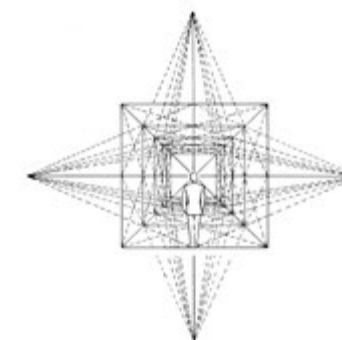






DIS BERLIN



HOMO SAPIENS



Centro de Arte Tomás y Valiente | CEART | Fuenlabrada | Madrid



HOMO SAPIENS de DIS BERLIN

El Centro de Arte Tomás y Valiente, CEART, se ha consolidado como uno de los principales centros de apoyo y difusión de las Artes Visuales en nuestra región con exposiciones donde los fuenlabreños y fuenlabreñas han podido disfrutar en primera persona de las creaciones de importantes artistas.

La exposición “Homo sapiens”, que visita en esta ocasión nuestro Centro de Arte Tomás y Valiente, CEART, plantea un análisis y una profunda revisión del trabajo de Dis Berlín, uno de los artistas más importantes e inclasificables del panorama del arte español de las últimas décadas.

La intención de esta exposición es plantear una reflexión profunda sobre el ser humano en un ámbito, el de la contemporaneidad, donde el individuo es consecuencia de la gran complejidad que caracteriza la realidad actual. En palabras del artista, algunos de los temas fundamentales que atraviesan esta reflexión son: “el anonimato, la vanidad, el laberinto, la lujuria, el baile, la decadencia, la vida conyugal, la coquetería, el trabajo, la condición metafísica, el complejo de Edipo, el progreso frente a la naturaleza, etc. En definitiva, los arquetipos y tópicos de la condición humana”.

Una vez más, por tanto, nuestro Centro de Arte acoge una muestra artística que supera los límites de una mera exposición, porque forma parte de un importante proyecto cultural que intenta poner en comunicación el arte y a sus creadores con el entorno social y la realidad de su tiempo. Mi deseo, como Alcalde de Fuenlabrada, es que se convierta en un verdadero lugar de encuentro para quienes entendemos que el arte, y la cultura en general, deben formar parte de las verdaderas señas de identidad de nuestra ciudad. ■

MANUEL ROBLES
Alcalde de Fuenlabrada



Dis Berlin o el devorador de imágenes

Carlos Delgado Mayordomo

Dis Berlin (Ciria, Soria, 1959) es un humanista. O dicho de otro modo: el ser humano, individual y colectivo, centra gran parte del universo plástico que el artista viene desarrollando desde principios de los años ochenta. Creador de imágenes fascinantes y de inventarios (im)posibles, Dis Berlin ha proyectado su trayectoria a través de una constante indagación del hecho pictórico; este recorrido no ha sido lineal, sino que ha venido jalonado por múltiples quiebros elaborados desde la coherencia que aportan ideas, conceptos y formulaciones recurrentes que, como el andamiaje de un edificio, han sustentado toda la estructura de su evolución. De hecho, si bien son muchos los temas a los que atiende el artista y muy variados los materiales que emplea, Dis Berlin ha generado un modo de enunciación visual absolutamente personal e intransferible. Su sistema de representación y sus plataformas metodológicas configuran, en suma, una de las voces más personales de la plástica española de las últimas décadas y que no ha rehuído del valor de cierta exclusión dentro de las narrativas hegemónicas que han trazado las panorámicas de este periodo. En este sentido, apunta como necesaria una revisión concienzuda de los procedimientos interpretativos asumidos hasta la fecha a la hora de analizar la aportación –pensamos que esencial– de Dis Berlin a la pintura española contemporánea y desmontar parte de los mecanismos de configuración de determinados juicios críticos que, aun hoy, reducen el perímetro de su trabajo dentro del paraguas de lo neofigurativo a través de la poética metafísica.

