

CROSS-DRESSING

En el arte, cuando unas cosas se hacen pasar por otras, se está materializando lo inexplicable, o lo que es lo mismo, se está demostrando que nada es fijo, que el significado de las obras, por más que se intente, no está sujeto al estricto mandato de la razón y que el sentido es fluido, alterable, mutable, que se dice lo que se hace, pero que otras veces no se hace lo que se dice. Las ideas y las palabras son banderitas que alzamos según convenga pero que, finalmente, se las lleva el viento. En este comercio del significado del arte dominan las cosas extremas (**a** es **A** mayúscula) o las simplificaciones (**A** es **A**, **B** significa **B**). No obstante, es cierto que la obra de arte no resiste su más absoluta desnudez y se tiene que vestir con algún discurso —de resistencia, sacrificio, lujo, disciplina, literalidad, novedad, santidad, dolor..., o lo que es peor, calculada pertinencia social. Así pues, partiendo de unas cuantas obras hechas con absoluta autonomía es posible establecer ciertas correspondencias que hagan que éstas vayan un poco más allá de su plasticidad inmediata y alcancen un cierto interés sistémico.

En el (des)vestimiento del cuerpo y en el (des)vestimiento del objeto se puede encontrar una piel descubierta, una envolvente que, como elemento constructivo literal, *desnuda la apariencia y pone al desnudo* una anatomía atravesada de luz, una anatomía que revela el cuerpo y lo convierte en una superficie que se hace pintura traslúcida, piel. Se podría decir que este *devenir tejido* del sujeto, que esta transferencia del cuerpo reversible a una geografía de pliegues que se expanden, es el hilo conductor, el tema de esta exposición, uno más, aunque quizás no uno cualquiera, pues como señalara Michel Serres en *Atlas*:

“entre la dureza llamada rigurosa del cristal, geoméricamente ordenado, y la fluidez de las moléculas blandas y deslizantes, existe un material intermedio que la tradición dejaba para el gineceo [...]: velo, tela, tejido, trapo, paño, piel de cabra o de cordero, llamada pergamino, cuero despellejado de un becerro pelado o desollado, llamado vitela, papel flexible y frágil, lanas o sedas, todas las variedades planas o alabeadas en el espacio, envolturas del cuerpo o soportes de la escritura, que pueden fluctuar como una cortina, ni líquido ni sólido, claro, pero con algo de ambos estados. Plegable, desgarrable, extensible... topológico.

Inmóviles o efímeras, las protuberancias o los resquebrajamientos sobre el mármol, o las ondulaciones en el agua no se comportan ni en el espacio ni en el tiempo como los pliegues de un tejido drapeado que flota, pero que permanece temporalmente erguido. Como si, dura y suave, resistente y blanda, la carne dudase entre fluido y sólido, los estudiosos de los seres vivos utilizan inteligentemente la palabra: tejido.” (Michel Serres, Atlas, Ed. Catedra, 1995, p. 45).

En la urdimbre de los tejidos se pueden dibujar temáticas variopintas y entonces estas obras ya no se reducen a la simple idea de tejido sino al tejido de las ideas, a cómo hilar el pensamiento cuando se hace complejo, a cómo hilar todas esas figuraciones, todas esas incorporaciones que la luz dibuja en su trama de anudamientos, en su cruzar o atravesar (*cross*) los géneros. El objeto artístico es siempre dual, una imagen sobre la que pivota el pensamiento andrógino, el sujeto completo. Cuando despunta el ovillo y el significado se desmadeja, para hilvanar cierto sentido hay que seguir un hilo conductor, un hilo de Ariadna. Si nos atrevemos a correr ese riesgo, del que quizás no sea tan sencillo salir ileso, bascularemos de un extremo a otro irremediabilmente.

Guiados unas veces por el azar migratorio de las asociaciones y otras veces por la contingencia de las superposiciones iremos del tejido al quejido, del corpiño al armiño, del objeto *figural* a la urdimbre conceptual del arte, del jubón de azotes al tejido epitelial, de los nudos a los desnudos, de la tram(p)a del lienzo al rubor del cuerpo que se trasparenta, de la propia vestimenta al *cross-dressing*, del gusano de seda a la seda del gusano.

Hoy en día el artista no puede permitirse el lujo de dar puntadas sin hilo y debe convertir el velo de sus quimeras en una armadura, acorazarse en sus ideas aunque sólo le quede un hilo de voz. Al percatarse de los tejemanejes que deciden el emperifollado mundo del arte contemporáneo, es fácil caer en la tentación de no pensar por uno mismo. Y no hay nada peor que dejar de ser uno mismo, no hay nada peor que seguir la moda y equivocarse con ideas que no son las nuestras. Cuando con los años uno descubre lo irremediable, que el arte es la morada y la cruz, que la pintura es el sudario del tra(u)ma ocular y que el lienzo blanco o negro o azul será la mortaja final, hasta que el telón de acero caiga y ponga fin a este laberíntico deambular, a uno no le queda más

remedio que entretenerse rebobinando el hilo del sentido. Disfrazarse del otro que somos (travestirse) para dar salida al deseo de ser otro, de ser *uno más*.

Debemos situarnos en el lugar del otro, hacer *cross-dressing* para despojarnos de los prejuicios de la razón y de los despropósitos de la sinrazón, pues hay mucha tela que cortar, muchos des(a)nudamientos del yo, mucho uniforme que deformar, mucha muda que salpicar y mucho salto de cama que rasgar. Al artista sólo le cabe poner en tela de juicio su “labor” confiando en que el espectador sepa encontrar un hilo conductor: esa desfachatez de los objetos que se desvisten, ese rubor de los cuerpos que se desviven, esa profundísima desnudez que se hace luz.

*

CROSSDRESSER

(EL TEJIDO como desgarro que dibuja)



Crossdresser n° 9 y 10, 2019

Tejido en caja de metacrilato, 35 x 25 x 6 cm.

Aquí entran en juego diversos elementos, diversos escenarios.

La luz, sí la luz, siempre la luz, pero es que la luz es la vida de la pintura-ojo. Aquí la luz atraviesa la pantalla de nailon produciendo un efecto muaré. Sobre el fondo traslúcido de las rejillas descompuestas se van dibujando sutilísimas geometrías, finísimas líneas que se tensan y se rompen.

La trama, pero la trama que fluye en función de unas fuerzas que desconocemos, una tensión que al romper la urdimbre estructurada del tejido se indisciplina hasta producir en efecto una imagen, prodigiosa *autogénesis* que modula las formas. No hay mimetismo, las asociaciones vienen después. Después empezamos a ver el corte histológico, las iridiscencias cromáticas, las redes, los tendidos, los mapas, la carne que se deja abrir camino, las mudas de piel. Vemos estas pequeñas obras como pintura, no como una cosa, precisamente porque en ellas se materializa una imagen del espacio en profundidad [aquí defendemos que el espacio es objeto-causa (del deseo) de la pintura, su *objeto a*], una imagen del espacio atravesado de luz, atravesado del color y del dibujo superpuesto de las medias rotas [aquí las medias o las carreras de las medias son el objeto fetiche de la pintura como espacio, las medias desgarradas son el *objeto pequeño a*].

