través de la precisión documental del propio proceso del arte (que vendría a dar respuesta a la imagen tópica del pensamiento, a la idea de que el pensamiento es un proceso en permanente formación) se llega a un tipo de justificación paracientífica del propio arte independiente del objeto artístico. El objeto artístico vendría a ser un fetiche

colateral del pensamiento creativo. Pero el arte plástico despiezado casa mal con la experiencia plástica del arte, pues el arte se las ve y se las desea con el envoltorio externo del objeto que persigue, normalmente no va más allá del análisis superficial de ese objeto que, como decíamos, en propiedad persigue. La disfunción de lo temporal, la rotura del ser, la infección del objeto convierte entonces la experiencia artística en un caminar tortuoso que se resiste a la explosión conceptual en la expresión formal, que es, en fin, la aspiración del artista.

Después del materialismo ideal (minimalismo) vino la inmaterialidad real (conceptualismo). A partir de ese momento todo ha sido nuevo otra vez, (neo-algo, post-algo). Modular, serial, popular, geométrico, informal..., ahora el arte es una aventura individual que, lamentablemente, necesita encajar en el mercado.

“El discurso no es poético porque nos seduzca, sino porque además nos descubre las operaciones de la seducción y del inconsciente: engaño y verdad juntos; fines y medios del deseo. De este modo, nuestro placer poético puede rebasar en mucho los límites fijados por nuestros fantasmas y así podemos hacer esa cosa tan extraña: aprender a amar. El placer del juego altera el juego del placer”. (J. F. LYOTARD, “Discurso, Figura”, Ed. Gustavo Gili, 1979, pág. 316).

«Cansancio del arte, cansancio de ese arte que siempre parece más inteligente que competente».

El placer de lo que se consigue compensa trágicamente el dolor de aquello a lo que se renuncia. Llegados a un punto determinado de la biografía, ¿el artista debe negarse el capricho de ser otro para seguir siendo él mismo?

El pensamiento no es en sentido estricto su narración. La exactitud milimétrica entre la idea y el hecho mismo desvela que *la razón* del arte es *una coincidencia*. La literalidad del hecho plástico es el paradigma que confirma esta identidad. La forma, la técnica, el azar... regresan al campo semántico. La gemación, la plasticidad, la *metaplasticidad* es la mayor virtud del arte en realidad.

No existe un pensamiento exento de la forma como se piensa.

Tejuelo - 3 **El artefacto cultural.**

Cada obra de arte provoca una nueva definición del arte y cada definición una nueva tipología. Ahora bien, cuando el artista intenta encajar en cualquier tipología es más difícil dar en el clavo de la obra de arte, hacer del arte una novedad.

Como en *Los embajadores* de Holbein, mirando de soslayo la obra de arte, el significado se rebela.

El conocimiento del arte que encontramos en los libros o en los catálogos es un conocimiento circunscrito a la esfera de la experiencia cultural, pero extraído impropriamente del acontecimiento real, está irremediablemente falseado. El arte no puede ser otra cosa que la experiencia del arte en (la) realidad.

Podemos seguir dos direcciones igualmente equivocadas: hacer del arte un objeto valioso por sus cualidades materiales (maderas nobles, metales preciosos, brillos satinados, transparencias cristalinas, una iluminación bien focalizada, cierta complejidad, cierta sencillez, cierta rotundidad...) o podemos trabajar en el sentido contrario: despreciar lo material para resaltar implícitamente el valor de la idea; el fetiche en este caso es conceptual: la cosa física por mucho que valga es sólo un ejemplo del camino que ha seguido el pensamiento. Reconocer no obstante que lo (in)material tiene su valor no nos debería inducir a descuidar la forma. Da igual elegir el primer camino o el segundo o ambos al mismo tiempo, el artista deberá sopesar qué hacer para que el paso del tiempo no haga mella en el valor (siempre subjetivo) del fetiche artístico.

Frotar la herida y dejar la piel en carne viva. Cuando el arte se hace funcional hay que soltar lastre para poder continuar, limpiar la carne escindida, lavar la piel infectada y seguir viviendo.

La obra no se dice. La obra dice.

El artista hace (se deshace y se rehace) aunque no sepa lo que hace, por qué o para qué hace.

La moralidad del arte (y la modalidad) reside en la gestión psíquica del objeto material y en la gestión física de la expresión emocional.

Un artista conceptual dirá: esta idea es mi material.

Tengo la sensación de que la tecnología ha democratizado el arte, pero que, no podría ser de otro modo, la pintura se ha quedado a las puertas de esta cómoda estético(tecno)cracia.

Experimentar significa cuestionar las reglas para crear otras más nuevas, (desmontarlas, desarreglarlas, desnudarlas).

