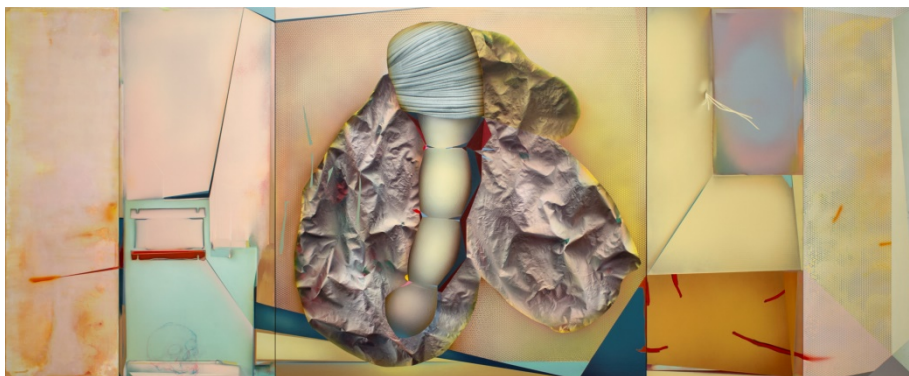


DESEANDO SER

El artista puede generar un tipo de mirada deductiva o un tipo de mirada instructiva. Según sea esta, su concepción del arte puede vincularse con propuestas más o menos imprecisas o más o menos detalladas. Pero también, cómo no, la obra puede abrirse paso en el quicio de esas dos formas de abordar el objeto de la mirada, y entonces esa mirada será transpirable, dual, doblemente concurrente. Una dualidad o ductilidad de la mirada que no deja de ser un ejercicio de solapamientos y desenfoques que tiene sin duda cierto peligro, pues se corre el riesgo de perder el punto de vista, errar en la perspectiva o no delimitar correctamente la profundidad del campo de visión. Muchos artistas acaban extraviados en esta aporía de la observación imaginativo-explicativa, de corto y largo alcance, porque las complejidades de la mirada binaria son muchas, cosa que no debería disuadir a los artistas de perseverar en tal directriz pues muchas veces el objeto o acontecimiento artístico de interés resulta de desafiar las dificultades. Dificultades, no obstante, que una vez resueltas, lo más lógico es que acaben culminando en la singularidad de una forma de expresión novedosa. Al intentar materializar las *heterocronías* de una mirada que no se conforma con la foto fija que le viene asignada por el contexto temporal, el hecho pictórico parece exigir un medio cada vez más versátil. En este sentido, creo que mi pintura es un ejemplo más de ese atrevimiento de la mirada que se sitúa en la indeterminación fluctuante de la forma cambiante, en la fluctuación indeterminada del cambio de forma.



El descendimiento, 2022.
Acrílico sobre lienzo y madera, 195 x 480 cm.

¿Cómo reflejar la fluidez del pensamiento de la vida? ¿Cómo dar vida al pensamiento fluido? ¿Cómo lograr la unificación y la convivencia de esos términos, de esas formas y esos conceptos que se nos revelan tan distanciados? Naturalmente, perseverando en el empeño de hallar una solución lógica que justifique la relación de los elementos interferidos, la superposición física de las imágenes; naturalmente perseverando en la necesidad de materializar esas dos almas, esas dos miradas diferenciadas.



El mercurio de la carne o el nacimiento del amor, 2015.
Acrílico sobre lienzo, 250 x 410 cm.

Toda obra de arte es el registro físico de una serie de acciones específicas con intención estética. En mi caso, la expresión física de la pintura no es un impedimento para que el significado de la obra quede abierto y se vaya ramificando. Mi *modus operandi* consiste en crear las condiciones que me permitan mantener la pintura en un estado larvario que facilite los encuentros arbitrarios, lo que supone consentir un lenguaje todavía sin codificar, un lenguaje, en la medida de lo posible, siempre inmaduro. Por eso mismo mi obra es el corolario de un proceso en continuo devenir, una (re)presentación de lo visible manifiesto en las diferentes configuraciones de la realidad —lo visceral, lo animal, lo mineral, lo vegetal—, considerándolo siempre como algo reemplazable, como una piel que se tiene que mudar. Lo visible se hace presencia en la exterioridad de las apariencias, en las fisonomías que reflejan el brillo acuoso de las superficies curvadas o el cromatismo de las manchas ungidas por el azar de la genética, en el capricho que dibuja la morfología del cristal, en las singularidades que atraviesa el delirio ramificado del mármol, en el desgaste opaco de las superficies