El dibujo, que se produce por desgarramiento, por estiramiento y distensión requiere de mínimos cortes, pequeñas heridas que adecuadamente forzadas, dilatadas, producen el efecto un tanto melodramático del tejido desestructurado, del espacio violentado, del cuerpo rasgado; contrarrestado, todo ello, es verdad, por una indiscutible elegancia tonal.

El paisaje, porque la imagen, aunque no pueda evitar su referencia sádica, su parafilia de nailon, es sobre todo la imagen de un paisaje de fuerte lirismo, tal vez el melancólico mapa de un inconsciente angustiado o la imagen topológica de un cuerpo que respira, que se excita: superficie alabeada del cuerpo que se doblaga, volumen de una ausencia de la carne que se hincha, esquema de la canalización del dolor y certidumbre de una piel que se paraliza.

El vacío se envuelve de velos y transparencias. La sustracción se convierte en el fetiche de una muda de piel que el artista utiliza para envolver el vacío que deja. Un vacío que no puede ser ocupado. Podemos envolvernos en ese vacío, hacerlo evidente pero el vacío sigue ahí. No hay relevo porque el objeto de deseo es irremplazable. (¿Podría el arte ser su sustituto?) El artista *crossdresser* tiene que envolverse en la piel-otra, en la piel-fetiche que ha envuelto el cuerpo deseado. El artista *crossdresser* trata de ser otro y actuar como otro. El artista *crossdresser* trata de ponerse en el lugar del otro, en la piel de otro, en este caso de la otra.

El objeto es lo que se ha denominado *pintura sin pintura*, esta “técnica” no es nueva para mí, pues yo ya he hecho muchas cosas en esas lides, cuadros con hilos, con botones, con plastilina, con lonas..., en cualquier caso estos procedimientos tienen su límite, la obra empieza como un juego de variaciones que llegado a un punto se agota como novedad y entonces empiezas realmente a pintar. Los hilos o esos botones o estas medias se convierten en tu materia pictórica. Lo que en principio era un juego, un invento, se convierten en el auténtico problema de cualquier pintura, encontrar el tema apropiado a la forma de hacer, ser coherente con ese mediador material. En este caso después de dos o tres piezas la cosa se puso difícil, llevar el desgarrón al límite de la desaparición era la única opción para encontrar una imagen nueva, repetirse era fácil, buscar la diferencia siempre fue una solución al límite del *desastre* o la desesperación.

El homenaje es evidente. Porque estos cuadritos nos recuerdan inmediatamente a las mallas metálicas de Manuel Rivera. Integrante como es sabido del grupo El Paso, fue un innovador en la abstracción pictórica y ayudó a consolidar una cierta modernidad en el difícil panorama cultural de la España de los 50. Manuel Rivera practicó una abstracción lírica, hiriente y punzante. Sus vibrantes paisajes reciamente estructurados enseguida nos remiten a una poética de la pobreza, a una ética del montaje, a esa verdad que se alcanza

cuando la obra es fiel a su materia. Pintura de melancólicos escudos y translúcidas defensas. Pintura pues de amor y guerra.

La resonancia. Resonancia de esas esculturas que llamé *Serie Dómina*. *Órganos sin cuerpo* hechos de gomaespuma que doblaba y anudada y luego embutía en medias de nailon o de rejilla. Cuerpos descabezados y malsanos, un poco a la manera de la muñecas recompuestas de Bellmer, quizás con un toque más *popero* al decantarme por un cromatismo menos enfermizo. En la *Serie Coossdresser* las medias o los pantys se embuten en un prisma rectangular transparente. Envuelven por lo tanto un espacio vacío por donde fluye la luz (lumen). Las iridiscencias de color son también las paredes de una cavidad que podemos ver desde fuera porque el tejido es trasparente. Si en la *Serie Dómina* la media sujetaba la materia, en la *Serie Croossdreser* la media sujeta un espacio vacío, un hueco de luz. Se confirma esa idea que en otros momentos he apuntado de que la pintura es una película finísima de materia que se hace visible, que se hace iluminadora.

El fetiche. La pintura es una imagen pero el cuadro es un valor, un objeto fetiche porque es un ejemplo único de una forma de hacer, de una forma de pensar, de una visión. Objeto fetiche más aún si el cuadro se hace con medias, un típico cliché fetichista. Porque aunque hablemos de paisajes de luz y pantallas deshilachadas, hemos de admitir que el tejido maltratado nos convoca inmediatamente a esa imaginería del deseo que busca la inmediatez de la carne, a esa piel que se rasga en la premura del cuerpo que se quiere hacer otro cuerpo. Agujereamiento necesario para penetrar en el otro, ya sea físicamente, ya sea ópticamente. La piel que se rompe es la vía de escape de uno mismo, de un sujeto que finalmente puede expresarse de dos maneras, desnudándose en el otro o vistiéndose como el otro. Travestismo o atravesamiento, dos formas en definitiva de entrar en el juego de una relación.

*

AFRODITA PUESTA AL DESNUDO

(EL TEJIDO como lienzo, tela o género)



Como oro en paño, (una disquisición del cuadro Dánae recibiendo la lluvia de oro), 2018

Acrílico lienzo y madera, 244 x 195 x 10 cm.

La pintura busca la profundidad, sin ella es sólo una ex-tensión, una pantalla muda, una coloración. Esa urdimbre en tensión, esa belleza callada, esa blancura que nos paraliza no se puede respetar; más aún si el objeto de la pintura es la propia tela. Desde el primer momento ésta tela, el lienzo, se tiene que manchar, se tiene que distorsionar, se tiene que doblar, quebrar, agujerear, rajar..., esa es la forma de hacer factible la tela. La distorsión del espacio immaculado inicial es la forma de hacer visible lo real. De eso trata precisamente *Como oro en paño, (una disquisición del cuadro Dánae recibiendo la lluvia de oro)* cuando hace del mandil (ese paño en el regazo) de la sirvienta del cuadro de Tiziano, una cita. Metáfora quizás de la pintura que se entrega. Metáfora quizás de esa *telilla* en el seno de la joven recostada que se abre de piernas. Metáfora quizás de esa dorada claridad del rayo (de la

simiente, de la mácula) que se hace pintura al convertir el resplandor de la tormenta (¿el orgasmo?, ¿la inspiración?) en luz dorada que se transfiere a la tela. Vestido (crossdressing) y tamiz (¿himen?) que al ser atravesado por la luz convierte el espejo de la mirada en el escudo de la pintura, en imagen o *imago*.

Alquímica transformación de la materia pictórica en belleza (a-dorada), en el caso de *Como oro en paño*, y mágica metamorfosis de la crisálida en *imago* en el caso de *El paciente insecticida*. (Tránsito de la oruga patética a la irización fascinante de la mariposa, transferencia del gusano en hilo seda, transfiguración de la fibra en tejido que envuelve la luz).

