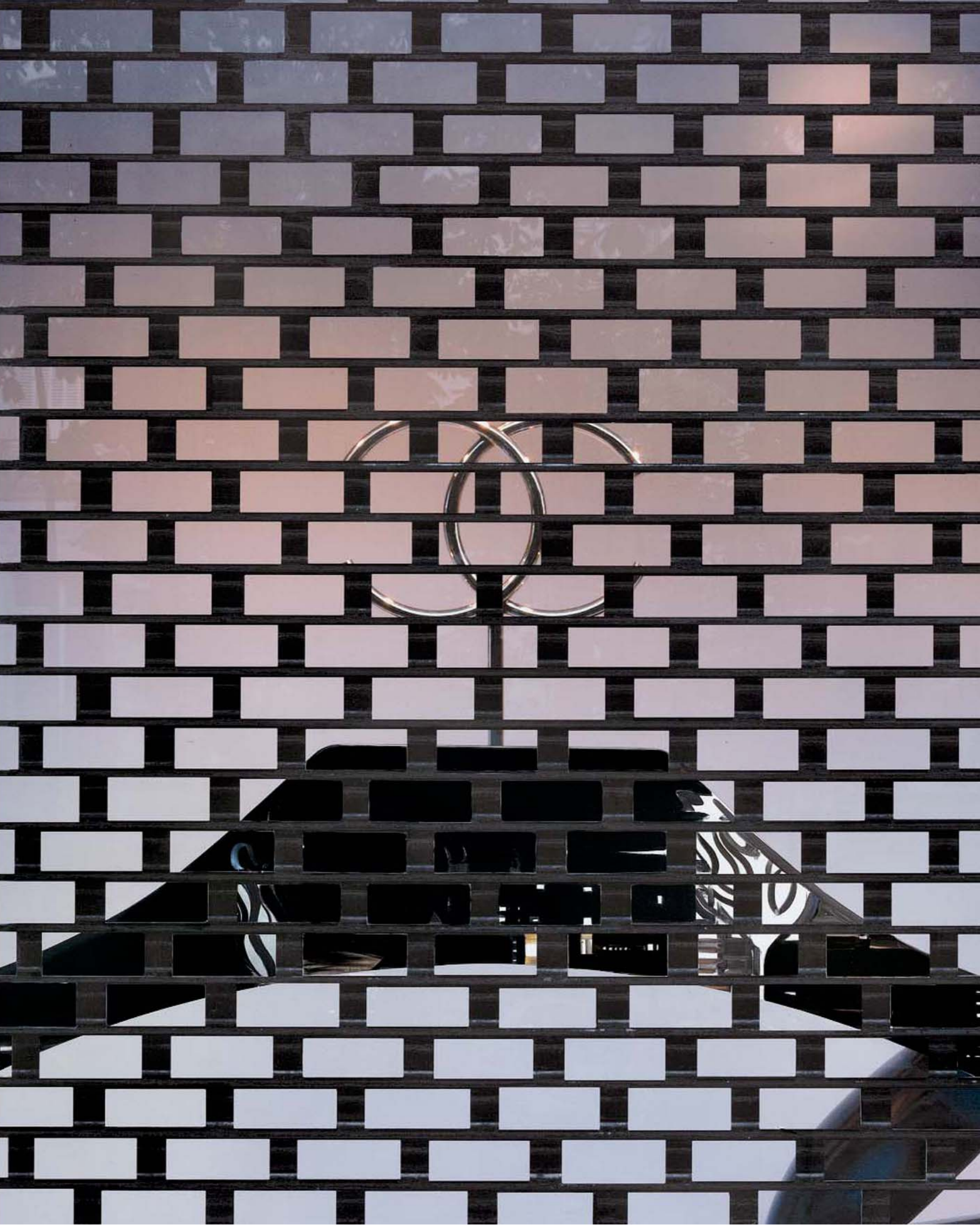




VICENTE PERIS LAS LUNAS

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

18 diciembre 2008 - 22 febrero 2009

EXPOSICIÓN

Comisario
Fernando Castro Flórez

Coordinación
M^a Jesús Folch

Fotografía de campo
M. C. Durán

Producción de las obras
Andi Mellado y Santiago Relanzón



CONSEJO RECTOR DEL IVAM

Presidente de Honor
Francisco Camps Ortiz
Molt Honorable President de la Generalitat

Presidenta
Trinidad Miró Mira
Consellera de Cultura y Deporte de la Generalitat

Vicepresidenta
Consuelo Císcar Casabán
Directora Gerente del IVAM

Secretario
Carlos Alberto Precioso Estiguín

Vocales
Ricardo Bellveser
Francisco Calvo Serraller
Felipe Garín Llombart
Ángel Kalenberg
Tomàs Llorens Serra
Luis Lobón Martín
José M^a Lozano Velasco
Rafael Jorge Miró Pascual
Paz Olmos Peris

Directores honorarios
Tomàs Llorens Serra
Carmen Alborch Bataller
J. F. Yvars
Juan Manuel Bonet
Kosme de Barañano

PATROCINADORES DEL IVAM

Patrocinador Principal
Bancaja

Patrocinadores
Guillermo Caballero de Luján
La Imprenta Comunicación Gráfica S.L.
Telefónica
Blanco y Negro Profesional S.L.
Colegio Oficial de Arquitectos de la C.V.
Ediciones Cybermonde S.L.
Grupo Fomento Urbano
Pamesa Cerámica, S.L.
Medi Valencia, S.L. - Casas de San José, S.L.
Ausbanc Empresas
Keraben, S.A.
Pavycor, S.A.
Iniciativas Inmobiliarias Ferrobús, S.A.
LaGráfica, integral de servicios gráficos, S.L.

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Dirección
Consuelo Císcar Casabán

Área Técnico-Artística
Raquel Gutiérrez

Comunicación y Desarrollo
Encarna Jiménez

Gestión interna
Joan Bria

Económico-Administrativo
Juan Carlos Lledó

Publicaciones
Francisca Aleixandre

Acción Exterior
Raquel Gutiérrez

Jefe de Gabinete
Alessio Paoletti

Montaje Exterior
Jorge García

Registro
Cristina Mulinas

Restauración
Maite Martínez

Conservación
Marta Arroyo
Irene Bonilla
Maita Cañamás
J. Ramon Escrivà
M^a Jesús Folch
Teresa Millet
Josep Vicent Monzó
Josep Salvador

Departamento de Publicaciones
Manuel Granell

Biblioteca
M^a Victoria Goberna

Fotografía
Juan García Rosell

Montaje
Julio Soriano

CATÁLOGO

Producción:
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2008

Diseño:
Manuel Granell

Coordinación técnica y maquetación:
Maria Casanova

Traducciones:
Josep Miquel Casanova, Karel Clapshaw, Eduard Marco

Fotografías:
Santiago Relanzón, obras en los textos
Juan García Rosell, obras en catálogo

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2008
© de los textos sus autores, Valencia 2008
© de las imágenes Vicente Peris, Valencia 2008

Realización:
LaGráfica ISG

ISBN: 978-84-482-5117-8
DL:V-5205-2005

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

7	FUSIONES CONCILIADORAS Consuelo Císcar Casabán
---	--

17	EL MILAGRO AUN DE LA PINTURA Y EL REFLEJO SOÑADO EN EL ESCAPARATE consideraciones fragmentarias en torno a la obra de Vicente Peris Fernando Castro Flórez
----	--

77	CATÁLOGO
----	-----------------

123	CRONOLOGÍA
-----	-------------------

127	TEXTOS EN VALENCIÀ
-----	---------------------------

141	ENGLISH TEXTS
-----	----------------------

"A través de las edades y de las técnicas, la imagen se ha ido introduciendo en la poesía.
Y esto ha ocurrido cuando fue dibujo, diseño, pintura, o simple abstracción."

MARIO BENEDETTI

Vicente Peris en su larga trayectoria ha dado muestras suficientes de su interés por la experimentación en torno al hecho artístico. Ese interés por la investigación le ha llevado a asumir nuevos retos formales que se dejan ver en cualquiera de las técnicas o series que ha realizado, tal como observamos en la dedicada a la ciudad de Venecia o al ritual que acompaña la organización de una cena.

Su estética viene balanceándose entre la abstracción y la figuración para asentarse en esta última, tal como se aprecia en la nueva serie que ahora se exhibe en el IVAM bajo el título de *Las lunas*. El artista aprovecha este nuevo paso hacia delante para encaminarse por un nuevo desafío técnico por el cual pintura y fotografía convergen de manera mestiza para identificarse como una misma unidad.

En esta exploración de fronteras se ve ahora involucrado el artista, para conversar entre imágenes y trazos, con la intención de comunicar y crear nuevos paisajes que nos proponen soñar, desvelar nuevos escenarios de convivencia alejados de los colores grises de una sociedad decadente para adentrarnos en las luces ilusorias que provoca la sociedad de consumo. De esta manera y mediante la interconexión nos aproximamos, como espectadores, a un espacio *intermedia* mucho más amplio para entender el arte, más estimulante y enriquecedor para los sentidos.

Esta conjunción de elementos, esta técnica mixta, que aparece en esta nueva etapa de Vicente, se recrea y fundamenta, como vengo diciendo, alrededor del universo de la moda. Sus imágenes híbridas toman fuerza en los escaparates de las firmas de diseñadores de alta costura, en las escenografías de esos mismos espacios que las tiendas de moda dedican para atrapar la atención del público. Podemos decir que esta

serie sugiere planteamientos que avanzan entre la realidad social, la ficción y el mito que difunden los mensajes de la moda. Con esto último lo que quiero expresar es que a través de una portentosa mirada que atribuimos a Peris las obras que forman parte de este repertorio expositivo se sumergen en realidades urbanas y sociales para convertir la realidad en deseo y la forma en sueño. Esas imágenes cargadas de lirismo muestran en primer plano y elevan a categoría absoluta aquellos signos cotidianos que nos rodean y que sin la aportación "fotopictórica" de Vicente no tendrían una significación estética.

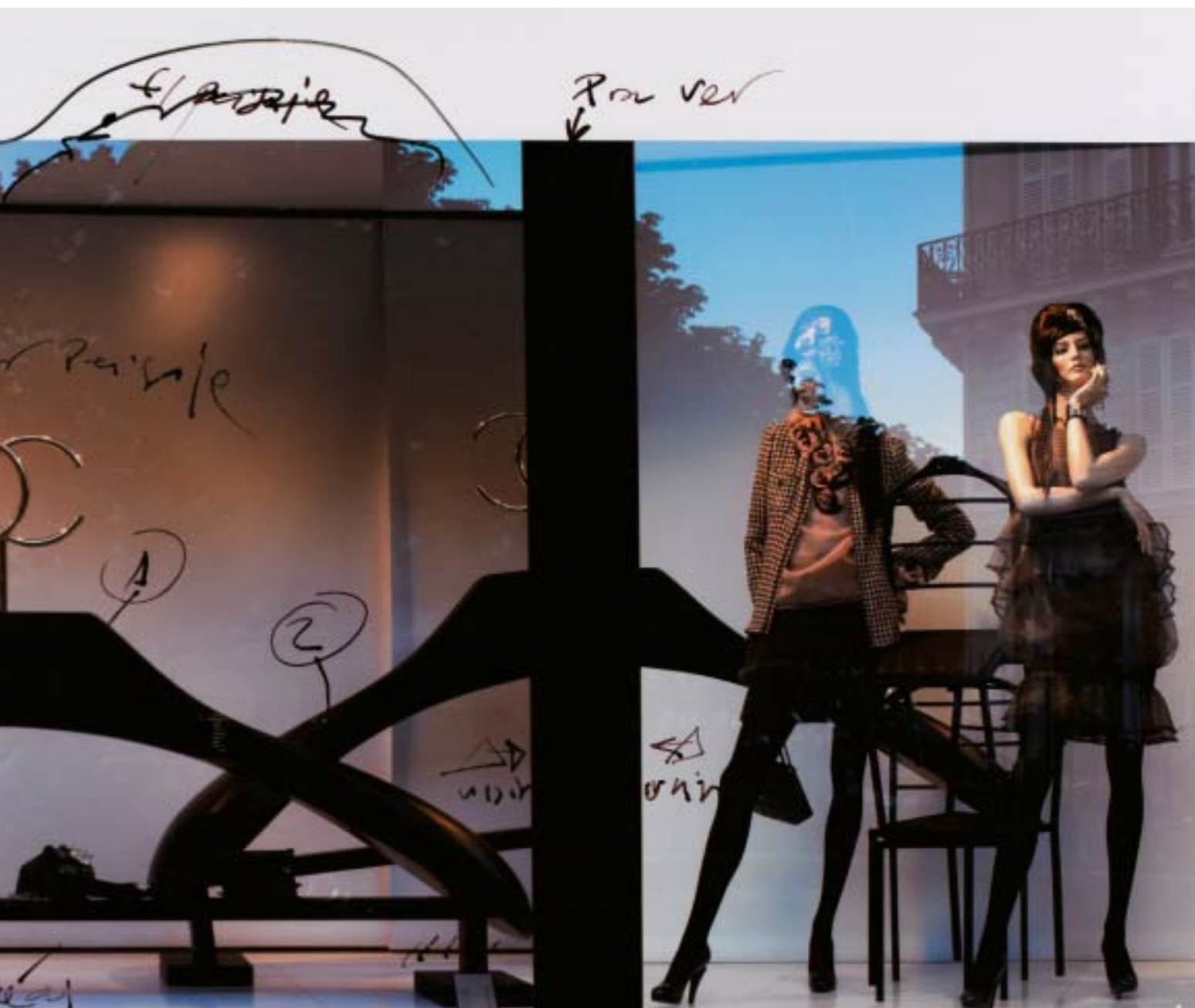
La moda no ha estado nunca alejada de la historia del arte, por ello es muy lógico que hoy día ambos fenómenos ocupen en muchas ocasio-



nes lugares simétricos. La diferencia entre arte y moda es cada vez más subjetiva ya que comparten sensibilidades, códigos de lectura e influencia social convergentes. Sin duda, el fenómeno de la moda, como expresión artística, constituye el testimonio de un momento histórico de nuestra sociedad que avanza mirando hacia el futuro contemplando un pasado que desea mejorar.

La moda, por tanto, es un espejo de nuestro tiempo, como nos deja ver Vicente Peris en la siluetas con las que nos seduce, un símbolo de los eventos y situaciones que dominan un período determinado de nuestras vidas. Es un fenómeno mediante el cual las generaciones expresan visualmente las ideas para llenar de imágenes inolvidables las páginas

Boceto para la serie *Cancelas*. Coco Chanel I, 2008



de la historia. Por ello, la moda la podemos valorar como discurso social y como retórica textil y de la indumentaria, pero también como metáfora de otros discursos sociales.

La moda ya no es algo meramente relativo al vestir, sino que actualmente representa un fenómeno social total. Por eso, esforzarse por comprenderla supone ampliar la reflexión al contexto sociocultural y antropológico. Así Gilles Lipovetsky, en su ensayo *El imperio de lo efímero*, considera la imagen como el artífice máximo de la civilización superior que ha tenido lugar en la historia. También Jean Baudrillard en sus múltiples manifestaciones, tanto escritas como orales, ha considerado a la moda como un fenómeno cumbre de la civilización.

La relación que se establece entre la moda y el arte es una relación fecunda y extensa, que cuenta con muchos antecedentes históricos, marcada por el pluralismo de sentidos y enlaces entre disciplinas característicos de nuestras sociedades. Este fenómeno, como digo, no es reciente, aunque quizás sí lo es su popularización, ya que en 1970, hace casi cuarenta años, el Metropolitan Museum de Nueva York le dedicó una exposición al diseñador español Cristóbal Balenciaga.

Su progresiva divulgación y notoriedad se debe también al hecho de que los espacios museísticos en estos días son, cada vez más, centros de encuentro abiertos a ciudadanos/as de todas las generaciones y diversidad social, donde existe un progresivo incremento de las tendencias y una interacción con todas las facetas de la vida cotidiana que



Detalle de **Demoiselles de Saint-Honoré**, 2008
Carbón sobre papel y tinta sobre acetato, 240 x 140 cm

se manifiestan con un sentimiento artístico. De esta forma las expresiones artísticas que se programan reflejan distintas líneas como arte y literatura, arte y ciencia, arte y gastronomía, así como arte y moda.

En esta misma dirección camina el IVAM gracias a la gestión de un programa interactivo donde todas las tendencias tienen cabida. Por esta razón, en los últimos años hemos incluido desfiles de moda, hemos editado catálogos razonados dedicados a creadores de moda y hemos expuesto obras de modistos como Francis Montesinos y Ágata Ruiz de la Prada o estilistas como Tono Sanmartín. Todos ellos han sido nombres propios que han permitido que el museo se convierta en un referente permanentemente abierto a la reflexión sobre el fenómeno de la moda como expresión de la sociedad de la cual emerge, como parte viva y reflejo de la cultura contemporánea.

Ahora es el turno que bien aprovecha Vicente Peris para conciliar esta fusión entre arte y moda. Y lo logra tomando el referente de la silueta y el espectáculo de los vestidos. Esa grandilocuencia y fastuosidad exhibicionista, a veces barroca y romántica, de los escaparates queda reducida por la mirada lacónica y por la intervención pictórica precisa y escueta que practica el artista sobre la fotografía pincelada.

La absoluta fidelidad con respecto al mundo real que marcaba la fotografía desde sus orígenes obligó a los artistas a cambiar sus pautas de comportamiento, pues las nuevas técnicas artísticas hacían necesario distintos lenguajes. En este sentido, sabemos que los nuevos principios adoptados por la pintura surrealista, el dadaísmo y el *collage*, entre



Detalle de *Demoiselles de Saint-Honoré*, 2008
Carbón sobre papel y tinta sobre acetato, 240 x 140 cm

otros, permitieron a la fotografía artística utilizar técnicas manipuladas que superaron su primera intención gráfica. En estos momentos Peris es un ejemplo contundente de esta sintonía entre pintura y fotografía, de esa vuelta al pasado para reforzar una forma de expresión contemporánea. En este sentido, los maniqués, a veces entregados a la pintura, se aprecian como esculturas de la hipermodernidad, ya que reflejan los signos del individualismo contemporáneo. Sus creaciones producen el fuerte impacto de una aventura creativa que conjuga con el mínimo de medios el máximo de efectos, consiguiendo una sólida calidad en el resultado final.

Estas imágenes tomadas a pie de calle, desde mi punto de vista, son una metáfora, una sustitución o representación del individuo, de la experiencia humana entendida como posibilidad expresiva de sensaciones y sentimientos. El artista recrea sus inquietudes expresando la relación del cuerpo con la realidad de la cultura de la moda. Utiliza la anatomía para llevarnos a otro lugar. Sus figuras aparecen como una escenografía y un vestuario que construyen un teatro existencial del ser humano.

Vicente Peris, con esta muestra, y sirviéndose de la imaginación, inventa, juega e interpreta nuevas formas, nuevos modelos a partir de los ya existentes en el panorama del estilismo. Invade y quebranta la realidad para imponer la suya, marcando sus propias leyes artísticas que complementan las que sustentan el arte de la moda. Apreciamos, así, un diálogo permanente por el cual surgen innovadores conceptos artísticos, nuevos lenguajes y nuevas realidades gracias a la interconexión, en este caso, entre la moda y el arte, entre la pintura y la fotografía, entre la realidad y el deseo, entre la experiencia y la imaginación... binomios que, en la singularidad del artista, se admiten como provocaciones indispensables en la concepción y revolución artística contemporánea.