condenadas al silencioso paso del tiempo, en la suavidad geográfica de la piel que se desea acariciar o en la degradación de los cuerpos que solo el amor evita repudiar. Una visibilidad (de la pintura) que, encontrando en la plasticidad de la materia su motivo más inmediato, nunca deja de manifestarse como una proyección del cuerpo, pero un cuerpo normalmente aplazado, normalmente desplazado, unas veces impresionado en la vestidura expoliada de ese mismo cuerpo, otras, haciéndose presente en el gesto inaugural, en el gesto originario, en un gesto tal vez heredado. Porque puede ocurrir que la pintura parta de una acción o de una agitación, de un accidente o de una casualidad, y pueda ser categorizada, en consecuencia, como una derivación del proceso formal (y conceptual) que se va desarrollando o argumentando a partir de ese gesto áfono que desde el comienzo busca una voz, un significado de ese gesto seminal que por su naturaleza especulativa uno nunca puede dejar de considerar prometedor, que al sobrevivir a su estado embrionario nos garantiza la posibilidad de un lenguaje, la posibilidad de ser otro.



Dios del cielo, 2021.
Acrílico sobre lienzo y madera, 243 x 312 x 10 cm.

La “naturalización” del proceso creativo permite materializar un cuerpo de la pintura que explora la realidad a través de la piel visible y también un cuerpo de la pintura que exterioriza el interior a través de lo visible de la piel. En mi obra puede constatarse una voluntad de distanciamiento del imperialismo tecnológico actual al cartografiar al mismo tiempo la exterioridad de los cuerpos (lo que podría

caracterizarse como su coraza) y lo que esta esconde: el intrínquis espiritual (psíquico) de la carne.

La seducción de la pintura, es decir, lo que no se puede explicar, la dialéctica entre presencia y ausencia (su in-visibilidad), como señala Didi-Huberman a propósito de los cuerpos, requiere una temporalidad, un desvelamiento, una *danza de los velos*, que en sus intersecciones, en sus concurrencias y bifurcaciones nos revela lo visible, no como un hecho objetivo o definitivo, sino como algo que se va entreviendo, como ese objeto o ese sujeto que no se nos da en su totalidad. Porque es así como el ser revela su figura en este juego de aplazamientos y desplazamientos. No como algo fijo o determinado sino como el síntoma de la dificultad de descubrir uno mismo qué ve y en consecuencia quién es. Desde ese momento la visión deja de ser una imposición y pasa a convertirse en una vocación.