Precisamente ahí, en los pliegues de cualquier cavidad, orgánica o parietal, en la geografía de cualquier lugar de acogimiento o espacio de luz (lumen), en cualquier recipiente virginal o recipiente vaginal o, como en *El origen del mundo* de Courbet, inaugural, precisamente ahí es donde podemos llegar a sentir la profundidad (de la pintura) en realidad, su imborrable deseo de llenar de luz el espacio vacío.

Es en ese hundimiento, en ese encarcelamiento de Dánae donde mejor se reflejan las sombras del ser que somos, en esa cueva, en esa celda de bronce, por decirlo de otra forma, en la voluptuosidad del amor profano, es donde mejor se expresa la vida como reproducción —entiéndase esta reproducción como duplicación del ser o multiplicación de lo mismo, como fecundación del otro o donación de lo que somos, como escisión de uno o auténtica falsificación del yo.

Es en la creación, en la suspensión del cuerpo, en la transubstanciación de los objetos donde mejor se expresa la voluptuosidad del amor sagrado — como ya hiciera Gian Lorenzo Bernini en su *Santa Teresa* cuando representó la agitación del alma y del cuerpo en la convulsión de aquello que los cubre, el rostro desencajado y el vestido arrebuñado, fruncido, ondulado. Porque es precisamente mediante el roce-goce húmedo como la vida se puede prolongar, es mediante la fricción engrasada del pincel cargado como la pintura se hace piel y las ideas flotantes empiezan a pe(n)sar. Así pues, en las paredes alabeadas del alma y en las paredes estriadas del cuerpo, en esas moradas del cuerpo o del alma es donde Dánae se hace pasión, prisión y fuente. Y es en esos drapeados, en esos pliegues dócilmente iluminados donde la pintura se

hace tejido envolvente, tejido-ojo y trampantojo; y debate entre la pintura-representación y la pintura-cosa...

Pues pensándolo bien, el hecho de rematar una de sus esquinas con unos volúmenes prismáticos superpuestos a la caída de la tela, ¿no es el canto del cisne de una pintura que se quiere remplazar, suplemento innecesario, paradigma de la melancólica necesidad que tiene todo artista de encontrar un objeto externo beneficiario de su pulsión expresiva? Al engañar a la pintura trampantojo (la imagen de la tela) con el objeto real visto como pintura-ficción (la forma prismática) hace patente el dilema entre pintura objeto y objeto de la pintura, entre pintura-cosa y pintura-cause; se apela quizás a un por-venir, a un futuro que ya ha sido cancelado, a un futuro de la pintura que no puede comparecer porque ya es pasado, un debate que la pintura mantiene consigo misma, una polémica con poco recorrido que vuelve una y otra vez desde hace medio siglo.

En cualquier caso, este detalle de disimulada geometría, casi marginal, a mí me sirve para establecer un diálogo pertinente entre la geometría pura y dura y la forma sinuosa atenta a la mutación, entre una pintura que se pliega a la razón intelectual y una pintura que busca lo natural. Aunque es muy difícil conciliar esos dos modos de entender el arte, el impulso expresivo (el pliegue) y el pensamiento conceptual (la arista), la incógnita de su sentido se puede despejar a través de otra coincidencia que no se puede obviar. Pues tal como se interpreta en *La melancolía*, el conocido grabado de Dürero, la geometría (la matemática) es una representación de una perfección inalcanzable para el ser humano, una aspiración (antinatural) que sólo puede llevarnos a la demanda de una forma mejor, a un ejercicio continuo de posibles variaciones de lo mismo que necesariamente nos avoca a la melancolía, al abatimiento de la repetición. Eterno retorno de lo mismo que, quizás, sólo se pueda contrarrestar con la insolencia de una naturaleza (animal-vegetal-mineral), una naturaleza sujeta a leyes desconocidas. Convivencia del color plano de las formas geométricas en los pliegues que se hacen goce y azogue de luz, receptáculo o rectángulo histórico que se hace pintura. La cavidad iluminada, *adorada*, se convierte por obra y gracia de las leyes de la correspondencia y la cacofonía, si se me permite, en luz *azorada*, lumen o profundísima desnudez.



El paciente insecticida, 2018

Acrílico sobre lienzo y sobre impresión fotográfica, 135 x 190 cm.

*

MASCARÓN DE PROA

(EL TEJIDO como apresto)

¿Objeto adormecido, mudo, desmayado...? ¿Objeto doliente o púdica envoltura? ¿Funda, embalaje, estuche o cobertura? ¿Capota, coraza, túnica...? ¿Con qué nos quedamos? ¿Con esa capucha blandengue que emerge del muro, con esa especie de vestidura fantasmal o con el armazón en dinámica torsión, con ese amasijo de parafina, masa de jabón que al pasar por las manos cien veces, rozar muslos y acariciar brazos y antebrazos se le ha despegado unos cuantos colgajos ahora endurecidos, ciertos alargamientos albeados que finalmente acabarán separándose del mazacote original?



Novia llena de luna, 2018

Técnica mixta, 100 x 50 x 50 cm.

Pero... ¿importa qué se quiere decir o es algo que da igual? En cualquier caso se puede vislumbrar que nos encontramos ante un caso de un minimalismo blando que fluctúa entre el frío desgaste del mármol y la rancia oxidación del sebo, entre algo que parece un depósito caprichosamente deformado y algo que parece la erosionada proa de un buque fantasma. Ajada blancura que se trasluce en los chaflanes rozados del volumen; porque esta obra es de una blancura gastada como de requesón que se ruboriza (que se azora) en los bordes, en las esquinas, en los costados, justamente en las dobleces orilladas y desprotegidas, justamente en los salientes más expuestos a la fricción. O acaso esa sanguinolenta pigmentación no es la consecuencia, (ex)presión, de un cuerpo silente que se despereza de una hibernación glacial, materia orgánica compactada que se des-tensa en su geométrica placenta, en su clausura de sangre fría. ¿Pintura crisálida o escultura relieve? ¿Quién sabe? Porque este paño endurecido, esta tela acartonada o almidonada a mí también me recuerda un casco de barco o incluso un timón o, por qué no, una cofia, una cofia como las que usaban las Hijas de la Caridad. Aparatoso tocado que da la

impresión de estar esperando una ráfaga de viento para echarse a volar y que era, me parece, una manera de guardar las distancias con los enfermos, una extravagante defensa al contagio, una estructura física (y social) que evitaba cualquier contacto cuerpo a cuerpo. Estas immaculadas armaduras con todos sus *flaps* y alerones fijaban entonces una distancia con el enfermo porque, como vulgarmente se dice, por la caridad entra la peste.