Montaje de la instalación **Gestos y Ceremonias** en el estudio del artista. Dibujo al carbón sobre 150 metros lineales de lienzo

El Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana presentó esta pieza en la exposición **Vicente Peris. Gestos y ceremonias: La carne de la pintura** celebrada en el Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, México, septiembre - octubre de 1998



consideraciones fragmentarias en torno a la obra de Vicente Peris

Fernando Castro Flórez

"Estoy buscando todavía el sentido del arte en un sueño y he conseguido algunas cosas."¹

Contra el "wagnerianismo" instalador

En el arte contemporáneo, a pesar de que la Historia (en sentido teleológico-emancipatorio) ha sido desmantelada y el *pensamiento débil* (que tiene mucho de conciencia de fragilidad frente a las concepciones metafísicas) ha puesto en cuarentena la idea del sujeto como centro rector y, sobre todo, ha descartado la obsesiva preocupación por el "fundamento incontrovertible", se mantiene una tensión megalómana que puede ejemplificarse en cierto *wagnerianismo instalador*. "Independientemente de las connotaciones que este adjetivo ha adquirido a lo largo de la modernidad, lo *wagneriano* ha revivido en la creación contemporánea a través del arte de la instalación, un género sintético que pretende integrar espacio y tiempo, color y sonido, forma e imagen, visualidad y narratividad. La modalidad de instalación 'escenario' se ve impulsada por una irresistible fuerza para integrar todo tipo de lenguajes, y como tal, 'acoge en su interior' a otras disciplinas artísticas. Ilya Kabákov, en el interior de la más estricta tradición *pompier*, considera que la inclusión de cuadros, carteles, dibujos o bocetos en una instalación potencia su valor. Lo que comenzó siendo multimedia ha acabado convertido en un almacén donde el material orgánico se mezcla con la tecnología; los objetos de desecho, con piezas prestadas por un museo; las proyecciones de vídeo, con los olores; los sonidos, con las palabras. Sin embargo, a mayor acumulación de recursos, cuanto más multimedia es el multimedia, más aumenta la sensación de escenario vacío, de un mensaje que, a pesar de su creciente complejidad, aparece inevitablemente incompleto. Ingenuidad y perversión a partes igua-

les.”² Incluso cuando se trata de obras aparentemente menores, como en ciertas tendencias objetuales, puede aparecer la dicción ultrapretenciosa y, en un grado vertiginoso, el *kitsch* como una consecuencia del empantanamiento en la estrategia paródica.³ En nuestra cultura *acaramelada*, en plena crisis de las ideologías (reducido lo político a consigna penosa y estadística conductista), la atención se dirige al multiculturalismo y a la gastronomía: “Uno ofrece la ilusión de la política sin conflicto; otro, la ilusión de un conflicto sin política.”⁴ Muchos artistas están entregados a la reiteración de lo mismo, característica del virtuoso de la marquería,⁵ aunque su situación es, en términos más generales, la de alguien sin ningún don, tan sólo capacitado para presentir en lo común algo extraordinario.⁶

El precipicio de la pintura

Zizek ha señalado que entre los antagonismos que caracterizan nuestra época, tal vez le corresponda un sitio clave al antagonismo entre la abstracción, que es cada vez más determinante en nuestras vidas, y la inundación de imágenes pseudoconcretas. Si podemos entender la abstracción como el progresivo autodescubrimiento de las bases materiales del arte, en un proceso de singular *despictorialización*,⁷ también tendrí-

- 2 San Martín, Francisco Javier: “Turbulencias en la cámara”, en *Pintura de cámara*. Salas de exposiciones de Koldo Mitxelena, San Sebastián 2002, p. 15.
- 3 “Muchos artistas emplean las artimañas del kitsch (publicidad, *Soap comedy*, *bibelots*, pornografía, ultrabarroco, etc.) con afán crítico, para comentar o combatir la degradación de la cultura contemporánea, abocada a la cloaca, pero al final, cuando la estilización en su obra ya ha hecho sus estragos, parecen encontrarse prisioneros en la corriente del gusto banal, mimetizados con el objeto de su crítica” (*Ibidem*, p. 21).
- 4 Moraza, Juan Luis: “DIEÉTICA”, en José Ramón Amondarain. *Sípidos*. Sala América, Vitoria 2001, p. 46.
- 5 “Es característico del aficionado a las manualidades que, después de encontrar un procedimiento, fabrique una y otra vez lo mismo” (Sebald, W.G.: *Sobre la historia natural de la destrucción*. Anagrama, Barcelona 2003, p. 67).
- 6 “Yo soñaba –escribe Valéry– con un ser que tuviera los mayores dones, para no hacer nada de ellos, habiéndose asegurado de que los tenía. Se lo dije a Mallarmé, un día en el muelle d’Orsay’. Pero, ¿qué ser es éste, músico, filósofo, escritor o artista, o soberano, que todo lo puede y no hace nada? Exactamente el genio romántico, un Yo tan superior a sí mismo y a su creación que se guarda orgullosamente de manifestarse, un Dios, por consiguiente, que rehusaría ser demiurgo, el Todopoderoso infinito que no podría condescender a limitarse mediante alguna obra, por muy sublime que ésta fuera (véase Duchamp). O tal vez sea en lo más ordinario donde habría que presentir lo extraordinario” (Blanchot, Maurice: *Tiempo después precedido por La eterna reiteración*. Arena, Madrid 2003, p. 66).
- 7 “A veces me parece que la historia de la pintura moderna se puede leer como la historia de la pintura tradicional puesta del revés, como una película proyectada hacia atrás: un desmantelamiento regresivo y sistemático de los mecanismos inventados a lo largo de siglos para hacer convincentes las representaciones pictóricas del doloroso triunfo de la cristiandad y de las historias de la gloria nacional. Así, las superficies transparentes se llenaron de grumos de pintura, los espacios se aplanaron, la perspectiva se hizo arbitraria, el dibujo se despreocupó de que hubiese correspondencia con los esquemas reales de las figuras, el sombreado fue eliminado a favor de áreas de tonos saturados que no preocupaban de los bordes de las formas, y las formas mismas dejaron de ser representativas de lo que el ojo realmente capta de la realidad perceptual. El lienzo monocromo es el estadio final de este procedimiento colectivo de despictorialización hasta que a alguien se le ocurra atacar físicamente el propio lienzo acuchillándolo” (Danto, Arthur C.: “Abstracción”, en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Paidós, Barcelona 2003, p. 235).

amos que comprender que en ese proceso se encuentra el núcleo duro de lo *moderno*. Hay, no cabe duda, una fractura considerable entre el modernismo épico (ejemplificado, en el caso de la pintura, por el expresionismo abstracto americano) y el gestualismo existencial nihilista (en el que podrían situarse algunos momentos del informalismo europeo) y las nuevas formas de la abstracción surgidas tras la desmaterialización conceptual, la datidad fenomenológica del minimal y, por supuesto, la crisis de los Grandes Relatos acontecida en el seno de la *condición posmoderna*. En la *lucha voraz de las imágenes*, la pintura, es obvio, tiene que intentar *revitalizarse*, sin que eso suponga una fetichización del medio elegido. La pintura que *cae al precipicio* puede, a pesar de la saturación icónica, sobrevivir.⁸ Hay que afrontar tanto los desafíos del despliegue técnico cuanto la crisis del significado.⁹

El retorno de la pintura o su mutación en la década de los noventa está marcado por una serie de *perversiones ideológicas*¹⁰ en una fase que algunos han llamado poscrítica.¹¹ Lo pictórico, asumiendo su condición híbrida,¹² está en tierra de nadie, sin localización en términos identitarios. Vale decir que no es un *lugar de la memoria*, sino más bien un no-lugar de los flujos¹³ que responde, como lo cibernético, a la *dé-spécification*. En último término lo que nos acoge es *la pintura como*

8

"A su vez, en un momento en que su iconografía [la de la pintura] parece saturada, intenta descubrir nuevas maneras de supervivencia ante la avalancha de imágenes en la que vivimos, siendo conscientes de sus limitaciones (aprovechables) ante todo tipo de medios de creación de imágenes (fotografía, informática) que, en su instantaneidad informativa, facilitan su consumo. Estas situaciones hacen que la pintura tenga que replantearse continuamente. A la pintura se le debe pedir que encuentre su propio lugar en el momento que vive, al lado de lo que nos rodea. Así, uno de los problemas, es la manera en que puede seguir creando imágenes con la pintura, y éstas sigan teniendo vigencia ante esta avalancha de imágenes y ante la propia saturación iconográfica que sufre la propia pintura" (Gracenea, Iñaki: texto en *Itinerarios 2001-2002. IX Becas de Artes Plásticas*. Fundación Marcelino Botín, Santander, p. 18).

9

"A veces da la impresión de que el problema al que se enfrentan los pintores es la competencia por parte de las nuevas tecnologías, pero pienso cada vez más que con lo que realmente se las tienen que ver es con una crisis de significado" (Schwabsky, Barry: "Pintar ahora". *ExitExpress*, n.º 6, Madrid, octubre de 2004, p. 11).

10
11

Cfr. McEvilley, Thomas: *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-modern Era*. Cambridge University Press, 1993.

"La pintura, por tanto, desprovista del contorno que le permitía dibujarse contrastiva y jerárquicamente, pasa de un estado de 'limitación' a otro de 'ilimitación', en lo que supone de inauguración de una fase poscrítica, caracterizada por su condición distendida y expandida" (Cruz Sánchez, Pedro A. - Hernández-Navarro, Miguel Ángel: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2004, p. 95).

12

"Si la noción de híbrido designa aquello que es producto de dos –o más– entidades diferentes o incongruentes, entonces sería recomendable anotar que la singularidad asumida por el término 'pintura' se muestra, inmediatamente, como comprometida y carente de validez. La fricción entre estos dos términos es tanto una cuestión de convención como de semántica. El híbrido, por supuesto, es un término abiertamente posmodernista: refiriéndome con ello –aunque resulte conflictivo– a que la pintura es algo que solemos todavía pensar como afín a los preceptos que engrosan las teorías del arte modernista. Mientras que la hibridación encuentra su lugar entre nociones tales como heterogeneidad, intertextualidad y contingencia, la pintura –podría argüir– exige ser pensada en términos de singularidad, especificidad y autonomía" (Green, David: "Painting as Aporia", en J. Harris (ed.): *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool University Press, 2003, p. 81).

13

Cfr. Augé, Marc: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Madrid 1993, p. 83.

interfaz.¹⁴ En este *(des)tiempo* la pintura que hemos llamado híbrida o interfaz es, aunque suene banal, un *objeto no identificado*. En definitiva, podemos pensar en la pintura como *aquello que no necesitamos*, una completa inutilidad¹⁵ que, sin embargo, *ofrece sitios*. Vicente Peris que, según ha indicado lúcidamente Miguel Cereceda, está a la búsqueda de “una nueva relación más pura y original con la pintura”,¹⁶ desarrollando obras de escala monumental, disponiendo el cuadro como un *continuo* o expandiendo su imaginario para tomar en cuenta lo que otros medios ofrecen (fotografía, vídeo, soportes computacionales...) para conseguir un *espacio habitable*.

El cuadro como ámbito de sedimentación de los acontecimientos

Algunos teóricos como Fried han suscitado la discusión sobre el miedo a que el arte sucumba a la amenaza de la teatralidad, el entretenimiento, el *kitsch* o la cultura de masas. Aunque también pueden detectarse serios problemas cuando la estética se ensimisma o se dedica a expurgar toda impureza. El discurso parece que puede aportar poco cuando su preocupación fundamental es dotarse de legitimidad, cuando no enfangarse en un anecdotario, tanto más patético cuanto menores son las posiciones que merece la pena defender. El devenir histórico había limitado las tendencias desmaterializadoras, aunque como consecuencia se anatematizara la pintura y concediera a la contextualización (eso que imprecisamente se denomina “instalación”) carta de naturaleza. Pero el desplazamiento hacia el sociologismo, la “retórica política” o los escándalos pactados han hecho que la mercadotecnia (sea en clave paródica, con vocación dismanteladora o meramente integrada) se neutralice a sí misma. De nuevo se plantea la pregunta por el *hic et nunc* de la obra de arte, qué tipo de presencia puede tener en la era

14

“[las interfaces] conectan el mundo real y el mundo virtual, borrando todas las fronteras, forzando a los dos mundos a conmutarse. Objeto, sujeto e imagen derivan, por tanto, los unos de los otros, se interpenetran, se hibridan [...]. El sujeto ya no se mantiene a distancia de la imagen, en el cara a cara dramático de la representación, sino que se sumerge, se desfocaliza, se translocaliza, se expande o se condensa, se proyecta en órbitas, navega en un laberinto de bifurcaciones, de cruzamientos, de contactos, a través de la pared osmótica de las interfaces y las mallas sin fronteras de las interredes. El sujeto interfacial es, en lo sucesivo, más trayecto que sujeto” (Couchot, Edmond: *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Jacqueline Chambon, Nîmes 1998, p. 229). Pedro A. Cruz y Miguel Ángel Hernández Navarro han desarrollado una interesante propuesta de la pintura como interfaz en *op. cit.*, pp. 107-9.

15

Liotard señalaba que la imposibilidad de la pintura surge de la mayor necesidad de que el mundo industrial y postindustrial tecnocientífico, ha tenido de la fotografía, “al igual que este mundo necesita más al periodismo que a la literatura” (Liotard, Jean-François: “Presenting the unrepresentable: the sublime”. *Artforum*, Nueva York, abril de 1982, p. 67).

16

Cereceda, Miguel: “Vicente Peris, pintor de sombras”, en *Vicente Peris. La sombra transparente*. Sala de exposiciones Mauro Muriedas, Torrelavega, Cantabria, 2004, p. 94.

de la digitalización de la mirada.¹⁷ Parece como si la pintura se hubiera convencido a sí misma de que ha llegado al límite de sus posibilidades, hasta llegar a renegar de sí misma, negándose a continuar siendo una ilusión más poderosa que lo real: “Resulta muy difícil hablar hoy de pintura porque resulta muy difícil verla. Por lo general, la pintura no desea exactamente ser mirada, sino ser absorbida visualmente, y circular sin dejar rastro. Sería en cierto sentido la forma estética simplificada del intercambio posible. Sin embargo, el discurso que mejor la definiría sería un discurso en el que no hubiera nada que ver. El equivalente de un objeto que no es tal”.¹⁸

La *lógica paradójica*, que es la que definen las contemporáneas prótesis de visión, aunque también se encuentre diseminada en la fracturada tradición de la pintura, impondrá el discurso oblicuo y cifrado, el extrañamiento que supone, simultáneamente, la aceptación de la función del velo. La paradoja hace valer el elemento que no se deja totalizar en un conjunto común, presentando la diferencia imposible de nivelar o anular en la dirección del buen sentido. En su ensayo “The End of Painting” encuentra Douglas Crimp en la obra de Daniel Buren formuladas una serie de cuestiones que suponen una crítica institucional del arte, especialmente desde el momento que se desestabiliza la idea de “cuadro” como algo evidente en sí mismo, más allá de cualquier tipo de condición epistemológica o fuera de estrategias de enunciación y dispositivos de visibilidad.¹⁹ Si la modernidad trata de expulsar del dominio del arte todo lo que le es impropio, la posmodernidad sería la intensificación *deconstructiva* de esa lógica moderna que apunta allí donde ambos extremos binarios se incluyen e implican: “Estamos tentados de afirmar que la pintura ha llegado a su verdad, se ha apropiado de su terreno o problemática, excepto que esa problemática consiste precisamente en la impropiedad esencial de la pintura, su posibilidad esencial –y de gran dificultad– de perderse a sí misma”.²⁰ Ha sido Kosuth el que ha señalado como la pintura minimalista se autocolapsó, hasta realizar lo que llama el *final de la historia*

Entrevista de Catherine David a Paul Virilio, en *Colisiones*. Arteleku, San Sebastián 1995, p. 53.

Baudrillard, Jean: “Ilusión y desilusión estética”. *Letra Internacional*, n.º 39, Madrid 1995, p. 17.

Cfr. Crimp, Douglas: “The End of Painting”, en *On the Museum's Ruins*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 199, p. 87.

Melville, Stephen: *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*. Manchester University Press, 1986, p. 87.

del arte.²¹ Sin embargo, no hay confusión posible entre la muerte del arte, mítica o filosófica, y la desaparición real, física, de la pintura, porque en último término al arte le viene bien la amenaza de su muerte, que debe cumplirse como castigo ejemplar en la pintura. Hay según esta teoría, una suerte de *dominio póstumo de la pintura*, aunque suponga el encadenamiento a la ejecución del “último cuadro”. El contexto en el que surgieron los cuadros de Ryman, Marden o Agnes Martin era el de una explosión del imaginario pictórico, pero simultáneamente la constatación de que se había llegado hasta un límite en el que resultaría peligroso sostenerse, como en el caso de Reinhardt, pintando sus cuadros negros, “¡justo —afirmaba rotundamente este creador— lo que nadie puede hacer”. La *hibridación*, en la que está situada la pintura de Vicente Peris, acarrea algo más que un entrelazarse de lenguajes, es ante todo un mestizaje de intenciones y sentidos. Este pintor ha realizado obras que radicalizan la intención de ir más allá de la moderna *planitud* del cuadro, aquel límite que teóricos como Greenberg pensaron que nunca se traspasaría. De la *espacialización de lo pictórico* (o incluso devenir arquitectónico del cuadro) se llega a un concepto inhóspito de la belleza, en el que lo azaroso y el control funcionan de manera armónica. En el cuadro de Peris están *sedimentados los acontecimientos*, la pintura es una expansión irregular, cuyo principio o clave hermenéutica se ha perdido y cuya ley es infomulable, aunque toda ella sea una tensión *con respecto al código*. “No sólo una representación de la expansión, tal y como puede situarnos en la obra de Pollock [...] sino un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedarse extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre sí mismo.”²² Esa *extenuación y revitalización de lo pictórico* es absolutamente pertinente para referirnos, elípticamente, a la obra de Vicente Peris, en la que la consumación, la calcinación o el agotamiento son los resultados de una acción ritual tanto como el punto de partida para la modulación plástica.

Pensemos de nuevo en la obra de Pollock como la unidad provisional de la identidad de los opuestos, un “hacer visible la energía y el movimiento”, en un espacio sin marco que acaba teniendo la forma de un sueño, cargado de sentimientos y desprovisto de imágenes: “recuerdos detenidos en el espacio”.²³ Pollock llegó a afirmar con respecto a su pintura: “Nada de caos, maldita sea”, puesto que se movía más allá de la abstracción sin temática (decorativa) y la temática como descripción de algo objetivo. Tampoco es la superficie de los cuadros de Peris la manifestación del *desorden*, aunque si supongan un dar *territorio a lo que acontece*, un conservar el azar o la emoción de lo que la vivencia colectiva de la noche supuso. Cuando miramos un cuadro, vemos un cúmulo de gestos, la superposición y organización de los materiales, el anhelo de lo inanimado por cobrar vida, *pero no vemos la mano misma*. La imagen es un inmenso poema sin palabras, en esa superficie están los acontecimientos a merced de la gravedad: “En cierta forma, cada pintura nace de un conflicto entre fuerzas opuestas”.²⁴ No hay otro punto, en este mundo de sombras y soledad, que el propio cuadro, el espectador tiene que adentrarse en su interior, verse a merced de los desplazamientos, sentir la atracción y la disonancia.²⁵ Lo que está en cuestión en la modernidad no son, como muchas veces se ha indicado, las imágenes, sino los gestos: muchos se han perdido, otros se han vuelto definitivamente patéticos. “El ser del lenguaje –escribe Giorgio Agamben– es como un enorme lapsus de memoria, como una falta incurable de palabras.”²⁶ El gesto es un medio puro, algo que puede comprenderse como poder de exhibición. En concreto, el gesto de pintar es un movimiento cargado de significación, desplazamiento libre que tiene algo de enigma, flecha, camino, indicación, trayecto que coincide con el destino de la mirada. Flusser apunta que el gesto de pintar es un momento de autoanálisis, es decir, de *conciencia de sí mismo*, en el que se entrelazan el tener significado con el dar significa-

do, la posibilidad de cambiar el mundo y el *estar ahí para el otro*: "El cuadro que ha de pintarse se anticipa en el gesto, y el cuadro pintado viene a ser el gesto fijado y solidificado".²⁷

Ceremonias carnavalescas

Peris ha creado para *Gestos y ceremonias* (una muestra itinerante producida por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana en 1997), un cuadro que es la encarnación de la poética del exceso, la monumentalidad de la *esca/a* no es únicamente esa que se determina por unos centenares de metros de tela pintada, sostenida sobre estructura de mecanotubo, sino también la que resulta de la tensión extrema con respecto a un modelo de una complejidad difícil de describir: cuatro cenas, varios meses de preparativos, un colectivo humano excepcional, multitud de miradas y dispositivos creativos. Pero conviene tener presente que todos los eventos *tienen que transformarse en pintura*, si en algún sentido esta obra es una naturaleza muerta, es evidente que desborda los límites del género, aunque incluya acciones o *performances* o coreografías el proceso más importante es el de los gestos que se fijan sobre el lienzo, una vez más, como en la historia de la escritura, blanco sobre negro. En nuestra sociedad de las ceremonias vacías, la intensidad que genera Vicente Peris acaba por convocar la noción de *rito*, siendo la conformación espacial de la obra una suerte de pasaje iniciático, en el que evidentemente son "purificadas" muchas pasiones. Remo Guidieri ha señalado que el rito es la puesta en escena de un inevitable callejón sin salida, "que este atolladero también pueda ser designado como el lugar-del-secreto, o el secreto mismo, importa poco. Lo que más bien importa es la idea de que el camino se acaba, nos impide que vayamos más lejos. Para volver al presente, el callejón sin salida lleva un nombre: 'arte'".²⁸ No parece posible ritualizar sin simbolizar, la acción del rito está destinada a marcar, a producir huellas que permanezcan después de que haya tenido lugar. El sentido de un objeto depositado por el rito se ajusta a su sola presencia: habiéndole encontrado ya, sé que al volver a verlo, no importa cómo, sabré identificarlo. En los gestos pictóricos de Peris queda sedimentada una *mito-*

logía individual, lo que el cuadro transmite como potencia e intensidad está, obviamente, ligado a lo que sucedía, pero tiene que *trascender*, al mismo tiempo, el acontecimiento y la ocurrencia.