La exposición *Homo Sapiens* no es, precisamente, una retrospectiva que venga a establecer una nueva selección de los hitos que han marcado la amplia trayectoria de Dis Berlin. Tampoco una presentación, al modo de una exposición de galería, del conjunto de su obra última. El punto de partida que asumimos los comisarios fue preguntarnos: ¿qué podía o debía ser una exposición que recuperara para el público actual el trabajo de Dis Berlin? Entre la opción retrospectiva y la estrategia de lo más reciente, se abrían formas muy diferenciadas de abrirse camino, pero lo importante no era la novedad del planteamiento con respecto a otras exposiciones acerca del artista, sino la necesidad de ella misma. Finalmente, en diálogo con el propio Dis Berlin, decidimos configurar la exposición como un artefacto visual en el que se inscribieran algunas de las principales obras, muchas de ellas inéditas, que han jalonado una línea concreta de pensamien-

to. De este modo, decidimos centrarnos en un ámbito de su trabajo que se sustenta en una profunda reflexión acerca de los arquetipos y los códigos de la condición humana; con importantes antecedentes en conjuntos anteriores, el artista ha consolidado a lo largo de la última década una serie de obras agrupadas bajo el título *Homo Sapiens* y que configuran el eje central de la presente exposición.

Detrás del goce para los sentidos que supone la pintura de Dis Berlin se esconden auténticos relatos cifrados y una comprensión del mundo por unos derroteros nada complacientes. A través de imágenes propias y ajenas, reelaboradas por medio del artificio compositivo, organiza espacios donde el cruce de significantes es siempre inevitable. No hay duda de que al artista le interesa esa tensión, propia del sobresaturado universo visual contemporáneo, que oscila entre una recepción cada vez más pasiva en su opulencia devoradora y la multiplicación exponencial de fuentes y archivos generadores de imágenes. El cine, la fotografía o la publicidad, esos “codificadores de realidad” como los ha llamado Christian Ferrer¹, están presentes con distintos grados de intensidad en su andadura plástica, pero también, y sobre todo, las viejas revistas, los libros antiguos, los objetos encontrados y los inventarios imposibles. Dis Berlin, partidario de la heterodoxia, propone una reflexión acerca de los límites de la representación figurativa que no evita su involucreción en propuestas plenamente abstractas; del mismo modo, sus puntuales aventuras por derroteros lindantes con lo *kitsch* revelan no solo una sutil ironía, sino un audaz conocimiento de cómo se construyen y se institucionalizan las metodologías de comprensión y valoración de la imagen. Todo lo descrito son, en fin, apuntes de presentación que iremos desarrollando con mayor profundidad en las siguientes líneas.

La posibilidad de seguir pintando

En 1981 se inauguró en la Royal Academy de Londres la exposición *A New Spirit in Painting* donde se proponía una mirada atenta sobre la pintura figurativa tras más de dos décadas parcialmente sepultada por las propuestas minimalistas y conceptuales. En aquella muestra, la representación de artistas de procedencia europea quedaba prácticamente reducida al ámbito alemán, representado por el neoexpresionismo, así como una amplia representación de la trans-



vanguardia italiana. El progresivo desarrollo a nivel internacional de una cierta euforia pictoricista tuvo su eco en una España en la que, por un lado, no habían entrado con contundencia las corrientes minimalistas y conceptuales y, por otro, “no se había dejado de pintar en ningún momento y por lo tanto era difícil argumentar un retorno a la pintura”²².

Una buena parte de la comprensión del arte español de la década anterior aun pivota en torno a aquel grupo de la nueva figuración madrileña que vino a superar los repertorios gestuales del informalismo con aproximaciones *esquizoides* a la realidad mediante lenguajes representativos. Dueños de una nueva pretensión comunicativa y de una sensibilidad diferencial con respecto a la generación inmediatamente anterior, configuraron voces heterogéneas que se hilvanaban por el hecho de que “estaban interesados en desplegar un imaginario *inquietante*, lleno de duplicaciones y citas, de juegos delirantes y cultismos, donde más que impostura pudiera uno utilizar con estilo las máscaras”²³. Les unía además la dedicación a la pintura, decisión que como ha recordado López Munuera, “tenía una función provocadora, pues en España (y también internacionalmente), a mediados de los setenta la contemporaneidad no era asociada con planteamientos pictóricos, sino con manifestaciones conceptuales, happenings, performances, instalaciones y videoarte”²⁴.