Rigideces de las cofias y los hábitos que infunden una cierta parsimonia en los desplazamientos con los que, es de suponer, se logra más tiempo para pensar o un pensar más a tiempo, una cierta ralentización de los movimientos que favorece el pensamiento *predecible*. Blancura endurecida, blancura acartonada, blancura inviolable, blancura inflexible al movimiento de cuerpo. La cofia y el hábito son las máscaras que ocultan el cuerpo cosificado por las pasiones de la carne. La cofia y el hábito se convierten en metáfora de la firmeza del alma inalterable a los titubeos de las pasiones, pasiones éstas a las que les viene mejor la movilidad de los velos y la ligereza de las telas que fácilmente se despegan de la piel, gasas y sedas fluctuantes que traslucen la anatomía del amor, la piel que se curva, la carne y la estructura del cuerpo. Pero ese es otro mundo, el de los primaverales velos de las ninfas danzantes de Botticelli, el mundo de Venus y el mundo de Afrodita, de la deriva de las mareas y la imprevisibilidad del viento.

Pero no nos desviemos de nuestro objeto, de nuestro objetivo, el renacimiento de la androginia formal y la liviandad sexual. Centrémonos en este tejido concreto, en este tejido hecho de castidad, almidonado postizo que se hace distinguible por la particularidad de su chasis doblado, por esa suspensiva gravedad del pliegue. Centrémonos en esta cofia, celda del alma, celdas del amor a dios, celda para una carne a la que ni siquiera se le deja un ventanuco para recibir la celestial luz, la *dorada lluvia*, que oculta no sólo la cabellera flameante, sus trémulos bamboleos, no sólo la desvergüenza del deseo, su saber malicioso, también el azoramiento de la inocencia, también la mirada turbada. Así pues, esta careta, purísima representación del ascetismo formal, es una especie de negación del cuerpo ardiente, envoltura de cartón piedra que le niega al objeto su natural movimiento, un caparazón que oculta el ondulante desbarajuste de su andamiaje. Idealismo antirretiniano el de este mascarón

blanquísimo al que desde el primer momento apuntara su raigambre minimalista (menos es más, esto es lo que ves). Clausura improductiva e inútil pues el ser humano piensa con metáforas, es decir busca siempre en otro lugar el sentido de la imagen que no comprende.

Esta caja blanca desplegada se ha convertido por obra y gracia de la metáfora en una cofia llena de c(l)aridad, llena de una exterioridad continua, llena de una feminidad adormecida que ansía desperezarse en su interior. La novia-crisálida, la novicia parece aguardar su transformación, su desnudamiento de mujer para convertirse en imago festiva, en belleza efímera de mariposa, aleteo reverberante que por momentos nos hace dudar de la inexistencia de ese dios casamentero, que por momentos no puede contrarrestar la pulsión de tocar y ser “tocado”. Cofia de monja, de enfermera o doncella, curanderas del cuerpo, del hogar o del alma. ¡Ay, la pureza del arte! Esta obra de mampostería, esta p(l)asta no es sólo la armadura de las Hijas de la Caridad o de San Juan de Dios, es, *sobre todo*, un embalsamamiento del prisma minimalista, un embalsamamiento del arte nominalista, un sucedáneo del prestigioso enmudecimiento del arte actual. (Pudiera ser que este esfuerzo interpretativo, tanta exégesis, se deba a que el significado de esta obra se me escapa, a que en realidad me resulta muy difícil saber de qué va. Y pudiera ser que en esa resistencia a ser comprendida, definida o nombrada radique el interés y la gracia de *esta cosa*).

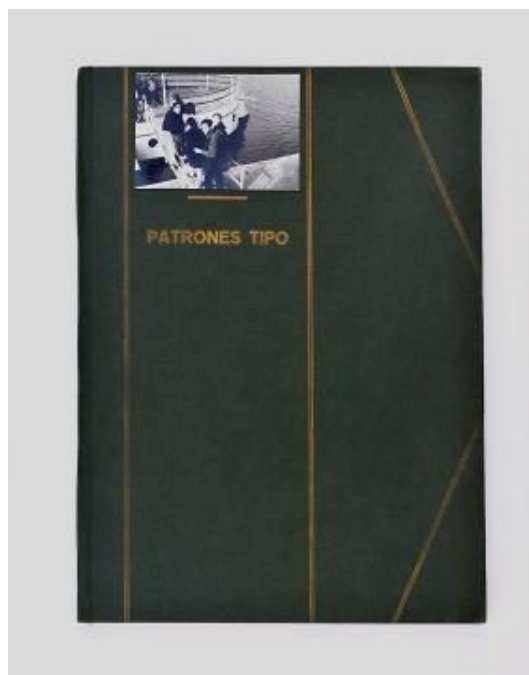
*

PATRONES TIPO

(EL TEJIDO como corte y confección)

Patrones Tipo es un libro de corte y confección, es decir, de recortes y modificación. Un ejemplo fehaciente de libro combinatorio y múltiple, porque múltiples son sus maneras de ser visto y múltiples son sus alusiones temáticas; sobresaliendo, quizás, el hecho de haber situado la temática erótica en un

pasado reciente (el de mi propia infancia). Partiendo de una iconografía de precisión, de manual, este libro desplegable consigue modelar una poética visual en clave surrealista (más concretamente, en clave duchampiana), bella “*como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas*” y remitir a un tiempo en el que todavía era habitual la ocultación de la sexualidad, a un tiempo en el que, desde el punto de vista masculino, la mujer hecha imagen era un melodramático modelo de revista o un cautivo objeto para vista.

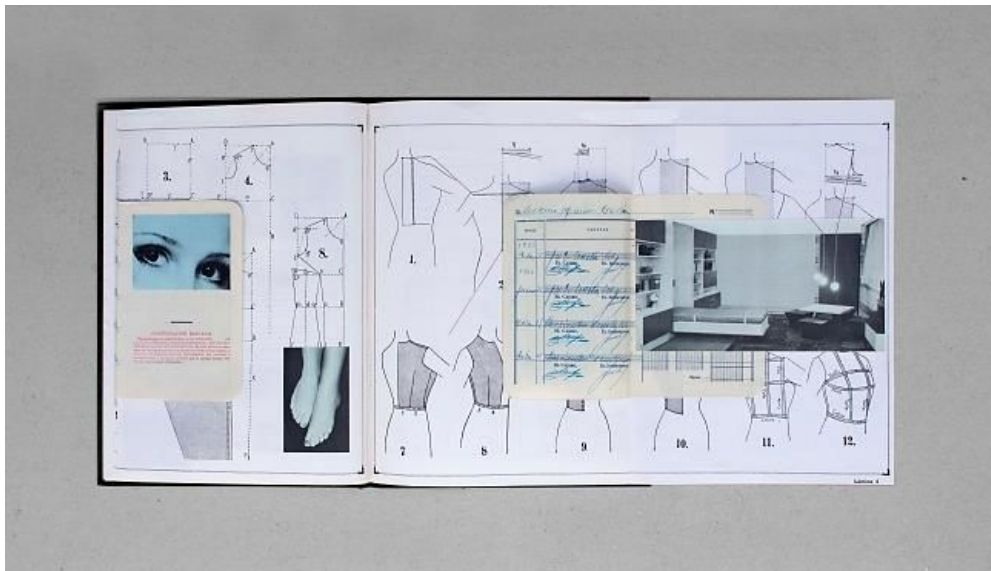


Patrones tipo, 2018

Libro manipulado, fotografía y collage, 30 x 22 cm.