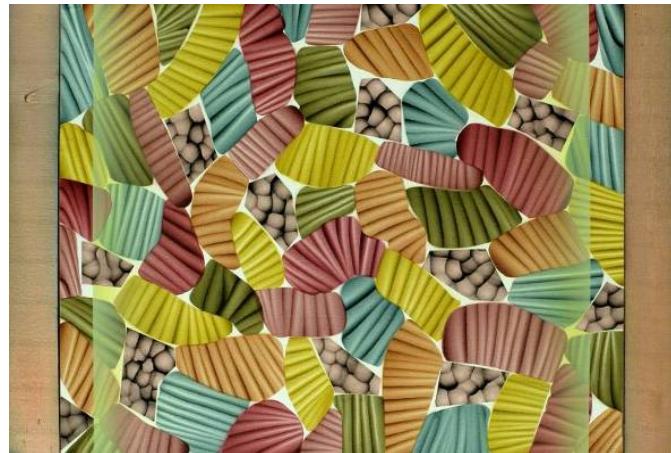
El arte que busca excusas encuentra mentiras.

Si el artista maneja subterfugios, el espectador encontrará, seguramente, quimeras.

El arrebato del arte se resiste a los artistas y a los espectadores. Lamentablemente el encuentro transformador es esquivo porque la inocencia es flor de un día.

En la Banda de Moebius del arte la dualidad es una ilusión y el tiempo es un retorno sin dirección. El pasado regresará y la naturaleza se vengará: los objetos se desintegrarán, las ideas se licuarán.

Sé tú mismo, porque, parafraseando a Delueze, ¡si estás atrapado en los sueños del otro, estás jodido!



Bandera sin padre, 2014.
Acrílico sobre lienzo y madera 65 x 97 cm.

Me niego a ser mártir o bufón, me niego a destruir(me) para crear(me), me niego a desaparecer (en otro), me niego a ser sin ser en realidad.

En el arte actual la originalidad es imposible. Nos conformaremos, y ya es bastante, con la singularidad.

¿El espectáculo de la repugnancia es un síntoma de la insopportable levedad del gusto?

El arte no tiene que ver con ideas preconcebidas. Yo creo que el arte tiene que ver con cosas que descubrimos según las vamos haciendo. Podría decirse que la acción dibuja el pensamiento.

Los mecanismos del aparato creador no pueden segregarse porque los componentes se convierten en algo irrelevante cuando no van perfectamente trabados. Cuando éstos se analizan por separado el contingente artístico no se reconoce como tal. En la unión de los extremos de la banda de Moebius el arte alcanza su identidad ideal.

Si despreciamos el aparato formal, el fiasco de una obra de arte sólo podrá achacarse a la insolvencia de lo hecho respecto de una supuesta intencionalidad.

No hay intencionalidad exterior a las marcas de lo hecho.

No hay intencionalidad independiente del registro de lo hecho.

Yo soy uno de esos artistas que crea a través de la aniquilación. No soy nadie a la primera. El acierto es una bendición del azar porque el error es lo más habitual.

La sospecha que hoy en día genera cualquier signo de singularidad nos dirige directos a un purgatorio asambleario donde la salvación se fundamenta en el descrédito de cualquier deriva (artística o intelectual) que la comunidad no pueda programar, digitalizar, diseminar. Dios ha muerto, el artista ha muerto, y todos, sin excepción, estamos condenados al limbo digital. El pensamiento fluye ingobernable y la imbecilidad emerge con total (falta de) autoridad. El anonimato es, ahora, una forma expansiva de imbecilidad.

Tejuelo - 4

El artefacto atemporal.

La obra de arte requiere un contexto para ser comprendida correctamente. Eso lo tenemos asumido. Las recontextualizaciones sucesivas serán inevitables por más que uno sea previsor. Pero si la obra de arte viniera asistida por elementos contextuales propios inamovibles en el tiempo ¡cuánto ganaríamos! ¿No será *la belleza*, “la gran belleza” (ya sé el riesgo que corro metiéndome en semejante berenjenal, ya sé lo que me dirán: que todo es subjetivo, cultural, provisional...), pero insisto, no será la belleza, ese espacio común (¿se les ocurre otra palabra?), no será esa presencia alejada de toda sospecha el consenso que deroga la inevitabilidad del contexto? ¿No será pues la belleza un antídoto al contexto? ¿El artista no debe esforzarse en fijar en la forma un plan que desmienta lo provisional?

La experiencia dilatada de lo temporal desintegra el acontecimiento del ser en una idea utópica o distópica, pretérita o futura de ese mismo ser. En la aprehensión troceada del objeto artístico éste se infecta de metafísica, información de lo que el objeto ha sido o de lo que puede llegar a ser. La experiencia artística se convierte en un camino tortuoso que se resiste a la experiencia unitaria porque la unidad se ve hoy como una idea demasiado tópica, como la cándida ambición de un artista inocente.

La belleza no es lo bello (de un rostro, de un vestido, de un automóvil, de un cuadro, de la música), la belleza es la restitución de una razón visible en un espacio analógico fuera del tiempo.

A veces es preferible actuar que procesar datos. Un análisis excesivo nos llevará a la parálisis, al entumecimiento, a la criogenización.

— «¿Es arte?»

— «Es arte porque conecta con la verdad, con la sospecha perceptible de que ese objeto o esa experiencia es el síntoma expresivo de una verdad».

Si aceptamos que la discusión del espacio-tiempo tiene un mínimo interés, habría que definir las artes plásticas en función de las artes visuales, mirar a ver como encaja en las llamadas artes plásticas el componente narrativo de la secuenciación cinética.