Efectivamente, resultar difícil seguir en la España de los años setenta la pista del discurso que conduce a la desmaterialización del objeto artístico. Por un lado, si bien la debilidad del régimen franquista favoreció el resurgimiento de nuevas propuestas y comportamientos artísticos, estas tuvieron un desarrollo cronológico breve: tras las experiencias conceptuales colectivas a mediados de la década de los 70 y la posterior desbandada general hacia carreras individuales, el discurso pictórico comenzará a posicionarse con fuerza. La instauración de la democracia abrió un periodo de debate en el seno del arte español donde tomaron fuerza posturas que defendían un nuevo hacer propiamente plástico, no ideológico ni dogmático. Cuando 1979 los críticos Juan Manuel Bonet, Ángel González García y Francisco Rivas organizaron en la galería Juana Mordó la exposición *1980* estaban, de hecho, presen-

tando una apuesta de futuro a favor de la pintura y anunciando lo que para ellos podría ser la década de los años ochenta que arrancaba: allí estaban, entre otros, *esquizos* como Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Quejido o Chema Cobo; también abstractos como Miguel Ángel Campano, José Manuel Broto, Gerardo Delgado y Pancho Ortuño. Sin embargo, tanto aquella exposición como *Madrid D.F.*, ya en 1980, fueron más una culminación que una verdadera anticipación. Es cierto que la explosión pictoricista de los años ochenta empezó realmente una década antes con aquella nueva figuración madrileña que abogaba por un arte hedonista, despolitizado y que, de alguna manera, enlazaba con la tradición liberal española que se interrumpió en el 36. Sin embargo, estos años ochenta proyectados no llegaron a tener un desarrollo más allá de nuestras fronteras y sus artistas se quedaron al margen de la visibilidad internacional. La muestra *Otras figuraciones*, inaugurada a finales de 1981, supuso el canto del cisne del lenguaje pictórico de estos *esquizos* pero también la aparición de dos artistas, incluidos por la comisaría de la muestra María Corral, que en poco tiempo sí marcarían el paso hacia temperaturas y sensibilidades internacionales: Miquel Barceló y Ferrán García Sevilla.

Una gran parte de la pintura española de los años ochenta tuvo que delimitar su territorio en tensión con ciertos desarrollos del conceptualismo, la herencia de las vanguardias históricas, los modos del neoexpresionismo internacional y una progresiva tendencia hacia la hibridación de medios. Por otro lado, la insistencia en determinadas convenciones de lo pictórico señaladas a través de las pautas otorgadas por la modernidad así como la acusación de haberse convertido en un “idioma sobreutilizado”²⁵, cambiaron radicalmente la posición de la pintura en las décadas finales del pasado siglo: de caja de resonancias de las diversas opciones que dibujaron la cultura visual occidental, la pintura pasó a ocupar un lugar aparentemente periférico en el destartalado mapa de las opciones creativas de la posmodernidad. Así las cosas, una de las cuestiones que cíclicamente capitalizará desde entonces buena parte de los estudios de teoría del arte será la vigencia o no de un medio como la pintura que parecía haber quedado rezagado con respecto a otros comportamientos artísticos, más acordes, en principio, con el espíritu tecnológico y multiforme de la sociedad contemporánea.