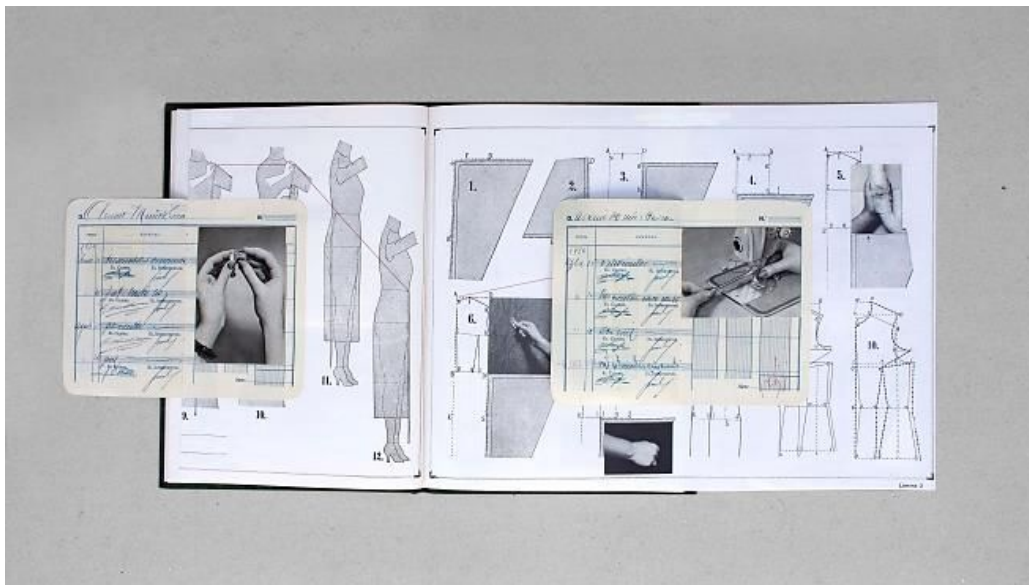
Patrones Tipo explora el papel de la mujer en la representación artística a través de su representación como mujer de papel, como silueta recortable, adaptable, confortable, “modélica”, pero dialogando con esos otros roles de la mujer trabajadora: costurera, bordadora, enfermera, cocinera, niñera, secretaria, maniquí, taquígrafa, mecanógrafa, decoradora, nodriza, ama de su casa y amante de su marido: compañera condescendiente supeditada al

hombre y amante complaciente supeditada a su marido. Un hombre-macho, cajista de cuerpos (tipográficos) que aparece caracterizado aquí como *molde mállico*, navegante uniformado o contable onanista, representado subrepticamente a esos tipejos dominantes (misóginos de manual), a todos esos «tipos de patrón». Así pues, la mujer que se hace modelo se va convirtiendo por arte de birlibirloque (o interpolación) en un modelo de mujer: mujer viajera, mujer in-dependiente, turista ocasional. La mujer trabaja, por decirlo de alguna manera, para no ser trabajada. La mujer dirige su vida para no ser dirigida, hilvana su vida para no ser hilvanada, cose para no ser cosida “a palos”. La mujer se rebela para no ser re-velada, relegada, zarandeada por el viento como velamen que se ha soltado de su “cabo”, de su guía. En este tira y afloja, la mujer se ata a su vida (laboral o vacacional) porque no quiere enclaustrarse entre cuatro paredes, se moviliza para no ser inmovilizada, se libera y se (re)coloca porque no quiere quedarse en la estacada. Pasa de estar atada a un sujeto (ser objeto de *bondaje*) a ser dominadora (*dominatrix*), tal vez un poco actriz, pero soberana en todo caso, porque la mujer decidida es la mujer que decide por sí misma.



Pero en este libreto de modistilla la dialéctica entre lo masculino y lo femenino, esos roles impuestos (interpuestos), nunca deja de ser ambigua y

ambivalente. Obra abierta toda vez que el patrón al convertirse en el pupilo de una patrona de armas tomar cede el mando de la pulsión erótica, y la narrativa visual entra en un circuito de flujos intercambiables, en un evidente negociado erótico-laboral que acepta la concupiscencia. La mujer y el hombre se visibilizan pero tra(vestidos), con los papeles cambiados. ¿El-(la) maquinista, maquetista, capitalista, contratista, arreglista, regatista, es ella o es él? ¿Quién negocia mejor, el que ama o el que no tiene apego?



La cuestión no es ya quién ostenta la posición dominante, es decir quién dirige el timón de la pasión erótica (amo-esclavo), sino que la cuestión es quién obtiene mayor rendimiento visual, mayor capital erótico, mayor entretenimiento en ese juego duchampiano de impotencia y frigidez que confiere a la negación y a la posesión inalcanzable el poético halo del amor platónico, demostrando a la par que el arte es la sombra reflejada de nuestros deseos incumplidos, que el arte es, en definitiva, un mecanismo que nos permite trabajar mejor *la cosa*, sea lo que sea eso.

*

HERMA-NOS

(EL TEJIDO como trasplante de piel)



Herma-nos, 2018-19

Monotipos (Collage impreso sobre papel Hahnemühler y pintura), 35 x 32 cm. c.u.

En teoría el ingenio en el arte se podría explicar siempre como una técnica del equívoco, pero no de ese equívoco que surge de la imprecisión o de la indeterminación, sino, todo lo contrario, de esa clase de equívoco que hace que una cosa remita a otra sin dejar de ser ella misma. Confusión que en consecuencia no está reñida con la exactitud. En el arte, la forma es siempre apariencia que se abre a la diferencia de (no) ser lo que parece. Se podría decir que no hay arte sin metaforización o doble sentido, que no hay arte sin iluminación o revelación de una oscuridad que se deja ver. Transferencia pues de una transparencia que nos permite pasar de una cosa a otra cosa pero sin

cambiar de lugar, sin apenas darnos cuenta, como cuando alguien camina por una banda de Moebius sin saber que los dos lados (de la realidad) son una única superficie, la misma piel.