En el vértigo de las cenas era manifiesta la proliferación de *dispositivos ópticos*, multitud de cámaras fotográficas cercanas a equipos de filmación en vídeo, sin que esto supusiera una "alteración" de los que propiamente tenía que suceder. El material fotovideográfico generado es auténticamente babélico, acaso comprensible únicamente desde el *paradigma de una estética del archivo*.²⁹ Si cada fotografía es la muestra de algo que sucedió *ahí*, una especie de tiempo atascado en el cual el aura se transforma en aire,³⁰ por otro lado es manifiesto que todas esas instantáneas son únicamente fragmentos, *restos de miradas*, interpretaciones plásticas de un fenómeno multisensorial. El archivo acaba por quedar reducido a la ceniza o a la proliferación incesante: no hay otro domicilio que la pintura y el espacio de la memoria.

Frente a la idea de *obra de arte total*, de tradición wagneriana,³¹ la *obra en proceso* de Vicente Peris tiene más que ver con lo *carnavalesco*, con esa risa que surge del estómago, negándose a reconocer jerarquías, desestabilizando todo sistema desde lo que los puritanos llaman "bajas pasiones".³² El cuadro se fue gestando en una situación que sólo puede llamarse *popular*, cada momento a la vista de gente que deambulaba por el espacio marcado por el lienzo gigantesco. Ese tiene algo de laberinto, acentúa el placer neobarroco de la pérdida de sí, permite que en cada ángulo esperemos una sorpresa. La mirada fragmentaria contempla la historia como la metamorfosis de una metáfora. El espacio *atópico* de la modernidad termina por sedimentar en la figura del *laberinto* que no es tanto una solidez arquitectónica cuanto un proyecto mental, como en el caso del creado por Dédalo: un dibujo para ser recorrido en una danza ritual. Las chapas metálicas que sirvieron para contener el viento que azotaba el fuego donde fueron asándose las comidas terminaron por emplazarse en el comienzo de la estancia del cuadro como un pasillo forrado por espejos: el lugar de la

Cfr. Buchloh, Benjamin H.D.: "Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra", en *El nuevo espectador*. Fundación Argentaria, Madrid 1998, p. 62.

Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Paidós, Barcelona 1990, p. 184.

Cfr. Argullol, Rafael: "La herencia de Sigfrido", en *El fin del mundo como obra de arte*. Destino, Barcelona 1990, pp. 100-1.

Cfr. sobre lo carnavalesco, Bajtín, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid 1990, p. 286.

obra de arte obliga, como una prueba, a someterse previamente a la *distorsión de la identidad*. La carne de la pintura no es fría, sin embargo, como la del espejo, las huellas que se han fijado allí son, siempre, *otra cosa*.

Lo que en los eventos fue *decorado*, ámbito sorprendentemente flexible en el que parecía posible cualquier situación o la aparición más desconcertante, de las ovejas apretadas casi hasta la asfixia a los comensales emergiendo de las mesas, la coreografía agotadora o el desgarrro del flamenco, la superficie sobre la que se recortaron tantas pasiones y tantos cuerpos, termina por ser *fenómeno del máximo protagonismo*. El reduccionismo y la esquematización gestual no evitan una sensación de barroquismo, un plegarse sobre pliegue en el avance de una *signografía* que no requiere de clave para ser gozada. Todo sale del fuego, ya sea el que hizo comestible las carnes o bien aquel que generó el carbón con el que pintar, pero también los cuerpos respondían al calor. Una vez más la ceniza es la raíz de lo cantable,³³ la pintura surge después de la calcinación, cuando los alimentos se han digerido, en el momento en el que la experiencia queda encarnada en forma *antropofágica*. Bateson se preguntaba *¿por qué las cosas tienen contornos?*, tal vez porque gracias a eso podemos distinguirlas, de la misma forma que los lugares que ocupamos tienen que tener alguna clase de límites.

Un acontecimiento sin fin

Durante días pareció como si la ceremonia que *dirigía* Peris no tuviera fin, como si una situación báquica, entre apocalíptica y orgiástica, girara sobre sí misma en una suerte de eterno retorno de lo diferente. Pero cada nuevo gesto del cuadro suponía el comienzo de *otro viaje*. Cuando las palmas y la voz del dolor, el viento y el fuego comenzaron a despedirse, la escritura inmensa y los símbolos rítmicos marcaron *nuevos procesos*: la carne de la pintura aguarda tanto a las miradas que la doten de sentido como a la emoción que sea capaz de poner en suspenso la banalidad cotidiana. Acontecimiento exquisito, forma sorprendente, todo ello en una escala que nos recuerda que el arte es una forma de hacer habitable el mundo.

El mejor sueño veneciano

He visto a Vicente Peris pintar con pólvora (para su exposición en el Almudín de Valencia, 1999) la sombra de bailarinas desnudas, metido, como a él le gustaba decir, en la “cuerva corporal”, intentado atrapar la sombra,³⁴ y, tiempo atrás, tuve el placer de asistir a sus ceremonias pictórico-gastronómicas: montones de ovejas mezcladas con gente vestida elegantemente, individuos que sacaban la cabeza por el hueco de una mesa para intentar comer algo, gitanos cantando en la noche orgiástica. Sus cuadros descomunales, en los que introduce un código gestual muy preciso, ocupan el espacio como arquitecturas provisionales o, en otros términos, como sueños de una ardiente pasión. No tengo ningún género de dudas: Peris es uno de los artistas más intensos que he conocido, dotado de una visión única, poco amante de las palabras, oscilando entre la más honda melancolía y el furor de la amistad abismal. He escuchado muchas historias desternillantes de sus correrías con Uiso Alemany en Venecia, arrojando dibujos al agua de los canales, empapando los pinceles también, si era necesario, en vino. Gente, admirablemente, turbia, dispuesta, en tiempos de cretinos, a afrontar la vida con un tono que no es tanto bohemio cuanto arriesgado. Hay, es cierto, una inactualidad en el propósito de Peris cuando intenta atrapar los reflejos venecianos, lejos del literalismo o la política de las consignas patéticas. Malos tiempos, perdón por la nostalgia, para la poesía, pésimos para la actitud contemplativa.

Los épicos cuadros que Peris ha realizado en torno a esa Venecia (*Suite Venezia*, Atarazanas de Valencia, 2003) especular y metamórfica establecen un entrelazamiento, admirable, de lo abstracto y lo figurativo, de la poética del agua y la que llamamos ensoñación. Las mesas y las sillas apiladas en Santa Margarita, con ese tendedero en el que los objetos son, una vez más, sombras, introducen la extrañeza e incluso lo humorístico. Este artista no quiere, ni mucho menos, volverse declamatorio, antes al contrario, lo que intenta es encontrarse a sí mismo. “Admito todo –declara Peris en la singular conversación con José Luis

“Atrapar las sombras es un extraño juego. Es en realidad la metáfora del vano intento de querer perpetuar la belleza del instante. El pacto de Fausto con Mefistófeles (*Verweile doch, du bist so schön!*) no consiste sino en esto: alcanzar ese momento de un goce perfecto que uno quisiera conservar eternamente. El momento de satisfacción que no se alcanza nunca. Por eso uno intenta retener el recuerdo fugaz de lo vivido, mediante la imagen, mediante la escritura, mediante la fotografía, como intentando atrapar esa mera sombra” (Cereceda, Miguel: “Vicente Peris, pintor de sombras”, en *Vicente Peris. La sombra transparente*. Sala de exposiciones Mauro Muriedas, Torrelavega, Cantabria, 2004, p. 94).

Corazón— y en el proceso entra todo, tantas cosas. La plástica es eso, la vida, hacer lo más puro. Fíjate, tendrían frío, tendrían miedo y tendrían cosas. Alguien pintando con frío, con miedo, esto es la belleza. Lo que nos gusta a todos, ‘él soñaba’. No imitaban, lo hacían de verdad. Los códigos naturales.”³⁵ Es verdad, como apunta Miguel Cereceda, que la *Suite Venezia* de Vicente Peris es una gran restauración de la pintura, una defensa de la virginidad y pureza, con todo lo problemático que parezca, de esa vieja pasión que termina sedimentada en la superficie bidimensional.³⁶ Desde los reflejos cambiantes del agua a la piel tensa del cuadro, este artista extraordinario ha querido rendir testimonio de la alegría de vivir, algo que, insisto, en un tiempo desquiciado, puede sonar raro, aunque a mí, que he compartido este sueño, me hace pensar en que es posible, todavía, lo mejor.

En la pintura de Vicente Peris funcionan admirablemente tanto los fragmentos como la totalidad. Consigue, de forma increíble, que abstracción y figuración sean *lo mismo*.³⁷ Montó en la Galería Benlliure en 2007 un friso de pintura, un *continuum* de cincuenta metros de largo que era un apasionado homenaje al teatro del mundo veneciano, ese lugar que ha sido para él siempre una *tentación*.³⁸ El encanto colorista³⁹ y la magia gestual seguían rindiendo testimonio del poder del sueño.

35
36

Vicente Peris entrevistado por José Luis Corazón, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 126.

“Las investigaciones de Vicente Peris en busca de la pureza y de la virginidad atravesaron así los modos de la fiesta y de la orgía, en aquellas cenas y sacrificios rituales, en las que sin embargo, de un modo escondido, la pintura seguía constituyendo el hilo conductor. El objetivo de aquellas fiestas rituales no era en realidad sino esta voluntad de acercarse a una pintura pura. Y de algún modo es su resultado. Cientos de metros de lienzo tachonado de sombras, cientos de sombras fugaces de bailarinas, atrapadas con fuego sobre la tela, constituyen su último testimonio. Pero la experiencia, aunque un éxito desde el punto de vista de la fiesta y de la celebración, constituía una cierta decepción desde el punto de vista de la pintura. Se alcanzaba en ella, sin lugar a dudas, un resultado absolutamente libre de prejuicios, pero la pintura misma no ganaba en ella su pureza. Era por tanto necesario dar un paso más hacia la pintura y llegar a reconciliar en ella aquellos dos enemigos que hasta entonces le parecían mortalmente enfrentados: pureza y oficio. Este es uno de los grandes motivos que abren la pintura de Vicente Peris hacia el camino de Venecia” (Cereceda, Miguel: “Vicente Peris y la pintura”, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 103).

37

“Y si nos acercamos a la pintura, ¿no nos sorprende la autonomía de la abstracción? Fijémonos en la primera de las reproducciones, que abre emblemáticamente el catálogo. Sólo los trazos flotan en el espacio. Predominan las manchas nerviosas, que parecen huir hacia los extremos del cuadro, manteniendo un difícil pero viable equilibrio, a base de tonalidades oscuras, sobre un fondo claro e indefinidamente abierto. Las huellas mismas de la pintura llaman nuestra atención, pero ¿dónde están las improntas venecianas, dónde los sonidos de sus plazas, dónde los ecos de sus callejuelas, dónde la medida resonancia de las góndolas, deslizándose sobre las aguas? Quizás todo ello ha querido trascenderse en estas sensaciones cromáticas salpicadas, en estas formas leves, esparcidas por el espacio visual” (De la Calle, Román: “Un *continuum* pictórico fragmentado”, en *Vicente Peris*. Fundación Bancaja, Valencia 2005, p. 18).

38

“La tentación de Vicente Peris —como singular cazador de imágenes— quizás nació al permitir que su mirada quedase prendida y oscilante sobre los reflejos de la superficie de aquellas aguas, convertidos en el perpetuo negativo —siempre móvil y rítmicamente pautado— de una realidad soñada” (De la Calle, Román: “Los recuerdos del cazador de imágenes”, en *Vicente Peris. Presencias y caracteres*. Palau de la Música, Valencia 1997, p. 12).

39

“Y es este encanto existencial y colorista el que nos ofrece selectivamente Vicente Peris en sus pinturas, largamente calculadas y rápidamente, sin embargo, realizadas” (De la Calle, Román: “Ver de cerca, mirar de lejos, con Venecia al fondo”, en *El carnaval de Venecia. Vicente Peris*. Galería Benlliure, Valencia 2007, p. 56).

Memoria recobrada

En sus consideraciones sobre la memoria perdida de las cosas, Trías señala que, en este mundo en que ha gustado la naturaleza de ocultarse a nuestros ojos y silenciarse a nuestros oídos, la reflexión filosófica sólo puede apoyarse, como experiencia primaria, en la experiencia de la ausencia de experiencia, en la experiencia del vacío dejado por las cosas huidas o desaparecidas: "Sólo desde cierta lejanía respecto al mundo real es posible abrirse a una comprensión lúcida del mismo; sólo desprendiéndose de un mundo que se origina del derrumbamiento del mundo mismo en el que habitan cosas y abriéndose a la revelación del vacío y a la conciencia de la ausencia que sustenta este mundo en el cual vivimos. Pero esa lejanía debe ser contrarrestada con una conciencia viva con ese mundo sin cosas, toda vez que es sólo en él donde pueden brillar indicios y vestigios de lo que huyó o de lo que está acaso por venir. La experiencia filosófica de hoy tiene, pues, en la falta de las cosas, y en la memoria y esperanza que esa falta, sentida dolorosamente, desencadena, su apoyatura mundana".⁴⁰ Aquella "agorafobia espiritual", de la que hablara Worringer en su libro *Abstracción y naturaleza*,⁴¹ queda corregida en esta visión de nuestro tiempo como *crisis de la memoria*, como una ausencia de lo concreto que lleva a una visión totalizadora. La memoria es un rastro que subsiste en nosotros como el archivo de un pasado que se hace nuevamente presente. Una repetición transformada en lo nuevo como una realidad impersonal insertada que evidencia la realidad del arquetipo.

Benjamin señaló que cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo: "Los cultos con su ceremonial, con sus fiestas... Llevaban a cabo renovadamente la amalgama de estos materiales de la memoria. Provocaban la reminiscencia en determinados tiempos y seguían siendo manejo de la misma durante la vida entera. Reminiscencia voluntaria y reminiscencia involuntaria perdían así su exclusividad recíproca". En *Más allá del principio del placer*, advierte Freud que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia, algo que la foto-

grafía sostiene como duplicación de lo real, pero también como *teatro de la muerte*.⁴² En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado, “de ese desmembramiento –escribe Trías en *La memoria perdida de las cosas*– surge la presencia de una reminiscencia”.⁴³ El arte sabe de la importancia de destacarse del tiempo, para buscar las *correspondencias* como un encuentro (memoria involuntaria) que detiene el acelerado discurrir de la realidad. Sin duda, Vicente Peris comparte esa urgencia de generar un arte, una pintura, de la memoria.⁴⁴

El sentido del cuerpo

El cuerpo es un producto tardío, una decantación de Occidente en la que aparece el rasgo, crucial, de la caída: es el último peso, vale decir, la *gravedad*. Pero también podríamos hablar del cuerpo como algo desastroso o, mejor, como nuestra angustia puesta al desnudo. *Ahí se pierde pie*. No tenemos ninguna duda de que la danza recorre obsesivamente esa piel plegada y replegada, tersa y excitada, ligada o desligada, los lugares de existencia, ese *ser-arrojado* que es el cuerpo. Los cuerpos, que pueden causar *pasmo*, son esencialmente lentos, como también los gestos, la exhibición de una medialidad, pueden ser motivo de estupor por su instantaneidad.

Hay que estar preparado para escuchar lo *inaudito*. Pero, ¿cómo tocar el cuerpo con la incorporalidad del sentido? Acaso tendríamos que hacer del sentido un toque, un tacto, un porte. Ese toque es el límite, el espaciamiento de la existencia. Pienso, tras estos merodeos en los que querría dar cuenta de un *acontecimiento extraordinario*, que lo decisivo es *tocar las cosas con la lengua*. “Tocar la interrupción del sentido –dice Jean-Luc Nancy–, he ahí lo que, por mi parte, me interesa en el asunto del cuerpo.”⁴⁵ *Tocamos fondo o, mejor, cobramos conciencia del suelo*. Por mi pie yo me toco; se trata de tocar el afuera. El yo es un

42

“La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede ‘contemplarse a sí misma’, pensarse e interiorizarse; o todavía más: el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda catarsis” (Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Barcelona 1990, p. 157).

43

Trías, Eugenio: *op. cit.*, p. 120.

44

“Estás contando algo para que la memoria no se pierda. La pintura no ha muerto ni morirá nunca. Hay que darse cuenta de que forma parte del ser humano. Como no morirá la música, la fotografía no sé si morirá algún día, no lo sé. Es una manifestación primitiva y natural de la condición humana” (Vicente Peris entrevistado por José Luis Corazón, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 123).

45

Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Arena, Madrid 2003, p. 97.

Transparencias, 4-01-2008

Acuarela sobre papel y tinta china sobre acetato,
22 x 29 cm

Las lunas, 25-12-2007

Acuarela y collage sobre papel, 22 x 29 cm

toque de esa exterioridad,⁴⁶ pero, sobre todo, el cuerpo es un *tono*, una tensión (derivando hacia la rigidez cadavérica o la inconsistencia de la podredumbre). "Un cuerpo es lo que empuja los límites hasta el extremo, a ciegas, tentando, tocando por tanto. ¿Experiencia de qué? Experiencia de 'sentirse', de tocarse a sí mismo. [...] El cuerpo es la experiencia de tocar indefinidamente lo intocable, pero en el sentido de que lo intocable no es nada que esté detrás, ni un interior o un adentro, ni una masa, ni un Dios. Lo intocable es que eso toca. También se puede emplear otra palabra para decir esto: lo que toca, eso por lo que es tocado, es del orden de la emoción."⁴⁷

Danza explosiva

"Desplegándose en la captura imaginaria, el fingimiento se integra en el juego de acercamiento y de ruptura que constituye la danza originaria, en que esas dos situaciones vitales encuentran su escansión, y los participantes que ordenan según ella lo que nos atreveremos a llamar su dancidad."⁴⁸ Vicente Peris es un artista fascinado por la danza, algo concretado de forma extraordinaria en su proyecto *La sombra transparente* en el que pintaba la sombra de las bailarinas semidesnudas. Intentaba atrapar un instante feliz en un juego de inocencia y perversión; porque el pintor tenía algo de fauno entre las ninfas, una fuerza arcaica que intentaba excitarse en una cueva de carne, en un hueco formado por cuerpos. Era una danza paradójica: sin música, en silencio, pero explosiva, esto es, muy ruidosa.⁴⁹

Párrergera

No escapamos tan fácilmente de la exterioridad, el tejido (pintura, vestido, relato) vuelve, se pliega incesantemente. Los cuerpos están encriptados (mise en crypte) en la ropa, el arte está sujeto, inevitablemente, a

46

"Entonces, ya no hay que decir, o habría que intentar no decir ya, que el ser del cuerpo, el sí mismo cuerpo, el ser consigo de un cuerpo, la relación consigo en tanto que sentirse fuera, en tanto que un dentro que se siente fuera, no hay por tanto ya que decir que eso es la propiedad de un sujeto o de un ego, sino que eso es el 'Sujeto'. E incluso 'sujeto' es extremadamente frágil, ya que no hay que decir que 'yo' -cuerpo- soy tocado y que a mi vez toco -que yo soy sentido-, hay más bien que tratar de decir (y ahí está toda la dificultad) que 'yo' es un toque" (*Ibidem*, p. 105).