“Kafka era un ser enormemente visual que no podía soportar el cine, porque la rapidez de movimientos y la vertiginosa sucesión de imágenes le condenaban a una visión superficial de una forma continuada. Decía que en el cine nunca es la mirada la que escoge las imágenes, sino que son ellas las que escogen la mirada.” (E. Vila-Matas, “El mal de Montano”, Ed. Debolsillo, 2013, pág. 253).

EL ARTE EN EL TIEMPO: el arte lanzado no hacia un futuro desconocido, sino hacia un pasado igualmente desconocido, hacia un pasado, que independientemente de los hechos sabidos, se nos escapa, se nos escurre por la rendija del olvido. El hombre se aparta de su condición animal al establecer *lazos duraderos con sus predecesores*. Lazos que crean nudos, nudos que crean redes que se lanzan a la buena de dios, con la incertidumbre de la captura, con la incertidumbre de lo que nos captura.

La forma artística cuenta siempre con un elemento más o menos inmaterial que hace la función de amalgama, de soldadura. Este fenómeno inmaterial es normalmente un fenómeno de la memoria, algo que al repetirse nos trae un recuerdo y nos revela una conexión sorprendente, una memoria sonora, visual, olfativa (conceptual)... que es una poesía escrita por los sentidos. En la pintura el efecto de transición de elementos más o menos alejados no se manifiesta en un recuerdo de otro tiempo porque todos los elementos están ahí presentes y visibles al mismo tiempo. Podría decirse entonces que realmente pintamos cuando hacemos palpable o evidente la juntura inmaterial que hay entre los objetos, cuando la materia de la presencia invalida la memoria del tiempo, la distancia en profundidad, la deliberación del proceso. La pintura es, fundamentalmente una poética del espacio representado y las otras formas de expresión artística son poéticas de la memoria que expresan la fantasía del tiempo.

El arte en sentido estricto es la expresión de la graduación del espacio y del tiempo. La notación o la fijación de todo lo que es oscilante.

No se trata de expulsar, está claro, al videoarte de las galerías sino que se trata más bien de analizar cómo vemos cada cosa, qué tipo de experiencia produce y cómo se modifica nuestra manera de percibir y pensar y en todo caso si tal o cual medio consigue el objetivo que se propone.

La política del arte es siempre una evidencia retórica en la medida en que cualquier proceso artístico nos obliga a asumir el cambio y recelar de la inmutabilidad. Puesto que el término *plástica* implica transformación, podría

inferirse que, por definición, en el arte siempre impera lo político, siempre se negocia el cambio.

Tejuelo - 5 **El artefacto artesanal.**

Devaluar la parte ejecutiva del proceso es una consecuencia del régimen absolutista de la ciencia; otras veces simplemente una consecuencia del propio lenguaje de la ciencia —la ciencia gobierna todo el conocimiento, la ciencia garantiza la viabilidad de cualquier saber. Sacrificar la parte ejecutiva en beneficio de la parafernalia documental seudocientífica del hecho artístico (sus procedimientos y sus nomenclaturas) es otra manera de anclarse en el tiempo que nos ha tocado vivir. Seguir un camino menos informado no conlleva subsidiariamente una defensa del poder trascendental-místico de la forma sino que debe entenderse como la defensa del valor sintético de cualquier forma en concreto. La obra dice, no se dice.

Durante el proceso la excelencia se concibe pero no se percibe.

Cuando el proceso se reduce a un acontecimiento concreto, la determinación del acto confirma la identidad: haciendo soy.

En el exceso, en el aburrimiento y el acto extremo, la excelencia, quizás, deja de ser perceptible.

La parte manifiesta del proceso se convierte inmediatamente en un elemento significante del objeto. Evidentemente no todo el proceso se lleva a un primer plano. ¿Qué debilidades, qué expectativas nos tientan a hacer partícipes a los espectadores de una parte del proceso? En última instancia el resultado final es siempre un estado interrumpido del proceso —pensemos en la cinta de carrocería que pintada parece sujetar algunas imágenes en los cuadros de Jasper Johns. El artista continuamente se está preguntando qué parte del proceso es interesante dar a ver, qué borrar, qué tachar o realzar, continuamente se pregunta en qué momento el cuadro no da más.

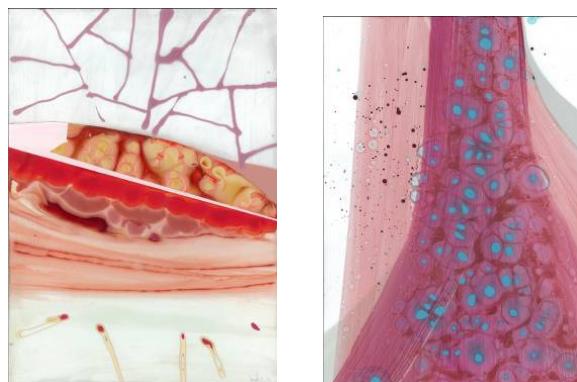
El historiador como es natural se entrega apasionadamente al estudio del arte y en consecuencia está encantado manejando documentos y evidencias, sopesando su interés y su importancia. Pero puede caer en la tentación de creer que el documento del objeto artístico tiene, como poco, el mismo valor que el propio objeto, puede, abducido por su propio reflejo, ver en el proceso del artista la imagen de su propio pensamiento. El narcisismo del investigador puede hacerle creer que su pensamiento es lo que el propio artista pensó y viceversa, puede llegar al límite de alabar el documento y despreciar el objeto porque ya no lo experimentará como lo que es: una síntesis conceptual, una amalgama perceptible. Le interesarán aquellas imágenes que ilustren un pensamiento cuando le sirvan para descifrar secuencialmente el objeto desde el punto de vista de la invención conceptual o