Pues bien, intentemos ver que les pasa a estos collages *Herma-nos*, intentemos ver la cara y la cruz de estas protuberantes cabezas. Según dice F. Umbral (supongo que se le puede citar) en su *Fábula del falo*, “*el falo es la aguja que cose el cuerpo de la mujer a sí misma, a su identidad errante, la puntada/punzada fundamental que la mujer necesita para respuntar su alma con su cuerpo. Eso que llamamos el alma y eso que llamamos el cuerpo, que no tienen mucha más realidad lo uno que lo otro. Ni mucha menos. El falo es aguja que cose vida a vida.*” Ahora bien, cuando la mujer cose para sí, o cose para fuera, es decir cuando deja de ser una cosa (de hombres), cuando deja de ser cosida por el hombre-falo, entonces, quizás, pone a ese hombre ante la evidencia flácida de lo masculino expatriado, ante la evidencia de que su propio narcisismo reflejado es lo masculino descompuesto, el falo fetichizado. Lo que nos encontramos pues, en estos collages *Herma-nos* es una refracción o superposición de la cabeza-falo que borra la identidad, un narcisismo que se retira y que sólo puede ofrecernos una imagen descarnada del sujeto, un miembro arrancado (huérfano de su rol en cualquier narrativa cultural o social), un pensamiento-macho castigado. Reflejo de una pulsión que ya no puede ser complementada por la mujer hueco, por la mujer cópula o por la mujer amada. Tal arrinconamiento de la dualidad sexual en beneficio de un concepto menos binario nos conduce irremediabilmente hacia una sexualidad más ambigua, hacia una sexualidad en la que los rasgos secundarios no son exclusivos de un género concreto. Reubicación de las formas que se desplazan con más libertad y se adaptan a nuevos requerimientos sin las barreras de unas premisas inamovibles, sean estas conceptuales, morales, o materiales (físicas, orgánicas, genéticas...) Esta indefinición, este travestismo o colisión de las formas no es nada nuevo en el campo de la actividad artística. De-formación, des-contextualización, des-montaje, bricolaje son los procesos más habituales en el aparataje de las artes plásticas desde principios del siglo pasado. Desplazamientos de géneros que no son exclusivos de la sexualidad contemporánea, que se dan igualmente en el arte, en la moda, en la

gastronomía..., en cualquier actividad creativa. Hoy en día, cuando la información fluye sin ninguna barrera, parece muy difícil poder evitar estos contagios de la forma, estas simbiosis de los extremos opuestos.

El hombre fuera de juego aunque se agarre a la mujer como estereotipo, ya sabe que esta película tiene un argumento pasado de moda, un argumento de película que ha envejecido mal. A ese modelo de hombre, la mujer liberada, la mujer desatada le pone delante de las narices su condición de *molde málico*, su condición mecánica, su dimensión funcionarial. Maquinación repetitiva de una libido ministerial. El hombre *puesto al desnudo* por la mujer (¿soltera?) parece desabrigado, perdido y amenazado. El Narciso desenmascarado no tendrá más remedio que reconocerse y recomponerse. Desvestido de su rostro, cegado, no le queda más opción que la enmienda y el remiendo. Como ya hemos dicho, este narcisismo despellejado, si no encuentra su media naranja, no soporta la carne viva de la desnudez social y tiene que hacerse un traje a medida con su (otra) piel, con su otro yo. Si este hombre ha dejado de ser figura (¿un figura?) es porque su montaje ha quedado al descubierto, al descubierto su rostro impúdico, su pensamiento distorsionado. Este hambre de hembra, punta de lanza que aquí llamaremos pensamiento-macho, este hombre ciego, este cara-dura que doblega el metal candente en el yunque del amor-dolor y va dándose las de machito, este hombre máquina, molde málico, onanista egoísta, este volcán (Vulcano adúltero y adulterado) está quemado, totalmente perdido, totalmente despistado. Sin armadura, este hombre-narciso, este macho acorralado, se va dando cabezazos. Este hombre ya no sabe ni quién es. Cuando tienes los ojos ve(n)dados, ¿qué se puede esperar? Su imagen es la de un hombre troceado, enflaquecido, demacrado, arrugado..., hecho de los retales de otros hombres, de los jirones de una masculinidad enmudecida y endurecida.

Lo cierto es que no sé si al intentar explicar estos *Herma-nos* se me va un poco la olla y todo este lío del macho dis-funcional puede justificar esta traslación de las cabezas de estos hombres sabios a las cabezas-collages, a la tontuna del hombre que pierde la cabeza (¿por des-amor?) El artista un poco chapado a la antigua (o sea, yo) ha hecho su trabajito Frankenstein, ha rajado el papel como un cirujano raja la carne, ha dibujado sobre la piel a mano

alzada. Siguiendo un proceso inverso al que realizara por ejemplo Anna Coleman Ladd, artista y escultora que después de la Primera Guerra Mundial se dedicó a hacer máscaras para recomponer los rostros de los soldados que volvían desfigurados, trabajo protésico que intentaba recomponer el rostro, ocultar la realidad insoportable para hacer un sujeto visible “socialmente”. Siguiendo un proceso de intercalación y deconstrucción he conseguido que estas cabezas parezcan colgajos sin rostro, bálanos enmudecidos, cogotes aterrorizados, cráneos amortajados. Bisturí en mano, el artista (o sea, yo) ha suturado (bidimensionalmente, tampoco es cuestión de pasarse de la raya) reproducciones fotográficas de bustos grecorromanos para hacer la imagen de un hombre sin ojos, de un hombre sin boca, de un hombre-glande duro como una piedra, duro de oído por más que se le haya cosido una oreja-vagina a la boca, por más que tenga una vagina entre ceja y ceja. Hombre de mármol o de bronce convertido en el hueso-hueco retumbante de un pensamiento carnal.

Estos tipos (patrones) abocados a soportar el peso de su propia coraza de mármol, parece que hubieran sido castigados por alguna maldición divina a dejar de ser ellos para ser todos lo mismo, el mismo o ninguno. Narciso destrozado y destronado que cuando se mira en el espejo ve el reflejo amorfo de su cabeza-falo. No sé si estas cabecillas podrían llegar a convertirse en una imagen de lo que tradicionalmente se ha dicho: pensar con la polla (vaaaaaale, ya sé que me paso). Pero, queridos lectores, tendréis que reconocer que en esto no soy nada original pues ya en la antigua Grecia el herma representaba al falo, precisamente como un pilar coronado por un busto, normalmente la cabeza del dios Hermes, del que seguramente viene su nombre, un pilar ornamentado a veces, para evitar despistes, con un falo erecto. Si en Grecia se pasó del bloque amorfo de piedra a la columna fálica rematada por una cabeza que piensa, aquí el hombre decapitado y deformado nos sirve para representar la evidente ceguera del pensamiento macho. En esta narración un poco dispersa, el homúnculo decapitado muestra su condición de falo-soltero porque ninguna *novia puesta al desnudo* se ha quedado a su lado, ninguna novia se ha quedado para vestir al santo varón o al santo patrón. Podríamos decir entonces que esa peculiaridad del arte que consiste en pillar la cosa cuando la cosa no es todavía la cosa o cuando ha dejado ya de ser esa cosa, encuentra en la

cabeza-glande, en la cabeza-campanilla, el retrato de ese hombre aguja que entre los dedos de la mujer va cosiendo el uniforme de una vida que está en sus manos (inversión del concepto del falo *umbraliano*). Aunque, suspendido en el centro de un mudo cóncavo este hombre “soldado” desfigurado, este soldadito de plomo, de bronce o mármol (o luz impresa), espera que alguien tire de la soga (el hilo) que haga sonar campanas de boda y que la cosa empiece a funcionar. Porque como nos ha enseñado Hollywood, esa fuente de estereotipos, entre batalla y batalla siempre se puede hacer un hueco para el amor.