Ibidem, p. 110.

Lacan, Jacques: "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", en *Escritos*, vol. 2. Siglo XXI, México 1989, p. 787.

"Esta danza silenciosa, esta danza de las sombras generaba sin embargo paradójicamente una pintura muy ruidosa, una pintura explosiva, pintada con pólvora, a la que luego el artista prendía fuego, restallando sobre el lienzo" (Cereceda, Miguel: "Vicente Peris, pintor de sombras", en *Vicente Peris. La sombra transparente*. Sala de exposiciones Mauro Muriedas, Torrelavega, Cantabria, 2004, p. 96).

47

48

49

los ornamentos (*párraga*), ese borde extraño contra el que reacciona el discurso filosófico.⁵⁰

Contra la pintura negra

“El mundo va mal, la pintura es sombría, se diría que casi negra. Formulemos una hipótesis. Supongamos que, por falta de tiempo (el espectáculo o la pintura están siempre ‘faltos de tiempo’), se proyecta solamente pintar, como el Pintor de *Timón de Atenas*. Una pintura negra sobre una pintura negra.”⁵¹ Vicente Peris no acepta esta oscuridad, él quiere estar en un sitio luminoso. Su carnaval veneciano⁵² es un gesto contra el nihilismo fosilizante.

A vueltas con la Moda

No es el momento para enredarnos en las tediosas discusiones sobre la “artisticidad”, cuestión todavía metafísica o, en términos menos pretenciosos, esencialista, de la Moda, como si ésta fuera algo unificado, una jaula maravillosa de la que nadie quiere *salir* y en la que para entrar hubiera que suscribir un *código*. Una mirada, informada aunque sea de una forma mínima, reconocerá que las *contaminaciones* entre ciertos procesos artísticos y algunas manifestaciones de la moda son *ejemplares*, desde los espectaculares y manieristas filmes de Matthew Barney a las fotografías hieráticas de Vanessa Beecroft o en las impactantes y, a veces, desconcertantes prendas de Martin Margiela o Hussein Chalayan.⁵³

Vicente Peris ha desarrollado para el IVAM un nuevo proyecto en el que vuelve a *expandir* su imaginario pictórico. Contemplando escaparates de grandes marcas de moda quedó atrapado por el reflejo, esto es, por la aparición de su propia imagen en el seno de todo ese

50

“Esta delimitación [realizada por Kant en *La crítica del juicio*] del centro y de la integridad de la representación, de su adentro y de su afuera, puede parecer insólita. Uno se pregunta además dónde considerar que comienza el vestido. Dónde empieza y dónde termina un *párragon*. Todo vestido sería un *párragon*” (Derrida, Jacques: *La verdad en pintura*. Paidós, Buenos Aires 2001, p. 68).

51

Derrida, Jacques: “Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)”, en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, Madrid 1995, p. 92.

52

“No es por haber estado allí, quiero seguir estando allí, en ese sitio. Quiero volver para seguir. Sé que he estado allí y que he olvidado cosas. Haciendo la obra ya no quiero saber qué está ocupando el sitio del sueño de la obra y eso es lo que más me interesa. Entonces el sueño desaparece porque no pretendo buscar el sueño sino que quiero ese sentido que está apareciendo” (Vicente Peris entrevistado por José Luis Corazón, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 124).

53

El n.º 197 de la revista *Lápiz* está dedicado a las relaciones entre arte y moda. Cfr. especialmente, Loría, Vivianne: “Juegos de suplantación de la moda y el arte”. *Lápiz*, n.º 197, noviembre de 2003, pp. 26-35.

mundo de *glamour* y sensualidad. Peris quiere fijar esa epifanía del sujeto en el terreno del cambio de identidad, allí donde se nos promete belleza aunque sea a través del maquillaje o incluso del disfraz. *Las lunas* de Peris tienen mucho de ensoñación, pero también de fijación del cuerpo del deseo. Por tanto, esta propuesta supone una importantísima *inflexión* en el trabajo de este creador valenciano que, en la cima de sus recursos, decide afrontar, con una enorme libertad experimental, nuevos recorridos plásticos. Lo pictórico en hibridación perfecta con lo fotográfico da lugar a un espacio fascinante que ofrece al público la posibilidad de experimentar ese encuentro con el escaparate que es la zona de la transparencia y del obstáculo, del reflejo y de la extrañeza. El proyecto *Las lunas* plantea un diálogo entre arte contemporáneo y moda sin caer ni en la espectacularización ni en los registros del mero entretenimiento, intentando mostrar, con enorme intensidad, las claves pasionales de los tejidos, las promesas que están instaladas en un maniquí, la proyección deseante sobre lo que está expuesto como “mercancía”. Pintura y ropa, cuadro y escaparate, sala de exposiciones y pasarela, arte y moda, nos introducen en un campo enormemente fecundo.

“Me da miedo hablar del color”

Los sueños, como sabemos, no están anudados en una forma necesariamente placentera, antes al contrario, en ellos late lo inexplicable, son el ámbito de sedimentación de una *singular inquietud*, algo que acaso pueda prolongarse en la vigilia en la *verdadera piel del sujeto*: el vestido, eso que asegura el paso de lo sensible corporal al sentido.⁵⁴ “Me da miedo hablar del color”, dice Peris en medio de un relato de sueños que atraviesan lo acuático más allá de cualquier determinación temporal. Tal vez se trate de una *represión* en el sentido psicoanalítico.⁵⁵

En las aguas

En la góndola: extrañeza y belleza, tránsito gozoso y prefiguración de la muerte. Vicente Peris conoce ese *signo veneciano*. Nunca deja de

“En cuanto al cuerpo humano, Hegel ya había sugerido que tenía una relación de significación con el vestido: en tanto que sensible puro, el cuerpo no puede significar; el vestido asegura el paso de lo sensible al sentido; es, si se prefiere, el significado por excelencia” (Barthes, Roland: *El sistema de la moda*. Gustavo Gili, Barcelona 1978, p. 221).

Cfr. Cereceda, Miguel: “Vicente Peris y la pintura”, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 106.

regresar a las aguas del recuerdo, de aquello que sigue en movimiento y por tanto no ha muerto.⁵⁶ El agua es, no cabe duda, un signo ambiguo,⁵⁷ matriz de vida, pero también emblema de la carencia;⁵⁸ asociada a un vano destino, como en las *Metamorfosis* de Ovidio, o a la movilidad heracliteana.⁵⁹ Gastón Bachelard desplegó en *El agua y los sueños* un prodigioso análisis de la “imaginación material”, mostrando como ese fluido es verdaderamente crucial para entender al hombre. Para este pensador, el agua es el principio de la ensoñación, aquello que hace que los elementos confluyan para animar el espacio intangible y desencadenar la *acción imaginante*: “Si la imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una exposición de imágenes, no hay imaginación”.⁶⁰ La dinámica de ausencia y presencia, la evocación y la apertura del cerco hermético, esto es, simbólico, obliga a liberar a la mirada de los condicionamientos que suponen los hábitos hereditarios.

El símbolo habla de lo perecedero, del dolor como cifra de la vida, de esa naturaleza en la que nuestros anhelos encuentran un *espejo* en el que contemplarse: la identidad se refleja y disuelve en el seno del agua, ámbito de sedimentación o inmersión de la belleza.⁶¹

56

“Hay un tiempo, un espacio y nos movemos, elegimos. Depende de cada día, es cambiante, no estás en el mismo sitio todos los días. Siempre es diferente. En el agua no hay nada estático, eso es la muerte. Lo que está muerto está parado. Lo que está vivo es cambiante. Lo que es ya no es. El transcurso es la vida. ¿Cómo es el pensamiento en el transcurso? Cambiante. Hay que entender que esto es una partitura musical que está en marcha y que el sonido de antes ya no está. Te lo recuerda, pero ¿qué es el recuerdo? Tú construyes el futuro. Está en ese punto magnífico donde el tiempo se para” (Vicente Peris entrevistado por José Luis Corazón, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 123).

57

“Los sentidos del ‘agua’ contiene en su enunciado la complejidad y ambigüedad propias del agua (‘un cuerpo formado por la combinación de un volumen de oxígeno y dos de hidrógeno, líquido, incoloro y verdoso en grandes masas, que refracta la luz, disuelve muchas sustancias, se solidifica en frío, se evapora por el calor y, más o menos puro, forma la lluvia, las fuentes, los ríos y los mares’). Ya en la misma definición del signo ‘agua’ (el signo se comporta como una ola, Hjelmslev), se percibe como un elemento proteico: no en vano Proteo, dios del mar, asumía distintas formas; incluso la del ‘agua que en el agua se perdía’ (Borges), multiforme (sólido, líquido y gaseoso) e informe, capaz de adoptar la forma de aquello que lo contiene” (Lozano, Jorge: “Los sentidos del agua”. *Revista de Occidente*, n.º 306, Madrid, noviembre 2006, pp. 9-10).

58

En la actualidad hay más de mil doscientos millones de personas sin acceso a agua potable no contaminada y otros dos mil cuatrocientos millones que carecen de instalaciones sanitarias adecuadas.

59

“La movilidad heracliteana es una filosofía concreta, una filosofía total. No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica fundamental entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo” (Bachelard, Gaston: *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México 1978, p. 15).

60

Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México 1972, p. 9.

61

“El autor de *El agua y los sueños*, buen filósofo iconoclasta, emprende un proyecto con el que se propone ‘aislar todos los sufijos de la belleza, hallar, detrás de las imágenes que se muestran, las imágenes que se ocultan, ir a la raíz misma de la fuerza imaginante’” (Trione, Aldo: *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*. Tecnos, Madrid 1989, p. 36).

La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, en su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. El nacimiento se encuentra normalmente expresado en los sueños, como señaló Freud, mediante la intervención de las aguas. Se alude por medio de ese elemento a lo transitorio pero también a la finitud: el agua es la *profundidad transparente*, algo que pone en comunicación lo superficial y lo abismal, por lo que puede decirse que esa sustancia cruza las imágenes. El ser consagrado al agua está marcado por el *vértigo* (recordemos la etimología griega de vértigo: *ilingós*, remolino de agua) y la melancolía. Si en las fuentes surge el narcisismo idealizante, también en lo acuático se localizan los complejos de Ofelia o Caronte: ahogada por amor y despecho, atravesando el territorio del olvido hacia la morada de los muertos. "Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir",⁶² convertir en arte lo acuático es dar cuerpo vertical a la profundidad de la ensoñación. Jung señaló que el deseo del hombre es que las sombrías aguas de la muerte se conviertan en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sean el regazo materno, así como el mar, aunque sumerge al Sol, lo vuelve a hacer nacer de sus profundidades.

Michel Serres ha indicado, con justicia, que solemos hablar de sólidos, no sabemos escribir si no es sobre ellos: la coherencia y cohesión de éstos prolonga la identidad a la que aspira el entendimiento. Acaso sea porque el líquido, los flujos, el agua, no ofrecen cimiento.⁶³ La "liquidez" del lenguaje⁶⁴ tiene que ayudarnos a descifrar ese mundo acuático en el que se mezcla la luz y la oscuridad. Recordemos que en el himno de la creación del *Rig Veda* se dice que la oscuridad estaba allí, "todo estaba rodeado de tinieblas, y todo era agua en demasía", pero que en otras tradiciones el momento acuático es, propiamente, aquel en el que se produce la *iluminación*. La naturaleza dual del agua⁶⁵ se manifiesta también en su deslizamiento entre la pureza y lo impuro o

Bachelard, Gaston: *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México 1978, p. 77.

Cfr. Serres, Michel: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*. Pre-Textos, Valencia 1994, p. 224.

"La liquidez es el principio del lenguaje; el lenguaje debe estar henchido de agua. Desde que sabemos hablar, como dice Tristan Tzara, 'una nube de ríos impetuosos llenan la árida boca'" (Bachelard, Gaston: *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México 1978, pp. 286-7).

Cfr. Illich, Ivan: *H2O y las aguas del olvido*. Cátedra, Madrid 1989, pp. 54-7.

informe, eso que Bachelard, con enorme intensidad, describe como lo viscoso que bloquea el placer onírico.⁶⁶

Merodeo

El sueño que merodea el deseo es el de la pintura misma.⁶⁷

La extraña “protección” del deseo

El deseo nos arrastra hacia *donde quiere*, nos desnuda tanto como nos obliga a vestarnos de ciertas formas: tenemos que protegernos de esa intemperie donde la *temperatura* (emocional) es extrema y cambiante. Acaso la protección, como la expresada en la frase de Jenny Holzer *Protect me from what I want*,⁶⁸ sea la del *deseo mismo*, una conciencia de lo abismal, esto es, de esas turbulencias de la pasión en las que se pierde todo fundamento. Pero también puede que la enunciación *paradójica* tenga que ver con la dinámica de la seducción, con un decir que está plegado barrocamemente y no ofrece un sentido unificado. No parece que sea una apelación a otro localizado en una posición jerárquica sino, al contrario, una invocación que intenta llegar al problemático lugar del *sujeto*: un movimiento que no es de represión sino más bien de extraña veladura. Como en la catarsis, el rechazo y la repulsión van unidos a la fascinación por lo extremo, aquí la *protección* puede ser el momento previo a una *entrega sin condiciones*, a ese desasimiento que tanto nos cuesta alcanzar.

66

“A veces la viscosidad es también el rastro de una fatiga onírica que impide al sueño avanzar. Vivimos entonces sueños pegajosos en un medio viscoso. El caleidoscopio del sueño está lleno de objetos redondos, lentos. Si pudiéramos estudiar sistemáticamente esos sueños blandos nos llevarían al conocimiento de una imaginación intermediaria entre la imaginación formal y la imaginación material. Los objetos del sueño mesomorfo sólo difícilmente toman su forma y luego la pierden, hundiéndose como una pasta. Al objeto pegajoso, blando, perezoso, fosforescente a veces –y no luminoso– corresponde, según creemos, la densidad ontológica más fuerte de la vida onírica. Esos sueños que son sueños de masa son, ya una lucha, ya una derrota para crear, para formar, para deformar, para modelar. Como dice Victor Hugo: ‘Todo se deforma, hasta lo informe’” (Bachelard, Gaston: *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México 1978, p. 163).

67

“Vicente Peris ha tratado de reproducir además la evocación de ese sueño suyo mediante la grabación en vídeo de un viaje nocturno en góndola por los canales de Venecia. Sigue buscando y rastreando en él las fugaces sombras que se le escapan, aunque no sé si consigue atrapar el color y atrapar la temperatura de su sueño. [...] ¿En qué sentido se consigue recuperar la virginidad y la pureza perdida, no de la pintura, que sigue igual de puta y mártir que siempre, sino en general del oficio de pintor, a través de estos extraños artificios de vídeos, fotografías e instalaciones? Porque parece en efecto un poco paradójico buscar su ingenuidad en una tal complicación teatral de la representación.

Peris es plenamente consciente de que ninguna de las bellas artes se ha desarrollado nunca sola y al margen de las otras. Pues siempre han estado hermanadas la pintura, la arquitectura, la escultura, la música y la danza. Lo que le permite servirse de todas ellas, escenográficamente reunidas, para la mejor exaltación de una de ellas. Por ese motivo no tiene ningún empacho en recurrir al vídeo, a la fotografía, a la escenografía teatral, a la música, a la performance y a la danza, en exaltación y alabanza de la pintura” (Cereceda, Miguel: “Vicente Peris y la pintura”, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 112).

68

He planteado algunas consideraciones en torno al campo que abre esa sentencia en Castro Flórez, Fernando: “Protégeme de lo que quiero. Materiales (fragmentarios) para pensar la alteridad del deseo”, en *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. CENDEAC, Murcia 2003, pp. 119-42.

Vivimos en un momento en el que la intimidad ha desaparecido, tal vez porque también están disueltas la comunidad y complicidad que permitían que aquella existiera y resulta muy duro reconocer, aunque eso sea propiamente lo artístico, nuestra nulidad: “La intimidad es el instinto que nos permite encontrar entre las máscaras, a los que, como nosotros, no son nadie. A los que no tienen donde caerse muertos. Como nosotros. Distintos de nosotros. Nos gustaría que llevaran marcas, sería más fácil y no habría lugar para el error. Pero no las llevan. Nunca las llevaron. Por eso podemos equivocarnos, por eso no podemos estar seguros. Por eso son de nuestra comunidad. Por eso podemos compartir con ellos nuestra *intimidad*, es decir, construir nuestra propia intimidad (que sin los otros sólo es un harapo o una inmundicia). Eso es un arte. Un cultivo. Una cultura. Cuidar de sí. Eso es el arte de sí. Eso es el arte sí”.⁶⁹ Pero ese riguroso arte del cuidado de sí a partir de una singular *extrañeza del cuerpo*, algo semejante a lo que Lacan llamó *extimité* (extimidad), un proceso complejo en el que nos ponemos hondamente en relación con la Cosa.⁷⁰

Aquel sujeto barrado del que hablara Lacan⁷¹ nos acerca al deseo que puede abrirse a partir de la indeterminación, de la indecibilidad o incluso de la *destinerrancia*. “Por consiguiente –escribe Derrida–, creo que, lo mismo que la muerte, la indecibilidad, lo que denomino también la ‘destinerrancia’, la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento del deseo que, de otro modo, moriría de antemano.”⁷² El deseo es una mezcla de disfrute e insatisfacción que no puede ser resuelto en la forma de una “ausencia esencial”; acaso el abandono del *sufrimiento diferente* tenga que ver con la renuncia que hacemos de nosotros mismos y, por supuesto, con la dificultad de establecer el encuentro con el otro. Lyotard habló de la fórmula posmoderna, en un imaginario conflictivo,

69
70

Pardo, José Luis: *La intimidad*. Pre-Textos, Valencia 1996, p. 291.

“El problema consiste en que, al ‘circular alrededor de sí mismo’ como su propio sol, ese sujeto autónomo encuentra en sí algo que es ‘más que él mismo’, un cuerpo extraño que está en su mismo centro. A esto apunta el neologismo lacaniano *extimité*, extimidad, la designación de un extraño que está en medio de la intimidad. Precisamente por dar vueltas alrededor de sí mismo, el sujeto circula en torno a algo que es ‘en él mismo más que él mismo’, el núcleo traumático del goce que Lacan nombra con las palabras alemanas *Das Ding* (La Cosa)” (Žizek, Slavoj: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós, Buenos Aires 2000, p. 276).

71

“El ‘sujeto barrado’ lacaniano no está ‘vacío’ en el sentido de alguna ‘experiencia de vacío’ psicológico-existencial, sino en el sentido de una dimensión de negatividad autorreferencial que elude a priori el dominio de lo vécu, de la experiencia vivida” (Žizek, Slavoj: *El espino-so sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Paidós, Buenos Aires 2001, p. 276).