procesual. Y dirán ustedes, ¡ya!, ¿y qué? Certo, nada que objetar mientras este dibujo tan personal nos ayude a disfrutar del objeto artístico real, del objeto verdadero, nada que objetar mientras el frío invierno de lo racional no enfríe la comprensión emocional del objeto.

Yo trabajo orgánicamente, añadiendo y quitando materia a la materia. Simplificando, depurando, afinando, perfeccionando. Adapto la vestimenta hasta dar con la forma del cuerpo. Hacer y deshacer es lo mismo.

El trabajo creativo se supedita siempre a las tensiones propias de la técnica. El trabajo del artista es, a su pesar, una consecuencia de la técnica. Por un lado queremos dominarla, ser precisos, atinar, pero por otro lado sabemos que la técnica es una especie de rémora, algo teóricamente prescindible, pues el arte no se supedita a la propia técnica, de hecho el arte aparece en el momento en el que la técnica se olvida, cuando la autoridad de la técnica se suspende o se pone en entredicho. La técnica fija los pasos a seguir, esquiva los problemas abordándolos de una manera indirecta —¡tan difícil es que la obra de arte surja a las primeras de cambio! El artista contemporáneo, en cierto modo, ha podido olvidarse de la técnica al enfrentarse a la obra de arte directamente, y puede hacer esto porque hoy en día el error (y el horror) se aceptan sin problema, creemos que estos signos indignos son una prueba de la verdad del acto creativo (pero siempre hay que dudar, no confundir verdad con inocencia o inconsciencia).

«Modifica la técnica, no reniegues de ella, crea tensión, aparta las dudas, haz que sufra, sufre tú, acérdate al límite».



Serie PAPILLON – 2011
Acrílico sobre poliéster en caja de metacrilato, 44 X 32 X 4 cm.

No conozco ningún artista plástico que no se plante la cuestión de la forma como el auténtico problema radical del arte. Rechazando el aspecto formal no se satisface en conciencia ninguna aspiración conceptual. Desdeñar el aspecto formal de la obra de arte significa estar fuera de tiesto, en otro lugar de la realidad.

El interés del objeto artístico radica, creo yo, en cuanta (dis)tensión generan sus contradicciones constitutivas, en cómo el ingenio, que es una fuerza resistente, desbarata la ley, la norma, la convención.

El artista contemporáneo se caracteriza por ser un tipo inteligente, siempre se anticipa a su propio fracaso.

¿La atracción del deseo es proporcional a la fascinación de la ley?

El artista joven busca una idea, una idea buena. Cuando pasa el tiempo y uno ya no es tan joven, el artista se da cuenta de que lo único a lo que puede aspirar es a encontrar una forma, una forma que sea buena. Y si es posible que perdure.

El artista no puede apartarse de los problemas. Cuando esquiva uno enseguida aparece otro.

La forma deshabitada, la forma desnuda, la forma vaciada puede ser un contenedor ideal para el arte, pero la mejor de las ideas, en cambio, si no da con su forma, por mucho que uno insista, jamás llegará a ser-contenido, jamás llegará a contener su ser porque no hay contenido sin contenedor.

El formalismo es contrario al arte pero la forma es su dios porque ésta es la única parte del arte resistente a su propio tiempo, el único vestigio real de lo que el artista pensó.

El artista necesariamente se plantea la cuestión de la forma (de la formación y de la deformación) como el auténtico problema radical del arte. ¡Cómo dejar a un lado lo imprescindible! Minimizar el aspecto formal no supone reivindicar mejor una supuesta intención conceptual. En fuera de juego regatear está de más.

— «Demasiado acabado, demasiado hilvanado, demasiado matérico, demasiado relamido, demasiado austero, demasiado escabroso....» (No hay arte sin pecado, pero cuando acierta, el arte hace de su pecado, virtud. En el paquete de la obra de arte los pecados vienen confesados, expiados y perdonados).

Tejuelo - 6

El artefacto carnal.

La forma polimórfica es un caso, no podría ser de otro modo, del polimorfismo de la forma. Independientemente de cualquier ideología programática, (de cualquier metafísica), el objeto de la pintura siempre se encamina hacia una transformación, hacia una forma en busca de autor.

Una característica constitutiva de la pintura es su ambigüedad. La precisión, la pintura de precisión es una patología obsesiva, un remedio paralizante, una absurda dedicación que cuanto más ajusta menos acierta en realidad.

El ajuste constante es una forma poco explícita de la imprecisión.

Dado que la pintura compensa su exigencia técnica con una relativa ambigüedad conceptual podría decirse que es una forma atípica de pensar.