*

DERRIBO-DELEUZE

(EL TEJIDO como tirante o armazón)

Derribo-Deleuze es un herma más modesto, más moderno, más contemporáneo. Ya no nos hallamos ante la cabeza grecorromana, ante el busto fluyente de bucles y rizos acaracolados o el torso envuelto en los pliegues lustrosos de las túnicas de mármol. Aunque a esos hombres sabios, como ya se ha dicho, yo los he troceado, los he recortado y luego los he ensamblado como piezas de un rompecabezas o partes de una armadura, como escamas o láminas de un caparazón. Pero volvamos a nuestro herma renovado, a esa cabeza sintética; acaramelado torso facetado que a pesar de su despliegue cromático recuerda un poco a un martillo con su mango y su cabeza golpeadora, pero que también recuerda a un busto con su cuello, su frente y su cogote; con su vista de frente y con su vista de perfil. Busto sin identidad, escultura-busto que podría ser cualquier cosa, dato importante éste pues la dispersión polisémica de los objetos, esa indeterminación semántica es, evidentemente, un signo de su modernidad, y fijémonos bien que digo modernidad y no contemporaneidad, pues a lo contemporáneo le incomoda la ambigüedad, aspira a la precisión (documental) del significado o a su

destitución radical, filiaciones un tanto forzadas pero muy útiles para evitar liarse con la semántica que, como se hace patente aquí, es siempre un barrizal. Así pues, lo que tenemos enfrente no es la cabeza clásica sino una caja de cartón desarticulada, el armazón de un sujeto sin identidad, un prisma cubista o un capitel de paredes balsámicas, un artefacto que parece animar a su derribo para poderlo organizar de nuevo.



Derribo-Deleuze. 2018

Resina 60 x 40 x 30 cm.

Este herma hecho de prismas y paralelogramos parece la consecuencia de algo que se ha derrumbado. Este cuerpo armado de placas ensambladas, que me recuerda a alguna que otra *Jacqueline* de Picasso, deja ver una estructura de planos abatidos y revestimientos plegados, deja ver una estructura de objeto demolido. Recuerda a la fachada de un edificio que se ha desplomado y nos deja ver su armazón de vigas y pilares, sus paredes azulejadas y sus papeles pintados. Su piel exterior está hecha de su estructura oculta, puestos a la vista los tabiques que configuran su cavidad interna,

puestos a la vista los tabiques que envuelven el espacio vacío, el habitáculo. Estructura interna que aquí se convierte, por obra y gracia de una especie de deconstrucción en un volumen visible que se va dibujando en el espacio exterior.

La torsión acartonada de este volumen desprende una solidez traslúcida como si entre las aristas de madera se hubiera quedado retenida una especie de pulpa, una especie de goma o gelatina que, me parece a mí, guarda una cierta similitud cromática con ese envolvente telón de fondo que es *Como oro en paño*, y una estructura quebrada que nos recuerda a las redondeadas dobleces de *Novia llena de luna*. El recurso del asociacionismo de las formas es, en este caso, el hilo conductor que nos permite pasar del mundanal cromatismo de nuestra Dánae a la monocroma castidad de nuestra *Novia llena de luna*, pasando por nuestro herma *Derribo-Deleuze* para llegar hasta esos otros *Herma-nos*. Y el recurso de la literatura es ese otro hilo conductor que nos permite pasar del herma de piedra al martillo pilón-fálico, de la acupuntura a la cabeza del alfil(er) que toma medidas, del pincel al lienzo fecundado, de la pintura como vestidura a la pintura como desvestimiento, de la obra de arte al texto como travesura (atravesamiento) o atrevimiento. En pintura como en literatura la pertinencia es justamente una especie de luz que se filtra entre las hebras de los tejidos, un tipo de luz que revela siempre un cuerpo ruborizado, un cuerpo que espera ser mostrado.

Parece pues, que la cosa del desvestimiento y la cosa del revestimiento del cuerpo fluye con naturalidad entre los hermas de piedra y los adorables pliegues de Dánae, entre el herma-faro o herma-falo y los rostros cautivos, en un juego de espejos y planos que se confunden como se con-funden *las palabras y las cosas* en cualquier escritura poética. Pensarán, supongo, que me paso un poco, cuando llevo la idea de la obra abierta al extremo de darle la vuelta por completo, al extremo de hacer una obra reversible y mostrar no sólo la piel exterior sino también la piel interior, su forro brillante o cálido, sobrio o festivo, y me sabe mal, pues no quiero imponer ninguna interpretación, dios me libre, se trata sólo de que este tema del cuerpo que al desprenderse de su piel se muestra en carne viva, este retraer lo sobrante, que algunos dirán “el tema”, es un buen hilo conductor, porque la belleza que siempre se azora en lo blanco

es un aura (in)visible que fluye entre las cosas y los objetos distinguidos pero también entre las cosas y en los cuerpos más vulgares.

*

ESTRIAS DE LUZ INTERIOR

(EL TEJIDO como drapeado)



Detrás de la luz, 2019

Pintura mural, 300 x 500 cm.

“A uno y otro lado de la ventana, bajo una guardamalleta que forma una banda azul, flotan unos visillos translúcidos y ligeros que rodean las cortinas pesadas, labradas, cuyo drapeado cae y se abomba; [...], el lino, el algodón, la lana con la que friolero me envuelvo, aquí tenemos, por muy sólido que parezca el material de su soporte, más pliegues; no veo otra cosa y no toco otra cosa; mejor aún, sólo habito en ellos.” (Ib., p. 46).

¿Qué vemos pues? ¿Un tejido vegetal, una erosión rocosa, un cartón desgarrado, un visillo, una cascada (*La chute d'eau*)... o sólo pintura de acción, pintura en acción? ¿Qué imaginamos que hay detrás de esa cortina? ¿Qué

anatomías de la naturaleza, qué desnudamientos? Creo que *Detrás de la luz*, que en sus primeras versiones titulé *Cortina rasgada* y en otra posterior *Quién sabe qué cosas hay dentro de ti*, dibuja finalmente una imagen fronteriza; la sutil materia de una película atravesada de luz, la finísima veladura que separa lo visible de lo insinuado, esa resistencia de lo real *a dejarse ver*.

Esta pintura en vertical que se inscribe dentro de la corriente de la pintura de acción, condicionada por un procedimiento estricto, corrige cualquier tentación esteticista. El seguimiento de reglas muy concretas sitúa a esta pieza dentro de lo que podría definirse como pintura conceptual. El resultado es una imagen que se articula de una forma orgánica porque sigue una lógica tanto en su concepción como en su procedimiento. La graduación tonal de la pintura permite conseguir un clásico efecto de claroscuro y la materia dispersada por un procedimiento *cuasi* mecánico logra una luminosidad dinámica. La intensidad visual funciona tanto en la distancia corta (en la minuciosidad táctil de la dispersión) como en la lejanía (con la sensación acuosa de los retales fruncidos que se van amoldando al espacio vertical).

La pintura es siempre el registro de una acción. Acción que se justifica precisamente porque la expresividad visual del resultado está emparentada con los movimientos rítmicos del cuerpo y con una cierta repetición del proceso. La obra se comprende mejor al ver que el resultado es una consecuencia directa de una acción concreta.