72

Derrida, Jacques: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Trotta, Madrid 2001, p. 42.

como un dejar la respuesta en suspenso, sin excluir que haya algo de Otro, “algo de falta y algo de deseo”.⁷³ Tenemos que ir más allá del reflejo fascinante (aquel estadio del espejo) como *objetos transicionales*: “La hilacha de pañal, el trozo de cacharro amado que no se separan del labio ni de la mano”.⁷⁴ No cabe duda de que el desasimiento y la castración intervienen en la emergencia del sujeto. “La castración quiere decir que es preciso que el goce sea rechazado para que pueda ser alcanzado en la escala invertida de la Ley del deseo.”⁷⁵

Lo que falta es ese otro que es *crucial* en el deseo que a veces atraviesa ese corte no para encontrar meramente la desnudez sino para sentir el miedo, insalvable, de la *finitud*. El desapego, vinculado a la problemática pulsión de muerte, es algo primordial para ese sujeto que es una brecha donde pueden caer los “apegos apasionados”.⁷⁶ Debemos entender la pulsión de muerte como un descarrilamiento ontológico, un gesto de des-investidura que remite a la disolución de la libido: lo que disloca al sujeto (en el proceso de su constitución) es el encuentro traumático con el goce. El yo, constituido especularmente, cree que en torno a él únicamente hay un terreno lleno de escombros y, precisamente por ello, se *fortifica*;⁷⁷ verse a uno mismo como sujeto unitario implica una forma de represión visual. Si el deseo lleva siempre a la imposibilidad de su satisfacción, la pulsión encuentra su satisfacción en el movimiento mismo destinado a reprimir esa satisfacción: “Mientras que el sujeto del deseo se basa en la *falta* constitutiva (existe en cuanto está en busca del objeto-causa faltante), el sujeto de la pulsión tiene su fun-

73

Liotard, Jean-François: “El imaginario postmoderno y la cuestión el otro en el pensamiento y la arquitectura”, en *Pensar-Componer/Construir-Habitar*. Arteleku, San Sebastián 1994, p. 38.

74

Lacan, Jacques: “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, en *Escritos*, vol. 2. Siglo XXI, México 1989, p. 794.

75

Ibidem, p. 807.

76

“La necesidad de que el apego apasionado proporcione un mínimo de ser implica que ya está allí el sujeto en cuanto ‘negatividad abstracta’ (el gesto primordial de des-apego respecto de su ambiente). La fantasía es entonces una formación defensiva contra el abismo primordial del des-apego, de la pérdida del (apoyo en el) ser, que es el propio sujeto. Entonces, en este punto decisivo hay que suplementar a Butler: la emergencia del sujeto no equivale estrictamente a la sujeción (en el sentido de apego apasionado, de sumisión a alguna figura del Otro), puesto que para que se produzca ese apego apasionado ya debe estar allí la brecha que es el sujeto. Solo si esta brecha ya está allí podemos explicar la posibilidad de que el sujeto se sustraiga al poder del fantasma fundamental” (Žizek, Slavoj: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Paidós, Buenos Aires 2001, p. 310).

77

“La formación del yo [je] se simboliza oníricamente por un campo fortificado, o hasta un estadio, distribuyendo desde el ruedo interior hasta su recinto, hasta su contorno de cascajos y pantanos, dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empecina en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior, cuya forma (a veces yuxtapuesta en el mismo libretto) simboliza el ello de manera sobrecogedora” (Lacan, Jacques: “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos*, vol. 1. Siglo XXI, México 1989, p. 90).

damento en un *excedente* constitutivo: en la presencia excesiva de alguna Cosa intrínsecamente 'imposible' y que no debe estar allí, en nuestra realidad presente: la Cosa que, por supuesto, es en última instancia *el sujeto mismo*".⁷⁸

En blanco

"Dejo pedazos en blanco en la tela porque no los sé pintar, no veo que tenga que poner ahí el pincel, no tengo que llenarla de mentiras."⁷⁹ En la serie de *Las lunas*, Peris deja en "reserva", esto es, en blanco, el vestido del escaparate que ha fotografiado; es ahí en esa *tela borrada o ausente* donde el pintor despliega su recuerdo, admirado, del lujo. Lo que quiere atrapar es algo vital: "A partir del tema que tocas, del modelo, la vida es el modelo, en la vida entra todo."⁸⁰

Especulaciones y encuentros

La imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, esa identificación o, mejor, *transformación* producida en el sujeto (función del yo) cuando asume una imagen que constituye la *matriz simbólica*, antes de que el lenguaje le restituya en lo universal y le introduzca en situaciones sociales elaboradas.⁸¹ Apuleyo, acusado de magia por poseer un espejo, hizo de él un elogio eficaz. El espejo, por sus virtudes para capturar las imágenes supera a la arcilla que está falta de energía, al mármol que carece de color, al cuadro pintado que no tiene cuerpo ni volumen, y sabe capturar mejor cualquier otra cosa el movimiento de la imagen en sus breves confines: "El espejo consigue, atrapando el movimiento de los objetos y personas que pasan delante suyo, plasmar en fragmentos el transcurrir de los años de la vida de un hombre y sus cambios".⁸² Pero en realidad el espejo *no retiene nada*, su fondo de azogue rechaza toda memoria, lo único que permanece es el anhelo de quien se contempla reflejado en él.

78

Zizek, Slavoj: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Paidós, Buenos Aires 2001, p. 329.

79

Vicente Peris entrevistado por José Luis Corazón, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 126.

80

Ibidem, p. 127.

81

Cfr. Lacan, Jacques: "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos I*. Siglo XXI, México 1971, p. 88.

82

Brusatin, Manlio: "Imágenes que aparecen y desaparecen", en *Historia de las imágenes*. Julio Ollero, Madrid 1992, p. 45.

Vicente Peris encuentra en los escaparates de las grandes casas de moda una posibilidad extraordinaria para la *especulación pictórica*. Ahí está el maniquí frontal, casi podríamos decir que en *apóstrofe*,⁸³ petrificando, de forma medusea, la mirada del otro.⁸⁴ En cierta medida, *Las lunas* de Peris están jugando con el proceso de duplicación y reflejo, con una gemelaridad que no es pura sino sutilmente *modificada*. Se trata de contar una historia, la del deseo del otro que, en apariencia, ha desaparecido.⁸⁵ “La ropa se adhiere al cuerpo y es, por ende, su doble y su metáfora. Habla de aquello que envuelve, pero sirve para eludirlo y escamotearlo.”⁸⁶ El pintor sufre un *flechazo erótico* en el encuentro con el escaparate que propiamente es una promesa de belleza materializada pero aún sin vida. Su mano introducirá, en el ámbito de la reproducción mecánica, una nota tímbrico-cromática que es un sofisticado ejercicio de rememoración. “Es —apunta Vicente Peris en torno a la *Suite Venezia*— un proceso de memoria, de crear la memoria. No de recrear sino crear. Estoy contando algo que nunca ha pasado. No sé si es así o un reflejo de algo. Tiene que ser un reflejo porque yo no puedo hacer nada sin unos datos. Llego a la conclusión de que toda la imagen es un reflejo.”⁸⁷ La pintura es, así, *un reflejo del modelo* que, casi a la manera platónica, sería el original. El arte de atrapar sombras adquiere la connotación melancólica antigua, al mismo tiempo que los *lugares* de la fascinación (Venecia y sus aguas cargadas de simbolismo) propician la experiencia del *déjà vu*. Vicente Peris no abandona su obsesión por esas cosas que duran tan poco y que son tan importantes. Tienen la apariencia de aquello que en el reflejo se distorsiona para adquirir una cualidad mucho más rara: sofistica-

83

Jean Clair ha recordado que en los vasos griegos los personajes que aparecen frontalmente son divinidades marginales como Gorgo, la musa Calíope o Dioniso, aunque también lo hace el individuo en estado de paroxismo, de terror, de agonía, de locura, contemplando el borde de la muerte; cfr. *Elogio de lo visible*. Seix Barral, Barcelona 1999, p. 234.

84

“El erotismo metafísico de lo meduseo es un testigo seguro de rechazo de los cuerpos. Medusa fija su rasgo distintivo, paraliza su extensión: queda como una masturbación del ojo” (Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Arena, Madrid, p. 38).

85

“Nos engendran como gemelos, pero casi todos nacemos siendo únicos. Desde el principio nos consideramos gemelos, pero luego uno de nosotros desaparece. Juntos, los gemelos iniciales se enfrentan a fuerzas primitivas y desbrozan un espacio en este mundo en el que nos será posible domar caballos, labrar la tierra, sobrevivir al rayo; luego, uno devora al otro. El gemelo que desaparece deja tras de sí un cuerpo tan seco y delgado como un fragmento de papiro. Las acciones y las imágenes del doble empiezan aquí, en la raíz de nuestras vidas, que es nuestra carne, nuestra sangre, nuestro camino hasta el ser” (Schwartz, Hillel: *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Cátedra, Madrid 1998, p. 11).

86

Ramírez, Juan Antonio: “Ropajes (máquinas de coser, fetichismos, trajes nupciales...)”, en *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela, Madrid 2003, p. 139.

87

Vicente Peris entrevistado por José Luis Corazón, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 117.

da, comprometedora, sensual o, para decirlo con un término caro a Giorgio de Chirico, metafísica.

Para (no) desnudarse [del todo]

En la obra de Vicente Peris tenemos una *lógica, al mismo tiempo, del sentido y de la sensación*, en esa profundidad de la superficie,⁸⁸ en la frontera epidérmica que nos protege, precariamente, del mundo, sin por ello dejar de sedimentar todas las circunstancias y, al fin, ser *humana carnalidad del mundo*. Y lo que tenemos son velos, máscaras, metáforas de la castración, manifestaciones de la *aphánisis* (ese temor suscitado en el sujeto por la desaparición del deseo). El otro es pura *fuyance*, el deseo, más que guardarse en el bolsillo,⁸⁹ se despliega en el tejido, parasita nuestra identidad.

Derrida sostiene que sólo porque no hay presencia plena es posible la experiencia, entre otras cosas, de la obra de arte.⁹⁰ Podríamos pensar en que la desnudez, esa *acción decisiva*,⁹¹ es una mezcla de plenitud sensitiva y resistencia a la codificación socialmente establecida. En el entretejerse de lo abstracto y lo figurativo en la pintura de Vicente Peris, un artista fascinado por la máscara carnavalesca y el color desbordante del disfraz,⁹² se elude esa “mitología de la desnudez” porque finalmente los seres humanos son *cuerpos vesti-*

88 “Es siguiendo la frontera, costeanado la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporal. Paul Valéry tuvo una frase profunda: ‘Lo más profundo, es la piel’” (Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona 1989, p. 33).

89 “[...] lejos de que el temor de la aphánisis se proyecte, por así decir, en la imagen del complejo de castración, es por el contrario la necesidad, la determinación del mecanismo significante lo que, en el complejo de castración, empuja en la mayoría de los casos al sujeto, a no temer la *aphánisis*, en absoluto, sino por el contrario a refugiarse en ella, a guardarse el deseo en el bolsillo” (Lacan, Jacques: *La transferencia*. El Seminario 8. Paidós, Buenos Aires 2003, p. 263).

90 “La presencia significaría la muerte. Si la presencia fuera posible, en el sentido pleno en el que un ser que es ahí donde está, que se aparece pleno ahí donde está, si esto fuera posible no existiría ni Van Gogh ni la obra de Van Gogh, ni la experiencia que nosotros tenemos de esa obra” (Jacques Derrida entrevistado por Peter Brunette y David Wallis: “Las artes espaciales”. *Acción Paralela*, n.º 1, Madrid, mayo 1995, p. 19).

91 “La acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá de un replegamiento sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan el sentimiento de la obscenidad. La obscenidad significa el trastorno que desarregla un estado de los cuerpos conforme a la posesión de sí, a la posesión de la individualidad duradera y afirmada” (Bataille, Georges: *El erotismo*. Tusquets, Barcelona 1985, p. 31).

92 “De hecho, vale la pena buscar bajo los pliegues de su pintura el erotismo de las formas y de los trazos o el pulso exaltado de los colores. Es entonces cuando descubrimos que sus cuadros son plenamente abstractos e informales, a ese justo nivel de la percepción inmediata. Tras los globos, las flores, los reflejos de agua, las palomas, las máscaras, los cuerpos y los vestidos, que nos hacen adivinar escenas y actitudes múltiples en los diversos personajes del friso que nos circunda, podemos constatar, si queremos y así lo deseamos —como *voyeurs* de la pintura que somos— las entretelas del hacer artístico, con sus estrategias, sus procesos y diversificados procedimientos” (De la Calle, Román: “Ver de cerca, mirar de lejos, con Venecia al fondo”, en *El carnaval de Venecia*. Vicente Peris. Galería Benlliure, Valencia 2007, p. 60).

dos.⁹³ El mismo Bataille sabía que la indumentaria está asociada al erotismo como un aspecto de la experiencia interna a diferencia de la sexualidad animal, es manifiesto que al esconder el cuerpo, la ropa excita la curiosidad sexual “y crea en el observador el deseo de quitarla”.⁹⁴ De la corbata a los zapatos, de los abrigos de piel a las chaquetas, la ropa va ofreciendo un riquísimo *simbolismo sexual*.⁹⁵ Incluso aquellas muchachas que bailaban sobre el lienzo mientras el pintor fijaba sus sombras con pólvora, en su fisicidad total⁹⁶ dejaban la impresión de que aún no habían sido capaces de prescindir de toda su “ropa”.

Sombras, nada más

“Pintar sombras –escribe Miguel Cereceda en torno a Vicente Peris– es una de las prácticas pictóricas más antiguas. Plinio el Viejo dice claramente que a pesar de que la cuestión del origen de la pintura es disputada ‘todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre: así fue de hecho su primera etapa’. Tratando de perseguir sombras el artista no sólo ambiciona una pureza original de la pintura, sino que reivindica además con ello una ingenuidad de la que acaso la propia pintura carece. Reinventando una especie de código fundamental, el artista, persiguiendo sombras, sueña con atrapar en ellas la pasión, la fuerza, el erotismo y la vitalidad de la danza. Atrapar entonces sobre el lienzo la vida misma, que en forma

93

“‘Hay un hecho evidente y prominente sobre los seres humanos’, dice Turner al comienzo de su libro *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en teoría social*, ‘tienen cuerpos y son cuerpos.’ Es decir, el cuerpo constituye el entorno del yo, es inseparable del yo. Sin embargo, lo que Turner omite en su análisis es otro hecho evidente y prominente: que los cuerpos humanos son cuerpos vestidos. El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos. La desnudez es totalmente inapropiada en casi todas las situaciones sociales e incluso en situaciones donde se exhibe demasiada carne (en la playa, en la piscina, incluso en el dormitorio); es probable que los cuerpos que se encuentran en estas situaciones vayan adornados, aunque sólo sea con joyas o perfumes: cuando a Marilyn Monroe se le preguntó qué llevaba puesto para irse a la cama, ésta respondió que sólo llevaba Chanel número 5, lo cual ilustra cómo el cuerpo, incluso sin adornos, puede seguir adornado o embellecido de algún modo” (Entwistle, Joanne: *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós, Barcelona 2002, p. 19).

94

95

Steele, V.: *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from Victorian Age to the Jazz Age*. Oxford University Press, 1985, p. 42.

“Freud interpreta la vestimenta en términos de simbolismo sexual; por ejemplo, las pieles finas simbolizan el vello púbico; las corbatas y sombreros, el pene; los zapatos, cinturones o velos, la vagina. Flügel, con su enfoque psicoanalítico, afirma que no sólo ciertos artículos del vestir representan los órganos sexuales, sino que todo el sistema de la indumentaria también lo hace en un intento de reconciliar el deseo contradictorio de modestia y de exhibicionismo. El atractivo de la indumentaria, según Flügel, procede del hecho de que ésta puede revelar y ocultar simultáneamente el cuerpo, avivando la imaginación y estimulando el deseo” (Entwistle, Joanne: *op. cit.*, p. 226).

96

“Vicente Peris gustaba de esa idea física de la inspiración cuando se entregaba arrebatado a la pintura. Olores mezclados de sudor, de pólvora y de sexo embriagaban al artista en su locura creativa, acentuando su excitación. El erotismo de los cuerpos desnudos, el erotismo de la danza, el erotismo embriagador de los fuertes olores corporales, la propia embriaguez de la pintura, son los principios vitales que el artista quisiera recoger entre sus sombras. Porque es en último término la vida misma, la fugacidad de la vida, lo que la pintura quisiera finalmente atrapar en sus sombras y reflejos” (Cereceda, Miguel: “Vicente Peris, pintor de sombras”, en *Vicente Peris. La sombra transparente*. Sala de exposiciones Mauro Muriadas, Torrelavega, Cantabria, 2004, p. 98).

de sombras se escapa. Perseguir la sombra es entonces para él como acechar la vida, tratando en vano de buscar su permanencia.”⁹⁷ Jung que consideraba que los arquetipos que con mayor frecuencia e intensidad influyen sobre el yo son la sombra, el *anima* y el *animus*: “La figura más accesible a la experiencia es la sombra, cuya índole puede inferirse en gran medida de los contenidos del inconsciente personal”.⁹⁸ Si, por un lado, es expresión de lo negativo, también en esas obsesiones que recoge la sombra se encuentra una potencia, adquiere la forma de la emoción que no es una actividad sino un suceso que a uno le sobreviene. La sombra es, en esta clave, una proyección emocional que parece situada sin lugar a duda en el *otro*. El resultado de la proyección es un *aislamiento del sujeto* respecto del entorno, en cuanto se establece con este una relación no real sino ilusoria. Por medio de la sombra se encarna precisamente una realidad, un rostro desconocido, cuya esencia permanece inalcanzable. El sujeto se manifiesta por medio de esas sombras que ha conseguido fijar en el muro (la mítica historia de amor, distancia y melancolía que narra Plinio en su *Historia natural* como origen mítico de la pintura), el arte *empieza* como *tacto del deseo ausente*. Ese contorno de la sombra de un hombre (*omnes umbra hominis lineis circumducta*) sirve para articular una metafísica de la imagen como presentación de lo ausente, reelaboración de lo erótico perdido en el recuerdo.

“Crédulo, ¿para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tú buscas –leemos en las *Metamorfosis* de Ovidio– no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte.” Acaso la sombra sea más que la imagen de *nada*, el ámbito en el que se proyecta nuestro deseo precisamente de tener una realidad consistente. “El vano intento de transformar la visión en abrazo desemboca en drama, en el momento extático en que el protagonista realiza, al fin, el ‘estadio del espejo’. La imagen (*imago*) no le engaña más, ya no es una ‘sombra’, ya no es ‘otro’, sino él mismo. ‘Ése soy yo’ (*Iste ego sum*).”⁹⁹ Vicente Peris está buscando *su reflejo* en *Las lunas* no para componer un auto-

Ibídem, p. 100.

Carl G. Jung: *Aión. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Paidós, Barcelona 1989, p. 22.

Stoichita, Victor I.: *Breve historia de la sombra*. Siruela, Madrid 1999, p. 38).

retrato sino para encontrar *otra respuesta* a su inquietud pictórica, esto es, al radical deseo de que las imágenes tengan vida y no sean meras aguas detenidas.

Platón designó a los reflejos en el agua como *eidola*, mientras que las sombras aparecen, en el famoso mito de la caverna de *La República*, como *phantasmata*. Toda representación, advierte el filósofo, produce una perturbación en nuestra alma: desde la pintura de sombras (*skia-graphia*) a la prestidigitación (*thaumatopoia*) y las invenciones propias de la magia (*goeteia*) se impone una *atadura* al sujeto, literalmente, cautivo de la ilusión. Sabemos que la pintura occidental ha sido desde el Renacimiento, en que el platonismo tanta importancia tuvo, fruto del amor a lo idéntico. Vasari, en su historia de la pintura, intenta conciliar al paradigma especular con el de la sombra y llega a decir que Gigés de Lidia, estando cerca del fuego, mira a su sombra sobre la pared, “y de repente, con un pedazo de carbón, fijó el contorno sobre la pared”. Representar el autorretrato mediante el silueteado de la sombra, gran dificultad: lo que puede aparecer es, sin más, una mancha o lo informe.¹⁰⁰ Acaso podamos reflejarnos, a la manera narcisista, tan sólo en esos *restos* que dividen nuestro deseo.¹⁰¹ Sombras, velos, rastros de una alteridad que no se da nunca del todo.