La ambigüedad de la pintura no es una ventaja ni una desventaja, es una condición constituyente inevitable.

¡Qué las imágenes nos guíen por recovecos, cañones, estrechamientos, coladeros, aberturas desgarradas, gargantas..., pero utilizando distintas ópticas, distintos enfoques! ¡Qué el músculo de la pintura mueva la fibra sensible! ¡Qué el referente sea díscolo, divergente, variable...! ¡Qué avive técnicas que guarden con el motivo una mínima afinidad! ¡Qué la pintura invente lo evidente! ¡Qué la pintura sea el síntoma de su imposibilidad, nuestra disolución y no nuestra solución!

«Haz de la torpeza (inevitable) una marca resistente. Haz de la incompetencia y de la insolvencia el *esquema motor* (Bergson) del acto propio intencional. Todo es factible porque nada escapa al lenguaje»

La fotografía me sirve para confirmar que cuando pinto no reproduzco un mundo de fantasía.



Mímica líquida, mímica psíquica y no más. 2013.
Acrílico sobre lienzo, 180 x 360 cm.

La pintura se guarda bajo la manga el as de la autoría, no como sello, no como marca o estilo reconocible, sino como la inevitable firma de un cuerpo que se graba: el registro del temblor de las ideas, la caligrafía del espacio, la implosión del tiempo.

La apariencia es indisociable del ser. La visión es una consecuencia determinada por lo visible. La pintura ni enseña, ni muestra lo que piensa el autor. Ella misma es acción, pensamiento en proceso y proceso del pensamiento, acción detenida y detenimiento en la acción. Lo mismo. Uno mismo. Lo mismo sin uno mismo. Lo mismo fuera de uno mismo. Pensamiento mismo sin palabras. Retroactivamente eso que pasó; algo que se materializó aunque no sepamos porqué.

La cristalografía, la geología orgánica y la geografía del cuerpo animal, el fruto, la flor y la ramificación vegetal deberían servirme para concretar una pintura del cuerpo sin nombre propio, una pintura que se apropie de todo a través de la piel, que exteriorice todo a través de la piel. Pintura que confirma una voluntad objetiva. Pintura que nos distancia del imperialismo tecnológico del devenir humano actual: desnudarse y desellejar la envoltura del *intríngulis carnal*, la coraza.

La pintura no es reversible pero tiene sus contrapesos. ¿Puedo profundizar, atravesar la piel, ver sin tocar, tocar al ver?

La pintura atrae la mirada y nos toca la fibra sensible. Si tocar es una forma de ver, la pintura es una forma de tocar lo que se ve, de ver tocando, de amarrar lo visible...

La belleza es inaccesible porque la belleza siempre se queda a las puertas de la posesión. La belleza es siempre intangible y lo intangible de un cuerpo: forma esquiva de la presencia, forma esquiva en mutación.

La pintura es inestable por naturaleza, su razón de ser no responde a una lógica estricta. En consecuencia el artista va justificando lo inexplicable.

Está ese momento en el que hay que hacer algo en el cuadro pero sabes que la vas a cagar. Ese es precisamente el momento en el que la pintura verdaderamente empieza a ser. Ese momento en el que todo parece teñido de negro o *gris* (Deleuze) pero te empeñas en ver (hacer) una luz.

Este concepto anfibio de *animalidad* fluida (*liquidación* o licuefacción de la travesía corporal en la naturaleza incorporal de paisaje) no conoce la compartimentación de las especies, no privilegia ninguna categoría de manifestación animal: molecular, ecológica, familiar, doméstica, simbólica, espiritual, cínica, anatómica, festiva, viral... La circulación entre categorías se produce con naturalidad, confirma que el concepto de *animalidad* está emparentado con el concepto de *plasticidad*, (hay transformación y recomposición, evolución y mutación, hay traslación, gemación, *autogemación*, partegénesis, autoorganización... hay mudanza, hay sustitución, hay suplantación).

El *cuerpo sin órganos* que se desplaza por la pintura-anfibio es el mismo cuerpo que cuestiona (destruye) nuestra condición orgánica, nuestra organización vertebrada, nuestra (ex)posición (en) vertical. Si no hay órganos es porque los organismos y las organizaciones son una condición generadora

fundamental, el algoritmo de un gran órgano que lo cubre todo, el nervio desplegado, desdoblado, explanado..., una pantalla, una piel.

Recogimiento, estiramiento, torcedura, tensión, distensión, relax... son las adjetivaciones de una corporalidad que no quiere dejarse poseer, es decir, los síntomas de un yo huidizo, de un yo que se espanta y nos espanta, un yo que aspira a la desaparición.

El artista que crea bajo la determinación de encontrar un objeto plástico que funcione como un cuerpo orgánico pero con la necesidad (geométrica) de la precisión, de la composición, nunca llegará a reconciliar esos dos extremos de la representación, nunca llegará a reconciliar imagen y realidad. Esa necesidad imposible de ajustar milimétricamente lo revuelto, de articular lo desordenado y encajar lo confuso, todo ese engranaje se manifiesta angustiosamente en el detenimiento del deseo explosivo de la pintura, en el detenimiento de su propia forma.