En el minimalismo, el objeto se ciñe al cuerpo y la forma al objeto. Cuando la forma se desciñe de su cuerpo, cuando la forma sólida se aligera, o cuando se quiere representar lo invisible, la fuerza del viento o la luz en movimiento, emociones o sentimientos, entonces entramos en un campo problemático para el estatismo pictórico (solidificación de lo líquido, licuefacción de lo sólido), en el objeto fluyente o en la forma que fluye, en el *so(p)lido*. El talón de Aquiles de la pintura ha sido siempre la representación del movimiento evanescente, de la vida que se esfuma (y que algunos llaman tiempo). Y donde el pintor se pone a prueba no es en la representación de lo que está quieto, en la representación matemática de los cuerpos sólidos o en la geometría tridimensional del espacio; donde el pintor se la juega es en la representación de lo que está en continuo cambio y movimiento, en el objeto iluminado por la

luz de una vela, en el fuego vacilante y en el aire en llamas; en los remolinos de espuma; el humo de las nubes o el reflejo del agua. Los mechones oscilantes de las ninfas que bailan, en Botticelli, o la guedeja de lana roja de la hilandera, de Vermeer, deben estar sujetos a nuevas leyes independientes de las matemáticas, a una física del tiempo que se repliega y a una física más fluida del espacio que se expande. Vermeer mete en cintura la luz incidente y Botticelli hace lo propio con sus anatomías púberes. Si Leonardo parecía estar obsesionado con el *sfumato*, es decir, con la representación física del efecto del contacto de la atmósfera con los objetos, con la vaguedad de los contornos como efecto de la distancia, si Cézanne, por más que dijera que “toda la naturaleza se modela según la esfera, el cono, el cilindro”, insiste en representar la pintura como un registro de las variaciones de color y cambios del luz, si Duchamp aspira a representar la cuarta dimensión es porque la pintura siempre ha sido un ejercicio melancólico incapaz de asumir que no puede dar lo que ha perdido por el camino, no puede hacer ver al que no (lo) ha visto ya, no puede dar la mirada al que no quiere mirar. En resumidas cuentas, la pintura no puede dar su objeto de deseo. Y ¿cuál es ese *objeto de deseo*? Justamente el *objeto* que se ha *esfumado* en el hecho de la mirada: el dibujo de su duración, el espacio. Esta es la paradoja de la pintura, querer dar lo imposible: la cosa de verdad. Verdad de la pintura como espacio diseminado que no siempre se ha entendido de la misma manera. A veces como sensación de profundidad o efecto tridimensional, a veces como expresión de una emoción, pasión o desahogo, como acción de un pensamiento programado, registro del tiempo, forma de un concepto o manifestación de un cuerpo, etc. En fin, que la pintura quiere mostrar precisamente aquello que le falta, la ausencia de aquello que nunca ha poseído, todo aquello que ha perdido por el camino. No le queda otra que, como vulgarmente se dice, presumir de lo que se carece. Históricamente el esfuerzo del pintor por representar el espacio ha sido inmenso, y la mayoría de las veces no ha sido en vano, pues aunque el espacio no se puede devolver porque no se puede dar lo que no se puede retener, esto ya lo hemos dejado claro, si se puede, al menos, evocar o representar su experiencia, porque en esto consiste precisamente la práctica de la pintura y el capital de su pensamiento, en la representación de la

experiencia como lenguaje, en el lenguaje de la representación como experiencia.

*

HORMIGÓN ARMADO - NINFA FLUYENTE – AGNUS DEI

(EL TEJIDO como coraza, gasa transparente o abrigo)

“Si hacemos un balance, aquí tenemos algo inerte, o dado, o fabricado: sólido, tejido; pero también tenemos algo inerte: fluido, líquido, gaseoso, por donde pasan, se borran, entre turbulencias, los vendavales y las ráfagas. Aquí tenemos algo vivo: tejidos jóvenes y envejecidos, encorvados, soldados, arrugados, blanqueados por las cicatrices; pero tenemos algo estético y significativo: molduras, follajes, grecas, arabescos...” (Ib., p. 47).



Tríptico críptico, 2017-19

Collage, tinta y fotografía, 31 x 24 cm. c.u.

Y para romper la dualidad masculino-femenino, tan cara a las poéticas duchampianas, un tríptico. Tres imágenes de pequeñas dimensiones pero no por ello menos cargadas de intención. Por una parte un foto-collage con testeras de armaduras de caballo, representación, tal vez, del caballero descabalgado, o de los moldes málicos o qué se yo, del rey destronado o del jinete fantasma. Restos de uniformes que son pura fachada (las testeras se sobreponen a una vieja ventana en una vieja fachada que apenas se intuye y

que oculta las forjas de cuatro brocales para pozos), metáfora tal vez de un modelo de hombre que desaparece, de un soldado que espera su remplazo. E inmediatamente al lado la imagen de una gasa, seda o velo que fluye y se enreda entre las piernas de una ninfa *bottichelliana*. Gaseosos fluidos que translucen la curva femenina, la esencia de la feminidad. Pero una feminidad amenazada por una larva, un gusano que ha dibujado en un hilo de tinta, sobre la vaporosa tela, su siniestro deambular, su rastro sinuoso. Pudiera ser que en las volutas estampadas que se dibujan como un grutesco sobre la vaporosa tela se oculte una aspiración grotesca: liberar el deseo lavado, el deseo encarcelado (dirijamos la mirada al ángulo inferior izquierdo). Flotar venusiano y medusiano, flotar espermático en la lentitud líquida que vuelve la mirada. Distensión flotante de la piel que se separa de la piel, de la piel que se pega a la piel. Ligera levitación del velo blanco de la novia que nos permite acechar su mirada. La ninfa fluyente es inocente a su floración. La ninfa fluyente es inocente a su cuerpo de primavera. Como Dánae, duerme acurrucada en los blancos pliegues de su lecho “conyugal” hasta que la luz del amanecer fecundador la libere de la cárcel de su virginidad, ilumine su desnudez abierta a la mirada del hombre-dios per-vertido.

Y finalmente ese tercer elemento, esa síntesis del sexo dual. La fotografía de un papel estampado sacado de una de esas cajitas con un juego de cubiertos de alpaca que hace años se regalaban a las parejas por su boda. Un papel muy gráfico que repite como motivo una geografía invadida de greñas o rizos de lana. Y en medio de este pelaje blanco nos encontramos la mácula, la mancha enrarecida, la pintura apresada. En la lana encrespada, en la lana vareada nos encontramos el borrón, el baldón, el lamparón. El signo impuro de la carne sobre la barba blanca de un dios cualquiera o sobre los *zurbarnescos* trasquilones de la lana de su *Agnus Dei*. Amasijo que se tiene que hilar, guedeja de algodón que tiene que ovillar. El arte es siempre una síntesis de elementos opuestos o contrarios, transparente-opaco, sólido-gaseoso, femenino-masculino, ligero-pesado, las dos caras de la realidad fundidas en la misma superficie, y la pintura es el estigma que da muestras de ese milagro.

danielverbis, marzo de 2019