La función del velo

El cuadro, particularmente *Las lunas* de Vicente Peris, guarda semejanzas con el *velo*, en el que se instaura una captura imaginaria del deseo (descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, esencial en la constitución de la relación simbólica); los recuerdos están simultáneamente borrados y amplificados en el velamiento, ahí se ha *interrumpido* la historia, “un momento en el cual se detiene y se fija, y al mismo tiempo indica la continuación de su movimiento más allá del velo”.¹⁰²

100

“El resultado visible en el mural de su [Vasari] casa en Florencia es una mancha más o menos informe y sin semejanza. En la fábula pliniana, captar la semejanza mediante el silueteado de la sombra era posible porque el modelo y el artista eran dos personas distintas. La imagen/sombra era la semejanza del otro (y no de sí mismo) y ésta se manifestaba exclusivamente de perfil” (*Ibidem*, p. 44).

101

Freud denominó *Kern unseres Wesens* a ese extraño cuerpo en mi interior que es ‘en mí más que yo’, reformulado por Lacan como *das Ding*: “La fórmula lacaniana para este objeto es *objet petit a*, ese punto de Real en el corazón mismo del sujeto que no puede ser simbolizado, que es producido como un residuo, un remanente, un resto de toda operación significante, un núcleo duro que incorpora la aterradora *jouissance*, el goce, y como tal, un objeto que simultáneamente nos atrae y nos repele –que divide nuestro deseo y nos provoca por lo tanto vergüenza” (Žižek, Slavoj: *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI, Buenos Aires 1992, p. 234).

102

Lacan, Jacques: “La función del velo”, en *La Relación de Objeto. El Seminario 4*. Paidós, Buenos Aires 1994, p. 159.

Gestell: chasis, bastidor, escaparate

Heidegger advierte que, en todas partes, se provoca a nuestro existir, sea en la forma del juego o de la llamada opresiva, a dedicarse a la planificación y cálculo de todo. “El nombre para la provocación conjunta que dispone de este modo al hombre y al ser el uno respecto al otro, de manera que alternan su posición, reza: com-posición.”¹⁰³ La palabra alemana es *Ge-stell*, que en el idioma corriente significa armazón, chasis, bastidor, esqueleto, dispositivo, etc., es decir, la estructura física interna de un objeto.¹⁰⁴ El *Gestell* es una manifestación de cumplimiento del nihilismo, esto es, revela la época del fin de la metafísica.¹⁰⁵

El ser ya no se da como presencia, sino sólo como huella y recuerdo. Ese mundo de la realidad tendencialmente planificada, en el que se produce un significativo aligeramiento o dispersión y aceleración de las condiciones de existencia, apenas tiene la posibilidad de hacerse con una *imagen unitaria*. La “organización total” de la técnica¹⁰⁶ hace mundo por medio de un *vaciamiento* y, al mismo tiempo, supone una paradójica plenificación. La técnica es, en todos los sentidos, un acaecer del desocultamiento que es lo Mismo que la arquitectura de la verdad.¹⁰⁷

103

104

105

106

107

Heidegger, Martin: *Identidad y diferencia*. Anthropos, Barcelona 1988, p. 83.

“Mediante el guión [Ge-Stell], Heidegger pretende que nos fijemos en el sentido del verbo ‘stellen’ incluido en la palabra, que significa ‘poner’, ‘colocar’. Por otra parte, el prefijo ‘Ge-’, tiene en alemán el sentido de un conjunto, de un colectivo (como es el caso de ‘Gebirge’, ‘Gebrüder’, etc.). Estos son los dos sentidos que hemos querido rescatar con el término ‘com-posición’. El propio Heidegger dice en ‘El camino al lenguaje’ (incluido en la obra *En camino al lenguaje*), que ‘Ge-stell’ es ‘la unidad de los distintos modos de la puesta en posición’” (Arturo Leyte y Helena Cortés: nota 5 a la traducción de Martin Heidegger: *Identidad y diferencia*. Anthropos, Barcelona 1988, p. 83).

“Desde una perspectiva rigurosamente heideggeriana, o sea, siendo radicalmente fieles a la instancia de historicidad que está en la raíz de la hermenéutica, ésta no puede pensarse realmente como alternativa a la modernidad [...] sino que debe presentarse únicamente como el pensamiento de la época del fin de la metafísica: como el pensamiento de la modernidad en su cumplimiento, y nada más. Ahora bien, el cumplimiento de la modernidad –eso enseña Heidegger– es el nihilismo, el *Ge-Stell*, el mundo de la racionalidad científica y tecnológica, el mundo del conflicto entre las *Weltbilder*” (Vattimo, Gianni: “¿Ética de la comunicación o ética de la interpretación?”, en *Ética de la interpretación*. Paidós, Barcelona 1991, p. 219).

“Precisamente la técnica es el fenómeno que expresa, en el plano del modo de ser del hombre en el mundo, el desplegarse y el cumplimiento de la metafísica. Al hecho de darse el ser sólo ya como voluntad (según lo teorizado por Nietzsche) –que es el modo extremo del ocultarse del ser y que deja aparecer sólo al ente– corresponde a la técnica moderna que da al mundo esa forma que hoy se llama ‘organización total’” (Vattimo, Gianni: *Introducción a Heidegger*. Gedisa, Barcelona 1986, p. 86).

“La estructura de emplazamiento –la manera de salir de lo oculto imperante en la técnica– y el mundo –la arquitectura de la verdad experimentada originariamente– son lo Mismo, a saber: maneras de acaecer el desocultamiento. Ellos no son, empero, lo igual sino que, al ser lo Mismo, son más bien lo extremadamente contrapuesto. En la estructura de emplazamiento de la técnica, el ser del ente es representabilidad y asentabilidad: la disponibilidad de lo consistente; lo esencial en el ser, el acaecer propicio, indisponible en cada caso, del desocultamiento queda olvidado. En la estructura de emplazamiento, el ser se espanta [se retira de su posición] de la verdad de su esencia, rehúsa el mundo y deja de custodiar al ente en su verdad, entregándolo a lo inmundo. Por el contrario, el mundo (en el sentido propio de la palabra) es la custodia de la esencia del ser, el ensamblaje de construcción del desocultamiento y, así, la acción de custodiar al ente como ‘cosa’” (Pöggeler, Otto: *El camino del pensar de Martin Heidegger*. Alianza, Madrid 1986, pp. 264-5).

Reflejos, 2008

Tinta sobre acetato, 21 x 29,5 cm

Bocetos para la serie **Cancelas**, marzo/abril 2008

Técnica mixta sobre acetatos, 22 x 29 cm

El *Gestell* es chasis, bastidor o, en descripción más ajustada a nuestra sensibilidad, *escaparate* en el que volver a “localizar” nuestra tendencia a fetichizar incluso aquello que está desmaterializado. Tenemos mierda de artista envasada (Manzoni), cuchillos con los que exaltados forzaron a presentadoras (Burden), apóstoles de las misas sangrientas (Nitsch), mujeres deconstruyendo la identidad desde la cirugía plástica (Orlan), figuras del exceso que están acotadas por la *enfermedad duchampiana*, aquella óptica de precisión que reveló el *gesto del arte* como un *pedestal*, una diferencia que reclama *otra mirada*. La “fascinación objetual” de la contemporaneidad y el empacho de lo *ya hecho* no ocultan que estamos afectados de *anorexia*.¹⁰⁸ Ciertamente, en esta economía del exceso, el catálogo *permanece* como resto del *potlatch*, parodia enciclopédica que *precede a los acontecimientos* y condiciona, férreamente, el juicio que, en el caso de llegar, tiene que saltar una barricada encuadrada en tapa dura.

Vicente Peris no está interesado, ni mucho menos, por la “estrategia fosilizadora de la vitrina”, antes al contrario, para él el escaparate es una posibilidad para ampliar la *reflexión de la pintura*. En el fondo este creador considera que las obras de arte no tienen soporte¹⁰⁹ o, en todo caso, el soporte será el espectador. “Pongo –afirma este artista– las cosas, hago diapositivas, vídeos, porque es la única forma que tengo de realizar la pintura, no puedo inventarla. Necesito ver qué es y de repente aparece. No es que pongas algodón y luego un plástico. Cuando pintas estás pensando en el espíritu del material, es un agua que podía ser de barro. Un agua de barro es un poema.”¹¹⁰ En *Las lunas* todo el proceso de fotografiar, trabajar con el ordenador las imágenes, plotearlas y finalmente pintar las “reservas” no remite a ninguna fijación “fetichista” en el *medio* sino que lo que se busca es revelar, literalmente, el hechizo de ese escaparate que no es únicamente el ámbito de la metafísica cumplida como técnica. Ahí, en ese espacio aparentemente transparente, de seducción y apartamiento, late una honda poesía. El pintor siente que esa realidad le guiña, con picardía, el ojo.

Cfr. Bonito Oliva, Achille: “L’anoressia dell’arte (in forma autoriflessiva)”, en *Gratis. A bordo dell’arte*. Skira, Milán 2000, pp. 229-35.

Cfr. Vicente Peris entrevistado por José Luis Corazón, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia, 2003, p. 117.

Ibidem, p. 127.

A vueltas con la caja de estropajos Brillo

Circula el rumor de la que la cosa finalizó en 1964, la historia del arte fue clausurada por las cajas de detergente Brillo, eso sí “realizadas” por Andy Warhol.¹¹¹ La pregunta “excitante” que se plantea a partir de estas obras es la que busca la *diferencia* entre ellas y las cajas que pueden encontrarse en cualquier supermercado. El desplazamiento de las mercancías al arte nos recuerda el sentido de la *transfiguración*: la adoración de lo ordinario (por ejemplo, un hombre común tomado como Dios). Puede ser cierto que en este proceso se encuentra una demanda de liberación con respecto a la *retórica de la transcendencia* y que, por tanto, es el reflejo de los movimientos sociales que intentaron acabar con la arraigada mentalidad sacrificial: la gente quería disfrutar de sus vidas como eran en ese momento, y no en un plano diferente o en un mundo diferente o en algún estado posterior de la historia para el cual el presente era una preparación.¹¹² “Me emocioné mucho”, comenta con candidez Danto recordando el momento en el que entró a la Stable Gallery y vio las que serían cajas-cimentadoras de su arquitectura filosófica. Cuando el Museo es una feria cultural, un objeto (heredero de los *ready-made*, marcados por la anestesia óptica) perteneciente al supermercado revela que ha terminado la “superioridad” cuasimetafísica del arte, algo que, sin duda, continuó confirmándose en la exposición *High & Low* del MoMA. “La calidez, la nutrición, la disciplina y la previsibilidad son valores humanos profundos que las latas apiladas de sopas Campbell ejemplifican. El estropajo Brillo emblemiza nuestra lucha contra la suciedad y el triunfo de lo doméstico.”¹¹³ No cabe duda, de que el maestro que busca, obsesivamente, las diferencias, cae en el simbolismo banal, tal vez habría sido más lúcido que retomara la frase con la que abre el texto sobre la botella de Coca-Cola expressionista abstracta: “A veces, como Sherlock Holmes, reconoció, lo más importante que ocurre es nada, como cuando el perro no ladra”.¹¹⁴ Los fetiches glaciales de Warhol rechazan, a pesar del post-relato laberíntico y, en no pocas ocasiones, caótico de Danto, el simbolismo de esa cotidianeidad higienizada y vigorizante, para acaso ofrecer un crudo espejo de lo Real: traumático o banal.

111

Cfr. Danto, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona 1999, p. 46.

112

Cfr. *ibidem*, p. 144.

113

Danto, Arthur C.: *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Akal, Madrid, 2003, p. 52.

114

Ibidem, p. 131.

Display

Hemos asistido a innumerables exposiciones en las que faltaba el *ladrido del perro* y únicamente eran visibles marcos y pedestales vacíos, *contextos tautológicos*, guiños de complicidad nihilista. “Todos los procedimientos, procesos y soportes que hasta ahora habían sido estéticamente secundarios, o sea, que habían aportado servicios ontológicos al ser propiamente dicho de la obra de arte, ahora están sobresaliendo. El soporte, el *display*, ocupa el lugar de los objetos, convirtiéndose en objeto de exhibición. En la actualidad, predominan precisamente los ingenios, las herramientas, los soportes, que antes servían para exponer las obras de arte, es decir, su anatomía, su esqueleto.”¹¹⁵ Lo que ahora se *expone*, una vez que los objetos se han hecho añicos y hemos asistido a la desintegración de la forma, es el *Gestell*.

El Museo como vitrina

“El mundo como museo, el Estado como administración del museo, los ciudadanos como vigilantes del museo, para que no olvide la omnipresente “protección de instalaciones”: precios de entrada en lugar de impuestos. Ya ahora se puede reconocer cómo se cumplen las funciones de la memoria y la amonestación: se pretende que determinadas instituciones, ruinas o no, sean visitadas. De hecho, porque no hay prácticamente nada para lo que se pudiera fundar una sociedad protectora. Nos ejercitamos protegiendo. Y esto a su vez es tan merecedor de protección que debería ser protegido de cualquier tipo de epílogo (*Natchrede*) que se le intente poner, en especial del difamatorio.”¹¹⁶ El Museo más que exponer consagra, asumiendo incluso aquello que, “radicalmente”, se le opone. “Entre la profanación (lo trivial) y la sacralización (la vitrina), la diseminación (la vida), y la concentración (la colección), la radicalidad y la promoción, se opera una especie de movimiento de ida y vuelta en el que la última palabra seguirá siendo la del Medio, que convierte a la anticultura, la cultura y lo escupido en agua bendita. El Museo, vencedor por puntos. *The show must go on.*”¹¹⁷

115

Weibel, Peter: “La Era de la Ausencia”, en Claudia Giannetti (ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. L’Angelot, Barcelona 1997, p. 118.

116

Blumenberg, Hans: “Un futuro”, en *La posibilidad de comprenderse*. Síntesis, Madrid 2002, pp. 148-49.

117

Debray, Régis: *Introducción a la mediología*. Paidós, Barcelona 2001, pp. 97-8.

La vitrina convierte en reliquia lo que contiene (por ejemplo, los restos de la manifestación del primero de mayo en el famoso *performance* de Joseph Beuys), lo cotidiano está *enrarecido*: cercano pero localizado en una distancia absoluta.¹¹⁸

La publicidad en la época de la metafísica cumplida

Vattimo ha señalado, siguiendo a Heidegger, que el mundo metafísico está caracterizado por la dictadura de la “publicidad”, no en el sentido de *réclame*, sino en el sentido de “ser público”, esto es, como existencia inauténtica. La desaparición de la diferencia ontológica es también la desaparición de toda diferencia residual entre la cosa y el conocimiento que se tiene de ella. “La ‘publicidad’ es algo que pertenece esencialmente al ente en la época de la metafísica cumplida en la medida en que del ser como tal ‘ya no queda más nada’ y el ser del ente está enteramente reducido a pertenecer a un sistema instrumental del que, por definición, el hombre dispone por entero.”¹¹⁹ Desde los anuncios de Toscani para Benetton a las frases de Barbara Kruger o las proposiciones de Wittgenstein retomadas por Kosuth para localizarlas en vallas publicitarias, el arte sufre la *conmoción del discurso de la publicidad*. Aunque algunos intentan seguir la estrategia del *détournement*, en última instancia es la imagen vertiginosa del mercado la que parece *apropiarse de todos los recursos retóricos*. Nauman puede bromear sobre las “verdades místicas del arte” parodiando un anuncio de cervezas compuesto con un neón, de la misma forma que la acción de Cattelan sujetando con cintas a su galerista en una pared termina por ser pasto del *guiño publicitario*. Nuestra *sobrecodificación* termina por dar, en la primera mano, en repóker al “creativo” que no necesita ya ni siquiera recurrir a la estrategia conductista. Más allá de los abismos sublimes y, por supuesto, sin necesidad de recurrir a las cadenas subliminales, se despliegan *tácticas publicitarias deliberadamente caóticas*, en las que las alusiones pueden ser puro “sinsentido”. Lo único que importa es evitar el *zapping*. En este caso el *Gestell* es, verdaderamen-

118

“Duchamp [fue] el primero que sentó el precedente histórico y artístico, y llevó a cabo el sutil milagro de transformar en obras de arte los objetos banales del *Lebenswelt* cotidiano: un peine, un botellero, una rueda de bicicleta, un urinario. Situando estos objetos poco edificantes a una cierta distancia estética es posible apreciar sus acciones, entendiéndolos como candidatos improbables al goce estético: demostraciones prácticas de que la belleza (si es que la podemos llamar así) se puede encontrar en los sitios más improbables” (Danto, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós, Barcelona 2002, p. 14).

119

Vattimo, Gianni: *Introducción a Heidegger*. Gedisa, Barcelona 1986, pp. 88-9.

te, un emplazamiento que nos provoca para mantenernos permanentemente *conectados*. “El shock producido por la imagen publicitaria impide la distancia crítica [...]. Pero la posibilidad de un punto de vista retorna, al menos mediante el juego de desplazamiento y la metáfora. ‘¿Qué es lo que a fin de cuentas hace a los anuncios tan superiores respecto a la crítica? –concluye Benjamin–. No lo que dice el letrero móvil de neón, sino el rojo charco que lo refleja en el asfalto’.”¹²⁰ La mirada esencial de la publicidad¹²¹ nos hipnotiza y, sin duda, revela un borde de aquel *peligro* en el que tendría que surgir “lo que salva”.

Viviendo en un escaparate

Uno de los caminos que resurgen en la demolición contemporánea está relacionado con la *extraterritorialidad* propia del vagabundeo fluxus; pienso en Ben Vautier viviendo durante quince días en el escaparate de la galería One de Londres en 1962,¹²² o en la oficina de gestión artística que Isidoro Valcárcel Medina montó en la Galería Fúcares de Madrid (1994). Si la vitrina es como un arca en la que se guarda El Libro, archi-archivo, lugar de la fundamentación patriarcal, “más arca se dice también del armario, del ataúd, la celda de la prisión o la cisterna, el depósito”,¹²³ el escaparate es un espacio mutante con respecto al Portal de Belén, el sitio de la exhibición de la pureza, pero también el lugar al que llegan los regalos más preciados, esto es, el ámbito de la fundamentación ascético-derrochadora. No cabe duda de que los escaparates nos desafían, estén allí las prostitutas-mercancía de las que hablara Benjamin o los objetos que Duchamp seleccionó desde una particular *óptica de indiferencia*.

El derecho a no decir nada

La televisión está embarcada en una consolidación del patetismo, acribillándonos con charlas sin sentido, “cantidad de dementes, de palabras e imágenes. La estupidez nunca es ciega o muda. Así que el problema ya no consiste en que la gente se exprese, sino en proporcionar pocos

120

Jean-François Chevrier y Catherine David: “La actualidad de la imagen, entre las Bellas Artes y los medios de comunicación”, en *Documenta. Documents*. Kassel 1996.

121

“La mirada hoy por hoy más esencial, la mirada mercantil, que llega al corazón de las cosas, se llama publicidad” (Benjamin, Walter: *Dirección única*. Alfaguara, Madrid 1987, p. 77).

122

Cfr. un comentario de esa intervención, en Gardner, James: *¿Cultura o basura?*. Acento, Barcelona 1996, p. 195.