La necesidad de modular lo desorganizado buscando su lógica estructural se hace palpable en el reajuste continuo de un acontecimiento-forma que se derrama y nunca se detiene: Foto fija de un miramiento, de una demora que retrospectivamente confirma que somos una imagen dilatada del presente.

“...la imposición de las formas geométricas está intrínsecamente fundada (no culturalmente) en que ellas permiten mejor que otras una ontogénesis (estabilizan el ser...las «deformaciones» se anulan...pero tal imposición intrínseca, para conservar todo su sentido, debe ser mantenida en la zona de trascendencia, en el contexto del pre-Ser...”(MAURICE MERLEAU-PONTY, “Lo visible y lo invisible”, Ed. Nueva visión, 2010, pág. 189).

¿La papiroflexia es la única evasión aceptable al conciliador subterfugio de la geometría?

«Bastidorarmazónventanaárbolramabastidorarmazónventanaárbolrama...»

La revolución, la explosión, la explotación de la pintura ya ha tenido lugar y en consecuencia nada nuevo se puede p-in(ven)tar. A pesar de todo, la pintura aún se debate entre (qué) ser y (qué) representar. Nos quedan por suerte, y no es poco, infinitas posibles variaciones de representar lo que (uno) es y ser lo que (uno) representa.

¿Nos equivocamos si creemos que la teoría de la pintura es algo más que un juego de palabras? La justificamos porque la pintura nos da una muestra esquiva de lo que es.

¿De algún modo la pintura no debería funcionar como un dispositivo integrador de las propias migraciones de la pintura?

La pintura ha dejado de ser un mecanismo plástico preeminente porque ya nadie se atreve a señalar el aspecto diferenciador que determina su sentido. ¿Cómo definirlo, cómo descubrirlo? ¿La reducción del espacio *figural* a un registro de huellas que se articulan en la liosa madeja del tiempo podría considerarse el aspecto determinante, el elemento tutor? Visto así, la pintura podría considerarse un aparato cultural cuya materia propia es la contracción-dilatación del espacio-tiempo y cuyo *esquema motor* no sería otro que la necesidad expansiva (expresiva) del propio cuerpo, la reducción-expansión del pliegue del tiempo en el pliegue-cuerpo. Despliegue del cuerpo en el espacio y repliegue del espacio en el cuerpo.



¿Régimen telescopico? ¿Régimen microscópico? ¡Qué va! Régimen caleidoscópico.
Acrílico sobre lienzo, 197 x 275 cm. 2014.

¿La pintura tiene que elegir entre ser una forma-fórmula de sí misma, ser un mecanismo estético sin autonomía ni privilegio alguno o ser el aparato integrador de todas las otras pinturas que con anterioridad fueron posibles? ¿Será así o quedará todavía, siempre, un remedo, un *lenguaje* rebelde al lenguaje, un resto salvaje, animal, bruto, obtuso..., una forma anterior a cualquier forma de expresión, un pre-lenguaje olvidado que desmontando lo cultural nos acoge en una síntesis pre-racional? ¿O será la pintura, ya para siempre, el producto de una visión estrávica, siempre mirando a lo mayúsculo y de soslayo a lo minúsculo, tipificando cualquier detalle; atada a lo cultural pero tocada por el animal, la materia, el cuerpo..., por la tentación manual?

Debido a su actual facilidad fáctica, a la pintura sólo le queda un camino para no acabar en el luminoso pozo de la historia: hacer siempre algo muy concreto, distinto, inesperado.

Finalmente el destino de la materia de la pintura no puede ser otro que dar cuerpo a la imagen y encarnar(se en) un objeto.

«No intentes pintar el objeto, pinta el accidente que alude a ese objeto y carga con sus consecuencias. Extrae, abstrae, sustrae lo real de la parte que puedes pintar».

En la pintura en general, o en la pintura española más en concreto (ese cadáver exquisito) veo dos vías de desarrollo o dos corrientes, una, etérea y gestual, que iría de Velázquez, Goya, Sorolla, Picasso y llegaría hasta, no sé..., Saura, Guerrero, Esteban Vicente, Tàpies, Barceló..., y otra más perfilada, en la que el objeto hace acto de presencia independientemente del fondo o al menos con una transición más dura, más de dibujo, y que partiendo de un Zurbarán o un Sánchez Cotán... y pasando por un Dalí o un Miró, llegaría a un Alcolea o un Arroyo... Aceptando que la maestría pictórica se manifiesta en la representación del espacio que hay entre los objetos (Cezanne) y que por lo tanto la excelencia se paga menos cara en los artistas de la pintura etérea, hay que hacer una llamada de atención respecto a esos casos de la pintura silueteada, más ingeniosa por obligación y caldo de cultivo de propuestas más especulativas que sin otro consuelo van inventando una imaginería simbólica concienzudamente armada, esforzadamente corporal, una pintura de *figuras* que se miran en el espejo poliédrico del collage deformante. Aquí lo natural es un espacio interferido, extraído, extractado, extenso. En este necesario camino para esos artistas cuyas representaciones son incompatibles con el yo, los conceptos, casi *deleuzianos*, de *histerianimal*, *naturaleza fluida*, *geometría anfibia*, *cuerpo bipolar*... desenmascaran una dialéctica (o estética) posible por parcial, factible por vital, impredecible por transversal.