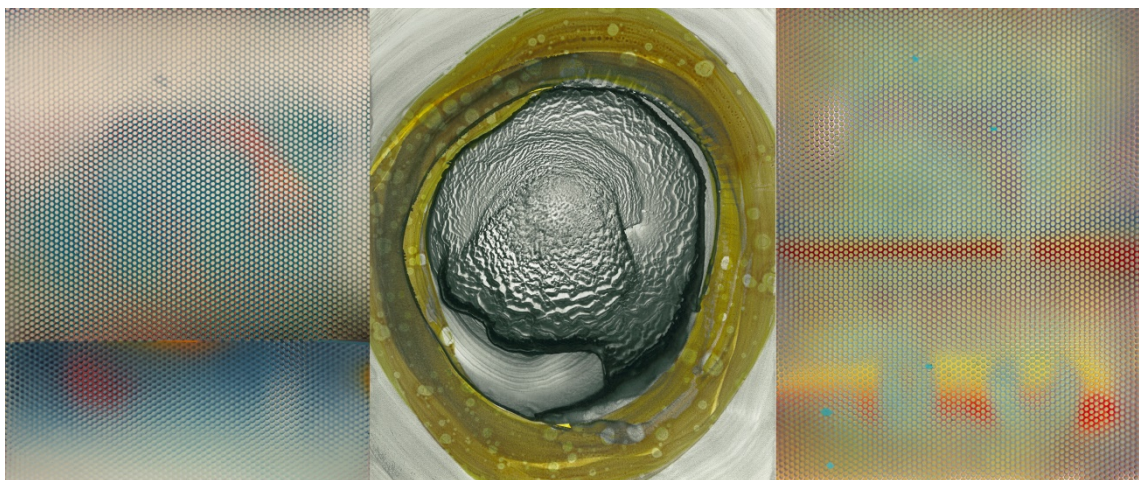
Así pues, y un poco a colación de lo que vamos dilucidando, podría decirse que en mi pintura el impulso de la mirada irrumpe como el eco de algo que siempre está por definir, podría decirse que *el referente* de mi pintura no es lo abstracto, lo inexistente o lo ideal, sino *lo real irreconocible*; no exactamente lo invisible, no exactamente lo inapreciable o lo que pasa desapercibido, sino algo que, aunque nos resulte familiar no podemos identificar por irreconocible, por obtuso, por no saber qué es o por no poder clasificarlo.



El paciente insecticida, 2018.
Acrílico sobre lienzo e impresión fotográfica, 135 x 190 cm.

En esta pintura-collage los fragmentos deshumanizados —desfigurados y reconfigurados, deconstruidos y reconstruidos—, los fragmentos de la anatomía

procesual vienen a ser una especie de mediadores que permiten reconstruir un sujeto posible en el caótico crisol de *la deshumanización del arte*. Y para constituir esta pintura sin referente particular, para constituir esta geografía emocional, para consumir esta anatomía y esta fisionomía, no me queda otro remedio que valerme de la autogeneración de las formas, de la anatomía microscópica, de los anudamientos y las ligaduras que trenzan cualquier tejido, de las envolturas que se repliegan para crean los órganos y de las tensiones musculares que delimitan las puertas de entrada y las vías de escape.



El silencio del mundo, 2021.

Acrílico sobre paspatú-museo e impresión fotográfica sobre papel Hahnemühle, 118 x 280 cm.

Evidentemente la impotencia (visual) del sujeto contemporáneo solo se puede remediar aproximándose al objeto de deseo hasta poder tocarlo con la mirada, para, despojándolo de todos sus velos, ponerlo al desnudo, mostrarlo en carne viva. Pero como esto no siempre es fácil, el artista contemporáneo busca la mediación de algún gesto intempestivo, la injerencia de algún gesto (¿histórico?) que altere la costumbre de la mirada. Sin duda, con ello muestra una excesiva fe en el inconsciente como intermediario liberador del empacho de la mirada hastiada, en definitiva, algo sin transcendencia que normalmente se quede en un simple brindis al sol que se hace *de cara a la galería*. Solo a través del distanciamiento que suscita cierta pintura mecanizada o cierta gesticulación convulsa, el artista contemporáneo alcanza a expresar inteligentemente su desasosiego, y tal vez su fugitiva presencia en el mundo de una manera constructiva.

Cuando el artista desconfía de la representación realista puede enfrentarse al tema eludiendo la visión objetiva, o lo que es lo mismo, puede enfrentarse al acontecimiento cara a cara sin la necesidad de pasar por la convención de un mediador visual identificable. Curiosamente esto no es un impedimento para que el artista contemporáneo pueda abordar cualquier temática tradicional, ahora bien, ya no a través de su forma habitual o mimética sino mediante lo que podría denominarse *temas-efecto*. Es decir, no pintando ya el objeto soporte del efecto sino la esencia del propio efecto, el efecto puro, desnudo, descosido de su refugio *figural*. Una liviandad, un enajenamiento del *efecto* que no es impedimento para poder llegar a elaborar una pintura de gran complejidad descriptiva (casi narrativa), una pintura de alteraciones y aliteraciones, una pintura de efectos encadenados: continuidades, frecuencias y encabalgamientos que, siguiendo un original hilo conductor, acaben acreditando su pertenencia a una comunidad, a mundo propio pero compartido.