123

Derrida, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, Madrid 1997, p. 31.

resquicios para la soledad y el silencio en los que quizás acabaran encontrando algo que decir. Las fuerzas represivas no impedirán que la gente se exprese; más bien la forzarán a hacerlo. Qué alivio no tener nada que decir, el derecho a no decir nada, porque sólo entonces existe una posibilidad de enmarcar lo raro, o incluso lo más raro, lo que puede ser digno de decirse. Lo que nos invade en la actualidad no es un bloqueo de la comunicación, sino de las declaraciones sin sentido". ¹²⁴ Estamos obsesionados por demostrar nuestra existencia aunque sea haciendo pública nuestra *perversidad*, potenciando los "rituales de la transparencia". ¹²⁵ El arte moderno lanza su último cartucho en una dilatada "desaparición" en la que pretende recuperar el poder de lo fascinante y lo que realidad ocurre es que los gestos quedan presos de la comedia de la *obscenidad* y la *pornografía*: "La obscenidad y la transparencia progresan ineluctablemente, justamente porque ya no pertenecen al orden del deseo, sino al frenesí de la imagen. En materia de imágenes, la sollicitación y la veracidad aumentan desmesuradamente. Se han convertido en nuestro auténtico objeto sexual, el objeto de nuestro deseo. Y en esta confusión de deseo y equivalente materializado en la imagen [...] reside la obscenidad de nuestra cultura". ¹²⁶ En la actualidad proliferan las *figuras de la obscenidad* y las habitaciones, los procesos sexuales, la revelación de lo traumático o la ambivalencia (gozo-padecimiento) del narcisismo, están generando un cierto manierismo. Tengamos presente que para Freud la perversión no es subversiva, es más, el inconsciente no es accesible a través de ella. La exteriorización, casi obscena, del perverso hace, simultáneamente, que las fantasías se amplíen y el inconsciente se pierda. Acaso hay en estas ideas una mitología, implícita, del inconsciente como *velo*. "El perverso, con su certidumbre acerca de lo que procura goce, esconde la brecha, la 'cuestión quemante', la piedra en el camino, que es el núcleo del inconsciente." ¹²⁷ Zizek sostiene que, en la era de "declinación del

124
125

Deleuze, Gilles: "Mediadores", en Jonathan Crary y Sanford Kwinter (eds.): *Incorporaciones*. Cátedra, Madrid 1996, p. 247.

"Tanto el perverso como el neurótico obsesivo se obligan a una actividad frenética al servicio del Otro; no obstante, la diferencia consiste en que la meta de la actividad obsesiva es prevenir el goce del Otro (es decir que la 'catástrofe' que teme que se producirá si su actividad cesa es en última instancia la irrupción del goce en el Otro), mientras que el perverso trabaja, precisamente, para asegurar que se satisfaga la 'Voluntad de Gozar' del Otro. Por ello el perverso está también libre de la duda y oscilación eternas que caracterizan al obsesivo: él simplemente da por sentado que su actividad sirve para el goce del Otro" (Zizek, Slavoj: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós, Buenos Aires 2000, pp. 2001-2).

Baudrillard, Jean: *El otro por sí mismo*. Anagrama, Barcelona 1988, pp. 30-1.

Zizek, Slavoj: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Paidós, Buenos Aires 2001, p. 264.

126
127

Edipo", en la que la subjetividad paradigmática ya no es la del sujeto integrado en la ley paterna mediante la castración simbólica, sino la del sujeto "perverso polimorfo" que obedece al mandato superyoico de gozos, tenemos que *histerizar al sujeto*, esto es, recuperar aquel campo de batalla entre los deseos secretos y las prohibiciones simbólicas. En esta voluntad, extraña, de inculcar la falta (junto a la ambigua fascinación respecto de la herida), reaparecería no sólo la *sexualización* cuanto una modulación de aquello que Kant denominara *sentimiento sublime* (aquella mezcla de placer y repugnancia o terror). Pero puede que entonces ese Otro de la histeria quede investido de los arcaicos fulgores de lo numinoso.

Máscaras y maquillaje

Vicente Peris ha pintado, a lo largo de su trayectoria, infinidad de máscaras, pero también las ha construido en instalaciones como aquella de la exposición *Presencias y caracteres* (Palau de la Música de Valencia, 1997), en la que emergencia y reflejo son factores decisivos.¹²⁸ La alteridad absoluta puede manifestarse no sólo veladamente, sino, de una forma altamente teatral, por medio de la *máscara*. Sabemos que la máscara evoca y hace volver un ausente o, más bien, sostiene el proceso corruptivo que conduce a la desaparición definitiva: "La huella de la ausencia es la que traza la muerte".¹²⁹ La función de la máscara es doble o incluso contradictoria, puesto que niega y afirma simultáneamente: *muestra para (re)velar*, establece una estrategia de ilusión cuando se han perdido todas las ilusiones. Desde las máscaras del carnaval veneciano, una exhibición de lujo completo,¹³⁰ a los semblantes hieráticos o inexistentes de los maniqués en la serie de *Las lunas*, Vicente Peris indaga en el proceso de la subjetivación, en la posibilidad de que bajo el artificio no exista piel alguna.

128

"[...] esa dualidad entre las máscaras emergentes (elaboradas en plata limpia) y el resto de los personajes, en cuanto máscaras reflejadas (en plomo o madera policromada. En ambos casos se juega, además, a contrastarlas con su propio reflejo –real–, sobre el entramado de la metálica superficie bruñida, que rememora los canales y ayuda a definir las distintas áreas espaciales del montaje expositivo" (De la Calle, Román: "Los recuerdos de un cazador de imágenes", en *Vicente Peris. Presencias y caracteres*. Palau de la Música, Valencia 1997, p. 14).

129

Guidieri, Remo: "Sobre lo poco que sabemos de las máscaras", en *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*. Tecnos, Madrid 1997, p. 81.

130

"Carnaval de miradas a través de las máscaras. Carnaval de autodemstraciones, que juegan a ser anónimas, pero se muestran ostentosamente y afloran por doquier para ser disfrutadas –sus presencias– por los demás" (De la Calle, Román: "Ver de cerca, mirar de lejos, con Venecia al fondo", en *El carnaval de Venecia. Vicente Peris*. Galería Benlliure, Valencia 2007, p. 66).

Detalle de **Pareja**, 2008
Óleo sobre papel, 100 x 81 cm

Detalle de **Reflejo de luna**, 2006
Óleo sobre lienzo, 29 x 32 cm

En términos más topológicos: la división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino *la división entre algo y nada*, entre la característica de la identificación y el vacío. “Descentramiento designa así primero la ambigüedad, a oscilación entre identificación simbólica e imaginaria –la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo ‘real’ o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser ‘más real’ que lo que oculta, que el ‘rostro verdadero’ tras ella.”¹³¹ El descentramiento (en vez de la pantalla cartesiana de la conciencia central que constituye el foco de la subjetividad) es, en cierto sentido, un medio de identificación del vacío. Incluso *localizada*, la pintura está *desquiciada*.

En cierta medida, el maquillaje, elogiado por Baudelaire en su teoría de lo moderno, es otra forma del enmascaramiento y, simultáneamente, una apuesta por la antinaturalidad. Esa pintura que recubre la piel más delicada *alegoriza la moda*,¹³² formando parte de la escenificación del tiempo ansioso, de esa agresividad de *vendetta* con la que trata a su pasado cercano.¹³³ Vicente Peris *pinta el vestido* que previamente se había fotografiado: ocupa el lugar de una borradura. También podría decirse que maquilla la indumentaria soñada.

Remedio en el mal

Barthes señaló que el lenguaje de la Moda es el de una madre que preserva a su hija de todo contacto con el mal: “Hay [...] un punto en que la Mujer de la Moda difiere de una manera decisiva de los modelos de la cultura de masas: no conoce el mal, a ningún nivel. Para no tener que hablar de sus culpas y sus dramas, la Moda no habla jamás del amor, no conoce ni el adulterio, ni las relaciones, ni tan solo el flirt: en Moda no se viaja más que con el propio marido”.¹³⁴ La Moda es capaz de liberarse de ese “marido”, porque acaso esa situación paternal está ya *muerta*.

131

132

133

134

Zizek, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI, México 1999, p. 161.

“La moda debe considerarse como un síntoma del gusto del ideal que flota en el cerebro humano por encima de todo lo que la vida natural acumula ahí de vulgar, de terrestre y de inmundano, como una deformación sublime de la naturaleza, o más bien como un ensayo permanente y sucesivo de reforma de la naturaleza” (Baudelaire, Charles: “Elogio del maquillaje”, en *El pintor de la vida moderna*. Arquitectura, Murcia 1995, p. 123).

Cfr. Barthes, Roland: *El sistema de la moda*. Gustavo Gili, Barcelona 1978, p. 233.

Ibidem, p. 223.

Sobre el fetichismo

Puede plantearse una lectura de las visiones del sujeto en Vicente Peris a partir de la noción de *fetichismo*, entendiendo que el fetiche, ya se trate de una parte del cuerpo o de un objeto inorgánico, es, según Freud, al mismo tiempo, la presencia de aquella nada que es el pene materno y el signo de su ausencia; símbolo de algo y a la vez de su negación, puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial, en la cual las dos reacciones constituyen el núcleo de una verdadera y propia fractura del Yo. El impulso multiplicador, la tensión que incita a coleccionar, es propia del fetichista: las encarnaciones sucesivas no agotan completamente la nada de la que son cifra. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es, en efecto, algo concreto y hasta tangible, pero en cuanto presencia de una ausencia es, al mismo tiempo, inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente.

Como Kunzle señalara, el fetichismo puede ser la desviación de los sentimientos eróticos hacia una parte no genital del cuerpo, hacia una prenda de vestir asociada con dicha parte de la anatomía o, en cierto sentido, produce ciertos "efectos".¹³⁵ Vicente Peris *punctualiza*¹³⁶ pictóricamente las prendas de las grandes marcas, consciente de que en la moda *nada* puede significar *todo*.¹³⁷ Su deseo no es el de fijar lo que ya existe sino *acariciar* lo soñado: "Todas las obras de arte —dice Peris— se tocan. [...] Estamos hablando del resto. Es un objeto que al final se hace fetiche pero a mí esto no me interesa".¹³⁸

No hay sexo

Recordemos que aquella idea lacaniana de que *no hay relación sexual* se fundada en el hecho de que la identidad de cada uno de los sexos está obstaculizada desde dentro por la relación antagónica con el otro sexo que le impide su plena actualización. "*No hay rela-*

135

D. Kunzle: *Fashion and Fetishism: A Social History of Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West*. Rowman and Littlefield, Totowa, NJ, 1982, p. 1. Cfr. también sobre el fetichismo y el adorno en la moda, Entwistle, Joanne: *op. cit.*, pp. 231-49; y Squicciarino, Nicola: *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Cátedra, Madrid 1990, pp. 88-92.

136

Cfr. sobre la noción de *punctum*, Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Barcelona 1990, p. 63-6.

137

Cfr. Barthes, Roland: *El sistema de la moda*. Gustavo Gili, Barcelona 1978, p. 210.

138

Vicente Peris entrevistado por José Luis Corazón, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 117.

ción sexual, no porque el otro sexo esté demasiado lejos y me resulte totalmente extraño, sino porque *está demasiado cerca*, es el intruso extranjero en el corazón mismo de mi identidad (imposible).¹³⁹ Entre nosotros, con todo, siempre está intimidad y el sexo.¹⁴⁰ Incluso el obstáculo puede ser una incitación, como en el amor cortés, para el cumplimiento del deseo.¹⁴¹

Vestidura extraña

Mario Perniola ha propuesto la concepción del *cuerpo como vestidura extraña*, algo que podría prolongarse hasta una libido indumentaria donde puede surgir un *excitación* tan material cuanto especulativa en la que el sujeto puede *localizarse* en lo *anónimo*.¹⁴² El cuerpo del que la sexualidad neutra tiene experiencia no es máquina sino cosa, vestidura, esto es, está hecho de muchísimos tipos de tejidos, superpuestos y entrecruzados. "La experiencia de la piel y del cuerpo como conjunto de tejidos es, por su externidad, lo más opuesto que se puede encontrar del espiritualismo ético-estético."¹⁴³ Es la obsesión al exteriorizarse, lo Real merodeado en la *extimidad* lo que hace que surja una mirada que *participa de la ambigüedad de la joya*. La mujer es la visora (*voyure*), el objeto del deseo que se, *miméticamente*, llega hasta la fase de *intimidación*.¹⁴⁴

139

140

141

142

143

144

Zizek, Slavoj: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Paidós, Buenos Aires 2001, p. 291.

"Lo que hay que decir, por consiguiente, es que no hay diferencia de sexos, sino que hay en primer lugar, y siempre, el sexo, que se difiere. Y el sexo que se difiere ha de ser pensado en tanto que no es sino relación, es decir, no en tanto que estaría en relación con esto o con aquello (por ejemplo, otro sexo), sino en tanto que él mismo es la relación, es decir, el 'referirse', es decir, asimismo, el entre-abrirse del entre mismo, del 'entre-nosotros', o de la intimidad: el sexo se difiere es el espaciamento de la intimidad" (Nancy, Jean-Luc: *El "hay" de la relación sexual*. Síntesis, Madrid 2003, pp. 36-7).

Slavoj Zizek establece la relación entre el amor cortés y la película de Buñuel *Ese oscuro objeto del deseo*, donde una mujer pospone, por medio de una serie de trucos absurdos, una y otra vez el momento de la reunión sexual con su amante maduro. "Encontramos aquí la lógica del amor cortés y de la sublimación en su forma más pura: un objeto o acto común, cotidiano, se vuelve inaccesible o imposible de realizar una vez que se encuentra en la posición de la Cosa; aunque la cosa debería ser fácilmente alcanzable, el universo entero ha sido ajustado de algún modo para producir, una y otra vez, una contingencia insondable que bloquea el acceso al objeto" (Zizek, Slavoj: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Paidós, Buenos Aires 2003, p. 146).

"Paradójicamente, nos acercamos más a una sexualidad neutra mediante la abstinencia que a través de experiencias vitalistas y espiritualistas que ofrecen como sexualidad la exuberancia animal o la exaltación del alma: el desenfreno de la primera y la exaltación de la segunda llevan a situaciones ya ridículas, ya trágicas, pero en todo caso alejadas de la impresión de experiencia límite que acompaña el ofrecer el propio cuerpo como una vestidura extraña, no al placer o al deseo de otro, sino a una impersonalidad e insaciable excitación especulativa que no se cansa de recorrerlo, penetrarlo, de calzarlo, que entra, se insinúa, se enclava en nosotros hacia una completa exterioridad en la que todo es superficie, tela, piel" (Perniola, Mario: *El sex appeal de lo inorgánico*. Trama, Madrid 1998, pp. 21-2).

Ibidem, p. 66.

Cfr. Lacan, Jacques: "La línea y la luz", en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El Seminario 11*. Paidós, Buenos Aires 1987, pp. 106-7.

Vicente Peris es un artista *hipertélico*,¹⁴⁵ que busca, incansablemente, el acontecimiento más que acción,¹⁴⁶ atravesando los géneros para regresar siempre a lo pictórico. Su forma de pintar los vestidos me hace recordar la lógica del tatuaje,¹⁴⁷ de la inscripción sobre la piel. Si la ropa puede llegar a ser un transmisor de la actitud y el carácter del sujeto que la porta, también se puede pensar en la piel como un tejido, un *vestido excitante*, algo “que nos circunda y envuelve”.¹⁴⁸

Agalma

Incluso a través de la mayor oscuridad, cuando el doble se apodera del *mismo*, puede surgir una incitación aprender a *vivir de maravilla*.¹⁴⁹ Lo que nos seduce y atrapa es el *agalma*, eso enigmático que aparece cuando Alcibíades decide “desenmascarar” a Sócrates. Si, en un sentido estricto, designa el ornamento y el don, lo que engalana, también es algo que está en el interior que vemos en un parpadeo. Hablando de la magia de los *agalmata* (en plural), Lacan advierte que se trata del filo esencial de la topología del sujeto que empieza en *¿qué quieres?*: “En otros términos -¿Hay un deseo que sea verdaderamente tu voluntad?”.¹⁵⁰

Ese tesoro secreto podría tener que ver con el deseo, con la joya que resplandece en la oscuridad y nos seduce vertiginosamente, como el *agalma* que garantiza un mínimo de consistencia fantasmática al ser del

145

“Hipertélicos: han ido más allá de sus fines, como si un impulso letal de suplemento, de simulacro y de fasto [...] estuvieran, desde el origen marcado ya por la desmesura, cifrada en su naturaleza” (Sarduy, Severo: “Pintado sobre un cuerpo”, en *Ensayos generales sobre el barroco*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1987, p. 85).

146

“Vicente Peris es el modelo de artista que, partiendo de una fascinación inicial por la pintura, termina extendiendo ésta a todos los otros ámbitos de las artes (tanto a la danza, la escultura, el vídeo y la fotografía o la música) convirtiéndose así en una especie de artista de participación” (Cereceda, Miguel: “Vicente Peris, pintor de sombras”, en *Vicente Peris. La sombra transparente*. Sala de exposiciones Mauro Muriedas, Torrelavega, Cantabria, 2004, p. 93).

147

Étienne señaló que en una sociedad en la que todo se desecha, ropa y objetos, tener un tatuaje es un modo de tener algo que nos pertenece definitivamente, para siempre. “Proliferación y vaciamiento: esta contradicción que atraviesa el tatuaje, atraviesa también, y con más violencia, lo que ha venido a desplazarlo, a simularlo en nuestro tiempo: el maquillaje” (Sarduy, Severo: “Pintado sobre un cuerpo”, en *Ensayos generales sobre el barroco*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1987, p. 95).

148

Perniola, Mario: *op. cit.*, p. 66. Cfr. Squicciarino, Nicola: *op. cit.*, p. 94.

149

“Tal vez en este contexto resuena con otro alcance la necesidad de vivir de maravilla, en lugar de vivir de miedo. No es difícil reconocer que habitualmente nos desenvolvemos en un ámbito en el que nuestra vida es del miedo. Él labra nuestra existencia cotidiana tejiéndola de mediocridad, de una mediocridad que puede adoptar la forma de una aparente placidez. El terrible retorno de lo irreplicable de nuestra existencia la sostiene en la maravilla de vivir. Pero el terror de vivir es, a la par, gozo y dicha de hacerlo. No es ya el simple miedo a los sucesos de la vida cotidiana, es el sencillo terror, la maravilla del existir. De ahí que la culminación de la modernidad sea con Hegel el cumplimiento de otra forma de silencio de la maravilla. Y, a la par, con él, el grito de la necesidad de su libertad” (Gabilondo, Ángel: *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muerte*. Abada, Madrid 2003, pp. 160-1).

150

Lacan, Jacques: *La transferencia. El Seminario 8*. Paidós, Buenos Aires 2003, p. 165.

sujeto: el *objeto a* como objeto de la fantasía que es algo más que yo mismo, gracias al cual me percibo a mí mismo como “digno del deseo del Otro”. La pregunta original del deseo no es aquella que quiere saber realmente qué es lo que *quieres* decir, sino esa otra que espera saber qué quieren los otros de mí: ¿qué ven en mí?, ¿qué soy para los otros? El *don* (el regalo que no espera inmediata reciprocidad) nos localiza en el vértigo del deseo: el objeto parcial¹⁵¹ está tejido en superposiciones, injertos, anomalías. Insisto en señalar que el lugar del sujeto es veladura y deseo, seducción y catarsis. “Estoy realmente enamorado no cuando estoy simplemente fascinado por el ágalma del otro, sino cuando experimento al otro, el objeto de amor, como frágil y perdido, como carente de ‘eso’, y mi amor sin embargo sobrevive a esta pérdida.”¹⁵² El tesoro, en la pintura de Vicente Peris, está abierto: por todas partes estalla la luz.¹⁵³

El advenimiento de la belleza

El encuentro con lo sublime tiene algo de chispa o destello, lo que esperamos en ese momento sin cronología es el *advenimiento de la poesía*. Ese un *escalofrío metafísico*,¹⁵⁴ propio del sentimiento sublime, nos deja, en todos los sentidos, sin palabras: es la presencia, con su oscuridad, lujo y silencio lo que nos invita a detenernos. Vicente Peris, ese pintor que retorna a Venecia atrapado por el “síndrome de la belleza”,¹⁵⁵ ha experimentado ese parpadeo de lo sublime frente a los escaparates de las grandes tiendas de moda. En una ocasión le preguntaron al escritor Vladimir Nabokov si en la vida le sorprendía algo, a lo que respondió que la maravilla de la conciencia, “esa ventana que

151

152

153

“Ahí hay un hallazgo, el del aspecto fundamentalmente parcial del objeto como eje, centro, clave, del deseo humano” (*Ibidem*, p. 170).

Zizek, Slavoj: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 159.

“Y, por doquier la luz, siempre la luz. La luz violenta o tamizada a través de los cromatismos y de las sombras, que cada sujeto, como su conciencia, lleva consigo y a su lado en esos encadenados desfiles. Colores tímbricos y colores tonales, como queriendo dar autonomía a su presencia, a la vez que desempeña su definitivo papel en la representación” (De la Calle, Román: “Ver de cerca, mirar de lejos, con Venecia al fondo”, en *El carnaval de Venecia. Vicente Peris*. Galería Benlliure, Valencia 2007, p. 69).