Pintura fragmentada ≠ pintura cosmogónica.

La pintura es un estado transitorio de lo visual, de ahí que se acepte culturalmente distintos grados de enfoque de lo visible, distintos grados de acabado de lo factible.

¿Cómo se ve la pintura? Es decir: qué luz (en el sentido literal) la ilumina.

¿Cómo inscribir la pintura en el sistema actual del arte sin caer en la melancolía, sin caer en la desidia, sin caer en la depresión?

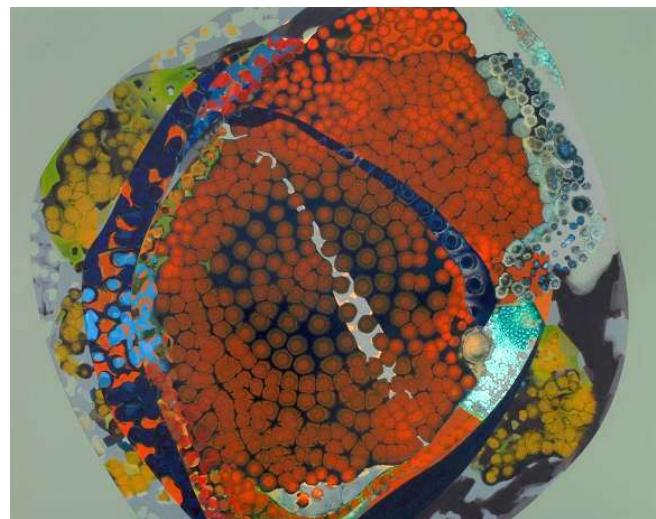
En realidad todo se puede pintar si uno encuentra el dispositivo técnico que adapte la lógica intrínseca de lo que se quiere pintar (o representar) con la lógica íntima del material.

La predisposición a la solución geometría se frena cuando la pintura esquiva la enumeración y resuelve la lógica espacial llegando al meollo orgánico de lo natural, cuando se concentra y se despliega al mismo tiempo, cuando la tensión da marcha atrás.

La cristalografía prismática y la multiplicación fractal parecen disipar el misterio de la organización natural.

La pintura se convierte en lenguaje cuando somos conscientes de que la emoción se estructura a través de diferencias que hay que sopesar y somos conscientes del sistema de equivalencias que regula la tensión y la correlación de cada elemento.

«Resistencia al espacio euclíadiano que se disfraza de la visión real, encuentro del espacio geométrico de la perspectiva con el espacio materialista de los cuerpos que se aproximan y se envuelven y se abren y nos acogen. Dialéctica entre la pintura que hace el lugar y la pintura que describe ese lugar...»



Naturaleza melancólica, 2012.
Acrílico sobre DM. 111 x 140 cm.

«No reniegues de la historia, de tu historia. Intenta que el pasado sea un lugar habitable. Reconcilia y justifica cada acto en función de la manera en que nos permite entender las cosas que han ocurrido».

Hay solamente dos tipos de pintura. Una pintura-fragmento (en donde un detalle se convierte en totalidad) y una pintura-fragmentos (en donde la totalidad se organiza en función de cada uno de sus detalles). Hay pues una pintura-paisaje y una pintura bodegón. Una pintura cuerpo y una pintura inscripción. Una pintura-figura y una pintura-escritura. Una pintura acción-incisión y una pintura tatuaje-decoración. Una pintura presencia tangible corporal y una pintura ausencia, huella intangible, incorporeal. Una pintura tesis (conceptual, cerebral) y una pintura antítesis (informal, emocional). Hay pintura lógica y pintura topológica. Pintura muscular hecha de carne y pintura nervio hecha de corrientes de sangre. Pintura presentativa y pintura representativa. Pintura animal y pintura racional. Pintura

azar y pintura necesidad. Y en todos los casos, en todas las modalidades hay fluctuación, articulación de una forma que es su razón de ser-casi, su devenir ser (provisional). En todos los casos hay desplazamiento, inflexión que vislumbra el encuentro del cuerpo, la herramienta y su herida.

Creamos un espacio, pero luego se tiene que (re)llenar.

«Que lo expresado y la forma de expresión coincidan. Que la forma de lo expresado se integre como un elemento significante en el objeto de significación».

«Sueño sin palabras (juego de palabras o afán de artista): un pensamiento de la forma que se convierte en una forma de pensamiento».

Lanzamos pintura (diseminación), movemos elementos (traslación)..., pero sólo pintamos cuando, predispuestos a un acuerdo, aparece un tipo de organización.

Hay una pintura de paisajes que incorpora con naturalidad la acción, la antiforma, pintura delicuente que, aunque brote de una fuente oculta, en cierto modo domestica una pulsión y hay también una pintura de la forma que no es necesariamente una pintura figurativa pero que es siempre una pintura *figural*, con una *forma referencial* en el sentido que Lyotard daba a este término: forma referencial como forma coaligada con el lenguaje. Este referente ausente es un inyector de sentido, un motor de arranque, la chispa y el combustible que justifica la lógica de la acción. Cuánto se aleje o cuánto se distancie la pintura del referente es algo difícil de controlar precisamente porque la pintura es un medio eminentemente plástico, esencialmente maleable.