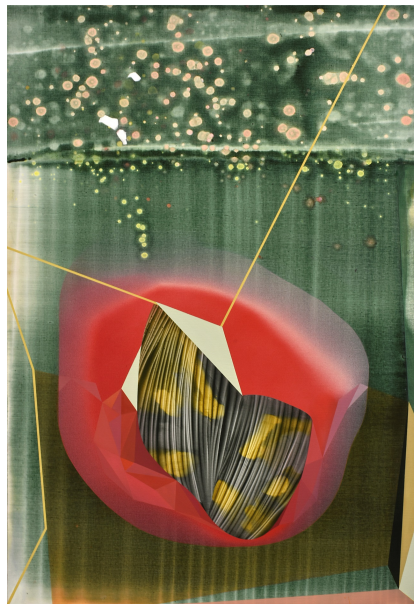


Azulado a tu lado, 2021.
Collage y acrílico

La razón de la pintura en la era de la hiperplasia visual no puede ser otra que encontrar una técnica o adquirir una práctica liberadora de los cuerpos físicos y de la física de los cuerpos, una estructura formal que consiga reconciliar necesidad comunicativa y pulsión subjetiva en una síntesis que las represente. La *voluntad de ver* (más allá) debe pasar necesariamente por el *compromiso de hacer* (aquí y ahora). Y acertar en la conjunción de esos dos planos disconformes es lo que nos lleva a

experimentar esa sensación de certidumbre en lo desconocido y deslumbramiento en la oscuridad que dan sentido pleno al dubitativo acto de crear.

En cualquier caso, aunque uno defienda esta pintura de las sensaciones que se sirve de múltiples objetos-efecto, no deberíamos olvidar que la pintura es una idea encarnada en un *percepto*, una idea que hace posible lo visible. Estos *perceptos* no tienen que ser necesariamente la expresión de esos mundos (minerales, vegetales) que hemos definido como contenedores de las apariencias. Igualmente pueden distinguirse en el temblor del fuego interior, que en la velocidad despavorida del paso del tiempo. Igualmente pueden reconocerse en el luminoso destello transfigurador de cualquier paisaje que en su sombra. Sin duda lo visible se rebela en la temperatura (cromática) del deseo (de ser) y en el espacio dilatado que abren los cuerpos insondables cuando se rozan.



Esperando el momento, 2017-18.
Acrílico sobre lienzo, 197 x 135 cm.

El artista puede pintar los iridiscentes brillos que dibujan las constelaciones y registrar sus secuencias y sus intensidades. El artista puede pintar gestos patológicos o anatómicos ritmos regulables, y puede también pintar los efectos ópticos generados

por las geometrías tridimensionales o los trampantojos espaciales. Puede pintar objetos suspendidos en el aire como si de la sonrisa del gato Cheshire se tratara o paisajes incorpóreos como si la realidad solo fuera una impresión cromática. Puede pintar síntomas, signos, sensaciones, despojos, sedimentos..., en resumidas cuentas, pintar objetos-efecto como si fueran sombras o muecas detenidas en el lienzo, como si fueran ideas corpóreas diferidas en el tiempo. El artista puede, en definitiva, pintar esos efectos supeditados a la fenomenología del proceso como si estos le pudieran recompensar de la improbable *perceptividad* de los afectos. De este modo, distinguiendo entre la pintura objeto-efecto y la pintura-ilustración del efecto, se descubre que la apariencia no es solo lo distinguible, que también es lo inteligible. De este modo, recurriendo al lenguaje errante de la mirada, se va haciendo una pintura más verdadera que verídica, una pintura más bien de-mostrativa, una pintura de las apariencias. Y así, a partir de esta lógica de afectos y efectos enredados en el proceso, se explica y se justifica la pasión y el interés por la pintura.

danielverbis - 2022