154

“Cabe decir que hoy debemos entender lo sublime de otra manera; hay que despojar a esta noción de su pomposidad neoclásica, de su hinchazón alpina, de su exageración teatral; hoy, lo sublime es en primer lugar una experiencia del misterio del mundo, un escalofrío metafísico, una gran sorpresa, un deslumbramiento y una sensación de estar cerca de lo inefable (naturalmente, todos estos escalofríos tienen que encontrar una forma artística)” (Zagajewski, Adam: “Observaciones acerca del estilo sublime”, en *En defensa del fervor*. El Acantilado, Barcelona 2005, pp. 43-4).

155

“Nada me extrañaría, pues, que Vicente Peris hubiera sucumbido al síndrome de la belleza, pero experimentando excepcional sus efectos al revés: no pudiendo estar lejos del motivo que le abruma” (De la Calle, Román: “Ver de cerca, mirar de lejos, con Venecia al fondo”, en *El carnaval de Venecia. Vicente Peris*. Galería Benlliure, Valencia 2007, p. 46).

repentinamente se abre a un paisaje soleado en plena noche del no ser". Vicente Peris abre, por medio de sus pinturas, esa *ventana* de lo maravilloso; frente al regodeo en lo repugnante¹⁵⁶ impone composiciones hermosas, traza espacios (literalmente *reflexivos*) donde el encuentro nos encuentra, marca, alegóricamente, caminos que hacen que nos adentremos en lo que salva: la poesía.

La obra de Peris debe ser comprendida como un comportamiento en el que se ocupa el espacio, en un pintar barrocamemente en la clave de los *materiales y de los eventos*: afirmar la pintura como el momento en el que solidifica una emoción, un gesto. Sin buscar la ornamentalidad, aparece una inexplicable sensación de *belleza*, como si el precipicio del imaginario, lo azaroso llevarán, por sí mismos, a una alegoría de la serenidad, aquel abandonarse más allá de la voluntad. Lacan señaló que el espacio que separa la belleza de la fealdad es el espacio mismo que separa la realidad de lo real: "El meollo de la realidad es el horror, horror de lo real, y lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización que el sujeto necesita para estar en condiciones de sostener lo real".¹⁵⁷ La materia, la vida, el *afuera*, inundan al sujeto, la proyección del inconsciente en pintura supone ciertamente una confianza en los impulsos, una tensa dialéctica entre lo concreto y lo infinitamente abstracto, esa asunción de la verdad como expresión de un trauma o testimonio del placer más intenso en vez de como adecuación representativa.¹⁵⁸ En la obra de Vicente Peris hay una *sublimidad*, característica según Lyotard del arte posmoderno, en la que intervienen lo *informe* y ese defecto de realidad que el nihilismo contempla.¹⁵⁹ Lo que está acechando siempre, como un cazador, es el acontecimiento:

156

"Un mundo absolutamente repugnante no sería un mundo en el que quisiéramos estar conscientes mucho tiempo, ni desde luego vivir una vida que perdiera su sentido sin la luz del sol. Si yo señalo un cuadro y lo declaro sublime, alguien podría corregirme y decirme que estoy confundiendo lo bello y lo sublime. Yo citaría entonces a Nabokov: contestaría que lo bello es sublime 'en plena noche del no ser'. Kant pone en juego estas consideraciones en la formulación antes señalada: 'Lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos'. Por mi parte, y no sin malicia, yo podría añadir: es sublime porque está en la mente del espectador. La belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que nos gustaría vivir. Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor" (Danto, Arthur C.: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós, Barcelona 2005, p. 223).

157

Zizek, Slavoj: "Del deseo al impulso: ¿Por qué Lacan no es lacaniano?". *Atlántica*, n.º 14, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, otoño, 1996, p. 36.

158

Lacan, Jacques: "¿Qué es un cuadro?", en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El Seminario 11*. Paidós, Buenos Aires 1987, pp. 112-26.

159

Cfr. Lyotard, Jean-François: "Lo sublime y la vanguardia", en *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa, Barcelona 1987, pp. 20-1.

que ocurra algo en vez de la nada angustiosa. Lo que está en su ánimo es el gozo por la pintura y la ilusión de crear belleza. En ese *sueño amoroso* encontramos el *desnudo sublime*, el ojo se ve desbordado de repente por ese “todo” que se abre súbitamente ante él, en un tiempo de verdadero éxtasis.¹⁶⁰ Vicente Peris no detiene su frenesí pictórico en la desnudez, antes al contrario, *viste* el maniquí, de la misma forma que lo que le interesaba de aquellas bailarinas era su sombra más que su piel. Como un maestro antiguo, sabe que lo esencial tiene que ver con la ausencia.

El tiempo del bodegón

Se ha señalado que el género de la *naturaleza muerta* intenta producir una idea de tiempo cero o un instante durativo, estando el movimiento propiamente bloqueado; así ya señalaba Alberti en *De pictura* que los cuerpos se mueven de muchas formas, creciendo y decreciendo, parándose, cambiando de un lugar a otro, “pero nosotros los pintores, que queremos representar el movimiento del ánimo con el movimiento de los miembros, representamos el movimiento cambiando sólo de lugar”.¹⁶¹ Los cuadros de naturaleza muerta supusieron un desplazamiento del interés por la acción, puesto que propiamente en esas obras *no sucede nada*, a las cuestiones compositivas, aunque en un sustrato alegórico se manifieste un deseo de representar lo que propiamente escapa a toda expresión: la muerte misma. Si lo inmóvil es el instante (el tiempo de la representación de la pintura), el caso ejemplar de esta paradoja será la *naturaleza muerta*, que arrastra el devenir hasta el punto cero, consiguiendo presentar el sentido inexorable del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos; esto constituye una nueva paradoja: “Para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación”.¹⁶² Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la

160

François Jullien ha señalado, siguiendo a Kant, que el desnudo sublime produce una sorpresa, “incluso una turbación, en quien lo descubre, que nunca se dejan absorber completamente por el sentimiento de placer que se experimenta al disfrutar de su armonía: al soltar de repente el ‘todo está ahí’ de su presencia, al dejarla afluir, realiza algo –en el seno mismo de lo sensible, de lo más cercano y lo más sensible– a lo cual uno de pronto ya no se siente capaz de acceder” (Jullien, François: *De la esencia o del desnudo*. Alpha Decay, Barcelona 2004, p. 174).

161

Alberti, L. B.: *De pictura*, cit. en Calabrese, Omar: “Naturaleza muerta”, en *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra, Madrid 1993, p. 21.

162

Calabrese, Omar: “Naturaleza muerta”, en *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra, Madrid 1993, p. 21.

presencia y composición de objetos que se envuelven a sí mismos o se transforman en su propio continente: “La naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito”. **163**

Ciertamente el tiempo es la reserva visual de lo que pasa en su exactitud o, en otros términos, el horizonte de los acontecimientos, un suceder de los momentos que, en la naturaleza muerta, ha sido *detenido*. Schopenhauer clasificaba la pintura de naturaleza muerta como una clase de lo encantador, algo que también encuentra en la disposición de un cuerpo desnudo de una forma calculada para desatar el deseo sexual, aunque propiamente en esos cuadros no hay algo así como la agitación de los sentidos sino más bien la presentación de objetos *que no se mueven*. “Los bodegones han sido deliberadamente colocados antes de comenzar a pintarlos: han sido dispuestos, a modo de composiciones, sobre la mesa o la repisa. Y están compuestos por lo general de objetos que intrigan o conmueven al pintor. El bodegón es un arte sedentario, conectado con la actividad de llevar la casa.” **164** El mismo Vicente Peris, en una conversación con José Luis Corazón, deja caer la idea de que tal vez sus “acciones pictóricas” con bailarines, cantantes o corderos, no sean otra cosa que un bodegón. **165** Y, sin embargo, su imaginario quiere que todo continua *moviéndose*. No quiere componer una *vanitas*, al contrario, está buscando la forma de reintroducir la dimensión del placer, de la carne, del lujo visual.

La pintura (aun)

El cuadro es una *laminilla*, esa mítica sustancia vital, presubjetiva y no-muerta (la libido como un órgano) de la que habla Lacan en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. El exceso excremental es constitutivo de la esencia, ese barroco desbordante revela, de distintas maneras, una corporalidad que produce pasmo. Si por un lado hay un éxtasis de la visión también sabemos que, por ejemplo en el hiperrea-

163

Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, vol. 2. Paidós, Barcelona 1987, p. 31.

164

Berger, John: “¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa”, en VV. AA.: *El bodegón*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona 2000, p. 61.

165

Cfr. Corazón, José Luis: “Entrevista a Vicente Peris”, en *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, p. 116.

lismo cibernético, encontramos una suerte de *punto ciego*.¹⁶⁶ Aquel tesoro aún no encontrado, lujo (agalma) es lo Real, algo que se resiste a toda sublimación. *La pintura enmascara el espacio*. “Y qué es –pregunta Slavoj Žižek– el arte (el acto de pintar) sino un intento de *déposer*, ‘establecer’ en la pintura esta dimensión traumática, de exorcizarla al externarla en la obra de arte.”¹⁶⁷

Aquel regreso a lo real propuesto por las *instalaciones*¹⁶⁸ es asumido por la pintura, entendida por algunos como un *generic art*;¹⁶⁹ sería importante saber si, en ese lugar reticulado y vorticial, se puede conseguir, a pesar de todo, una *distancia* y, así, devolverle la fuerza y la mirada y la audacia al deseo a través del sentido de lo real. La pintura es una disciplina sin lugar¹⁷⁰ o, en otros términos, una *aporía*, algo semejante a un *paquete japonés invertido*: un revestimiento tatuado oculta la pared “original”, envuelve el vacío o, mejor, muestra lo que ha sido vaciado.¹⁷¹ Vicente Peris *reviste la pintura*, recrea el lujo de lo visto; con su inmenso dominio técnico¹⁷² se arriesga a ir al encuentro de lo desconocido. Él quiere estar en contacto con lo que pasa: “Es –apunta

166

“Esta ‘pérdida de realidad’ ocurre no sólo con la Realidad Virtual generada por la computadora, sino, en una forma más elemental, ya desde el creciente ‘hiperrealismo’ de las imágenes con las que nos bombardean los medios –cada vez más percibimos sólo color y contorno, ya no volumen y profundidad: ‘Sin límite visual no puede haber, o casi no puede haber, imágenes mentales; sin una cierta ceguera, una apariencia sostenible’ [Paul Virilio]. O, como lo expresó Lacan, sin un punto ciego en el campo visual, sin este elusivo punto desde el cual el objeto devuelve la mirada, ya no ‘vemos nada’, es decir, el campo visual es reducido a una superficie plana, y la ‘realidad’ misma es percibida como una alucinación visual” (Žižek, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI, México 1999, p. 152).

167

168

Žižek, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI, México 1999, p. 33.

“La instalación [...] constituye la operación última mediante la que el arte escapa a las evidencias desprovistas de realidad de lo cotidiano (evidencia de las palabras, evidencia de la arquitectura, evidencia de las imágenes...) para convertirlas en su materia prima. Dicho de otra manera, se sitúa en el lugar opuesto no sólo a cualquier operación de ficción, sino también a cualquier operación de desciframiento, de elucidación del misterio: es más bien una especie de regreso a lo real (penoso y difícil regreso si nos fijamos en los artificios y en las complejidades de nuestro entorno actual, esta mezcla de ciberespacio y de estereotipos, de palabras obligadas y de fórmulas convenidas)” (Augé, Marc: “Del espacio a la mirada: ¿qué es un objeto de arte?”, en *Ficciones de fin de siglo*. Gedisa, Barcelona 2001, p. 126).

169

170

Cfr. Schwabsky, Barry: “Painting in the Interrogative Mode”, en VV. AA.: *New Perspectives in Painting*. Phaidon Press, Nueva York 2003, p. 5.

“En la actualidad, la pintura es una disciplina sin lugar, un ‘trayecto’ sin dirección y sin ningún tipo de ‘subrayado ontológico’ que le permitiera contrastarse con el ‘fondo de polución’ integrado por el resto de los medios. Su conmutación en la interfaz hace que, al igual que sucede con otros lenguajes condenados al desarraigo, la totalidad de sus especificidades se hayan disuelto en un gran e inestable ámbito: el de la imagen” (Cruz Sánchez, Pedro A. - Hernández-Navarro, Miguel Ángel: *op. cit.*, p. 110).

171

Roland Barthes habló de esa desproporción, en el paquete japonés, entre la futilidad de la cosa y el lujo del envoltorio: “El placer, campo del significante, ha sido aprehendido; el paquete no está vacío, sino vaciado: encontrar el objeto que está en el paquete o el significado que está en el signo es echarlo por tierra: lo que los japoneses transportan, con una energía de hormiga, son, en suma, signos vacíos” (Barthes, Roland: *El imperio de los signos*. Mondadori, Madrid 1991, p. 67).

172

“Su acendrada técnica –como característica plenamente compartida durante siglos por tantos artistas valencianos– es capaz de mostrar la frescura que también puede derivarse del pleno dominio del oficio, de la espontaneidad del gesto controlado y de la decidida y novedosa concepción plástica, fundada en la herencia de los mejores antecedentes de nuestra tradición artística. (No en vano ya a mediados de los años setenta fue seleccionado para formar parte de la exposición itinerante internacional, titulada *Nuevo realismo español*.) De este modo, no nos extraña que intermitentemente decida arriesgarse –con tanta habilidad como consentida premeditación– en la resolución de las más plurales y prolijas composiciones pictóricas” (De la Calle, Román: “Un *continuum* pictórico fragmentado”, en *Vicente Peris*. Fundación Bancaja, Valencia 2005, p. 11).

CRONOLOGÍA

Vicente Peris nace en Valencia el 16 de julio de 1943.

Entre 1959 y 1963, cursa estudios de Bellas Artes en la entonces Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en su ciudad natal, en el emblemático edificio de El Carmen. Más tarde, durante un periodo de tiempo, se incorporará, como profesor adjunto de la Cátedra de Retrato, precisamente en esa misma institución docente.

Obtuvo luego la Pensión de Paisaje de la Diputación de Valencia, y con posterioridad decidió ampliar estudios durante un año en California.

De hecho, entre los años 1970 y 1983, vive y trabaja en diversos países: Estados Unidos, Alemania o Mónaco son algunos de ellos. Ya en 1984 regresará a Valencia, aunque sus planteamientos artísticos incluyen asimismo los constantes viajes y su preferencia personal por potenciar una pluralidad de centros de trabajo. Venecia será uno de ellos.

En el año 1975 fue seleccionado por el Ministerio de Educación y Ciencia para formar parte de la muestra itinerante *Nuevo realismo español*, que recorrió diversos países europeos.

También un año antes, en 1974, la Dirección General de Bellas Artes había decidido incluirle en la exposición internacional promovida por la Fondazione Machetti de Italia.

En sus actividades artísticas ha incluido asimismo intervenciones escenográficas, entre ellas para el Ballet Nacional. A partir de los años ochenta realiza en Valencia diversas intervenciones de *pintura de acción* con Uiso Alemany. Durante los últimos lustros de su trayectoria artística ha decidido que Venecia sería su habitual centro de experiencias estéticas, así como su objetivo fundamental de reflexión. De ahí que sus últimos trabajos pictóricos se refieran preferentemente, de una u otra manera, al misterio y atractivo que dicha ciudad posee y que comunica al visitante. Su obra forma parte de numerosas colecciones de arte, tanto institucionales como particulares, e igualmente tanto nacionales como internacionales. Por ceñirnos sólo al contexto valenciano, citaremos: Fondos artísticos de la Diputación, del Ayuntamiento, del IVAM, del Palau de la Música o de la Bolsa de Valencia.

Exposiciones individuales

1967

Galería Estil, Valencia.

1968

Galería Zero, Murcia.

1969

Galería Fortuny, Madrid.

1970

Galería Estil, Valencia.

1971

Galería Zero, Murcia.

1972

Galería Rottenburg, Madrid.

1973

Galería Nike, Valencia.

1976

Galería Nike, Valencia.

1978

Galería Parke 1.5, Pamplona.

1981

Galería Zetta, Valencia.

1983

Museo de Bellas Artes de Valencia.

Centro Cultural Bancaja, Valencia.

1987

Galería Echauri, Pamplona.

1990

Galería Benlliure, Valencia.

1997

Presencias y caracteres, Palau de la Música de Valencia.

1998

Gestos y ceremonias, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara (México).

1999

Centro Cultural Borges, Buenos Aires (Argentina).

Fundación Buquebús, Montevideo (Uruguay).

La sombra transparente, El Almudín de Valencia.

2000

Gestos y ceremonias, Pinacoteca do Estado, São Paulo (Brasil).

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife (Brasil).

Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza (Brasil).

2003

Suite Venecia, Atarazanas de Valencia.

Círculo de Bellas Artes de Madrid.

2004

Lonja del Pescado, Alicante.

Museo Diocesano de Barcelona.

La sombra transparente, Sala Mauro Muriedas, Ayuntamiento de Torrelavega, Cantabria.

2005

Proyecto Carnaval de Venecia, Palau de la Música de Valencia.

2007

El carnaval de Venecia. Vicente Peris, Galería Benlliure, Valencia.

Exposiciones colectivas

1970

Casa Vella, Valencia.

1972

Galería Nike, Valencia.

1973

Galería Kandinsky, Madrid.

1974

Galería Rottenburg, Madrid.

1975

Galería Fortuny, Madrid.

1979

Ayuntamiento de Valencia.

1981

Galería Parke 1.5, Pamplona.

1982

Action painting, Edificio de El Carmen, Valencia.

1983

Afalendos, Atarazanas de Valencia.

1984

Montajes diversos, Escorxador de Valencia.

Performance, Escola d'Estiu.

1989

Galería Benlliure, Valencia.

1990 - 2002

Galería Benlliure, Valencia.

2003

II Bienal de Valencia.

Arte & Constitución, Atarazanas de Valencia.

Lonja del Pescado, Alicante.

Selección bibliográfica

CASTRO FLÓREZ, FERNANDO: "La carne de la pintura. Una nota en torno a una obra de Vicente Peris", en catálogo *Vicente Peris. Gestos y ceremonias*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia 1998, pp. 119-65.

CERECEDA, MIGUEL: "Vicente Peris y la pintura", en catálogo *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, pp. 98-113.

—— —: "Vicente Peris. Pintor de sombras", en catálogo *La sombra transparente*. Sala Mauro Muriedas, Torrelavega, Cantabria, 2004. pp. 93-100.

CORAZÓN, JOSÉ LUIS: "Entrevista a Vicente Peris", en catálogo *Vicente Peris. Suite Venezia*. Bancaja, Valencia 2003, pp. 116-27.

DE LA CALLE, ROMÁN: "Vicente Peris. Los recuerdos de un cazador de imágenes", en catálogo *Vicente Peris. Presencias y caracteres*. Palau de la Música, Valencia 1997, pp. 8-15.

—— —: "Vicente Peris: Nuevas experiencias venecianas", en libro-catálogo *Vicente Peris. El pequeño carnaval de Venezia*. Bancaja, Valencia 2005, pp. 9-21.

—— —: "Vicente Peris. Ver de cerca, mirar de lejos, con Venecia al fondo", en *El carnaval de Venecia. Vicente Peris*. Galería Benlliure, Valencia 2007.

FUENTES FEO, JAVIER: "La naturaleza muerta. Representaciones más allá del objeto", en catálogo *Vicente Peris. Gestos y ceremonias*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia 1998, pp. 184-201.

GARCÍA-MERÁS, LIDIA: "Cuatro banquetes, cuatro actos", en catálogo *Vicente Peris. Gestos y ceremonias*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia 1998, pp. 166-80.

HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, RUBÉN: "Vídeo. Imágenes para la imitación de una fractura", en catálogo *Vicente Peris. Gestos y ceremonias*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998, pp. 202-15.