El tiempo de la pintura es el tiempo que tarda el aglutinante en cicatrizar, (podríamos decir, en curar). La pintura estructura lo elástico.

«Estado analítico del sujeto (aniquilación) y estado líquido de la pintura (liquidación)».

El referente *figural* de la pintura no pertenece en puridad a lo lingüístico, es más bien una visualización de la idea, puede ser un esquema, una fantasía o un procedimiento; algo imaginado o algo ideal; algo, *en efecto*, más cercano a la imagen visual que a la idea conceptual. Este referente es algo que predispone la forma, nos emplaza a la representación, es anterior y posterior a la figura visual y no se puede nombrar, el *esquema motor* que nos conduce a la acción real y a todas las derivadas posteriores a las que nos aboca la experiencia de la presencia real. Sería, por ejemplo, todo aquello que vemos pero que no conseguimos asimilar, lo visible que exterioriza un mundo invisible, un mundo que no se puede escamotear, capturar, despreciar..., pero que tampoco se puede olvidar. El referente *figural* es una especie de idea ambigua que intenta desenmascarar la parte de la realidad que se mira pero no se ve, la parte más profunda de la exterioridad.

«ÉSTA es la razón (la figura) que explica el valor o el interés de lo visible que he querido ilustrar, (re[al]-zar], prestigiar, retratar».

No estoy seguro de que sea así, o de que siempre haya sido así, pero quiero pensar que el referente de mi pintura es *lo real irreconocible*, no exactamente lo invisible de lo visible o lo evidente desapercibido (el inconsciente óptico, la carta robada), sino algo que no vemos que lo vemos, que no identificamos por ser irreconocible o por no saber qué es o que aspecto tiene: el eco de una pintura, el eco de una mirada que rebota en la nada.

«Lo miro pero sigo sin saber exactamente qué es. La palabra no hace visible. La palabra sólo confirma el remanente que se escapa, que lo visible no es decible. Veo luego pienso».



Mañana tú serás mi vida, mañana tú serás mi muerte, 2012.
Acrílico sobre lino, madera y pvc, 161 x 124 cm.

El objeto se muestra en apariencia y su presencia rebela un aspecto que al darle la forma lo desnuda en esencia. Ajustando la forma a la anatomía del cuerpo se rebela. La esencia huidiza y la belleza turgente hacen acto de presencia.

De igual forma que un microscopio o un telescopio, un escáner o una radiografía nos permiten acceder a una nueva visión (interpretación o traducción) de la realidad, también la pintura puede ser entendida como una especie de máquina *visionaria* que registra lo (in)visible, un aparato que amplia el régimen de lo posible-visible, el *artefacto* que *en efecto* hace tangible lo perceptible (*el percepto*), materializa la visión especular. Sin desmerecer la agudeza del ojo humano, la pintura nos puede acercar al objeto (de deseo) y nos lo puede negar. La pintura es un artificio privilegiado porque hereda una mecánica que estructura la condición de lo visible, la visibilidad (Derrida). En este sentido, la óptica real no es únicamente la visión

ocular, es también lo posible-visible que se nos resiste al mirar, y la pintura es el dispositivo técnico que lo puede habilitar, incorporar. La pintura hace factible lo visible, y nos da (a ver) algo material: una visión tan incierta como real.

Ni la previsión más absoluta, ni la más absoluta imprudencia dan resultado. Los extremos no son puntos de partida aconsejables. La naturaleza es una prueba de que la belleza es una forma de autorregulación. Dejemos un espacio () a la autonomía formal. Dejemos un espacio () a la autoorganización.

En las artes plásticas la transformación se incluye como un contenido. La mutación no es la huella de lo que pasó sino la huella que se hizo carne, objeto, lugar, significado. ¡Qué importa lo que pasó!, es más, ¡qué importa la narración de lo que pasó! Importa el resto sedimentado, la huella grabada, la inscripción.... Importa el signo, el efecto sensible, visible, audible... que se integra en la forma como un dato más. Porque todo lo que está fuera de la forma, cualquier resistencia a su presencia sensible debilita la experiencia y justifica la (im)pertinencia de la explicación.

El discurso transitará dentro de la experiencia artística siempre y cuando seamos capaces de encajar o desencajar de ese discurso una figura. A veces la teoría es una imagen que se visualiza. Podría decirse entonces, que en ese momento, el pensamiento empieza a trazar el camino de la obra de arte.

La poesía es plástica porque articula imágenes, formas, tipografías, sonidos, ritmos... La poesía es plástica porque cuenta con la parte física del lenguaje. Más allá de la poesía se oye una voz, un grito, un acorde..., el devenir musical del cuerpo.

«Busca las diferencias entre pensamiento [pegamento] inmaterial y [pensamiento] pegamento material».

La obra de arte se reconoce cuando limpia de cualquier discurso añadido, no disminuye su valor, no pierde interés.

Pura presencia sin sustituto...

La obra de arte no es intercambiable. Más allá de la experiencia no es posible.

(DV-2015)