Historias en azul

La obra pictórica de Dis Berlin irrumpe en este complejo contexto de los años ochenta. Su posición vendrá determinada, como ocurrirá con otros artistas que también empiezan a exponer en este mismo momento, por un deseo de abandonar los *tics* vanguardistas y, sobre todo, por apostar de un modo apasionado por la pertinencia de la pintura más allá de modas, descréditos o presagios funerarios. Dis Berlin se mostrará atento a la producción de *los esquizos* de Madrid, con quienes trabará distintas amistades, si bien su predilección plástica se orientará hacia el trabajo de Manolo Quejido. Este último, además, adquirirá una obra en la primera individual del artista: en 1982 Dis Berlin entra en escena con una muestra en la Librería Antonio Machado de Madrid y donde el

crítico Juan Manuel Bonet, que firma el texto del catálogo, ve influencias de Marquet, Dufy, Klee, de las mujeres de Vogue, referencias al mundo de la música y al cine, homenajes al neo-plasticismo holandés y a la Bauhaus. Se reconoce ya en estas primeras piezas a un hombre cuya vocación artística y filosófica estaba orientada, al menos esa parece su intención primera, a reflexionar acerca de la transformación de la realidad a través del arte. Una idea en la que se centraron buena parte de los discursos estéticos e ideológicos de la modernidad que ya proclamaban su profunda crisis; en este sentido, al artista le interesarán aquellas voces que generaron una fisura en las tendencias grupales y que establecieron discursos de difícil clasificación.

Dis Berlin se convertirá en una figura disidente de su propio contexto cuando se adentre, entre mediados de 1984 y mediados de 1986, en lo que ha denominado “época azul”. La pintura metafísica y novecentista italiana sirve como marco formal para unas obras que se liberan de la tiranía del realismo o del desplazamiento *esquizoide* para ensayar, finalmente, una especulación propia acerca de la imagen. Pero por encima de cualquier referencia o del predominante tono cromático que anuda todo el conjunto, la principal característica de estas obras es su marcada impronta literaria, traducida a nivel plástico a través de la creación de imágenes de gran densidad poética. Se convierte Dis Berlin en un hacedor historias que, bajo la advocación esencial de escritores franceses como Valery Larbaud, Paul Morand o Patrick Modiano, nos traslada a “una Europa de puertos y aeropuertos, de estaciones de ferrocarril, de neones geomé-

tricos y de coches veloces en la noche; una Europa urbana, nocturna, fotográfica, azul”²⁶.

Frente al uso recurrente en la teoría humanista del símil horaciano *Ut pictura poiesis*, será el pensador alemán Lessing quien ponga fin en 1766 a este axioma en su *Laocoonte*, al sostener exactamente lo contrario, es decir, la diferencia entre poesía y pintura. Por un lado, sus límites expresivos serían diversos: mientras la pintura utiliza medios o signos yuxtapuestos –figuras y colores distribuidos sobre el soporte o en el espacio–, la poesía utiliza medios o signos sucesivos que van articulándose a lo largo del tiempo. De ahí el carácter espacial de la pintura, frente a la temporalidad de la literatura. Es cierto, como ha señalado John Berger, que la imagen visual estática niega el tiempo en sí misma, pues «la singularidad de la experiencia de mirar repetidamente un cuadro –durante un periodo de días o de años– es que, en medio de esa corriente, la imagen permanece intacta (...) la misma jarra vertiendo siempre la misma leche, el mar con las mismas olas que nunca llegan a romper, la cara y la sonrisa invariables’⁷. Pero también es cierto que, más allá del tópico *artes del espacio y artes del tiempo*, ambas se estructuran como lenguaje. Y es desde esa consideración, que esquiva la condición de ilustrador de libros de cabecera para posicionarse como un traductor pictórico, desde donde Dis Berlin asume la construcción plástica de universos que podemos calificar de profundamente poéticos.

Como el escritor, Dis Berlin se convierte a través de su pintura en un *viajero inmóvil* capaz de atravesar territorios inéditos y rebatir la nostalgia de lo no vivido. De hecho, serán muchas las representaciones de lugares nunca visitados por el propio artista, a los que además dotará de una densidad narrativa cuyo punto de arranque serán fotografías en blanco y negro o viejas postales. Podemos argumentar que todo proceso creativo es, en cierto sentido, un viaje que nace de un sentimiento de búsqueda y que lleva inevitablemente al descubrimiento de nuevos territorios. En la novela *El Cielo Protector*, Paul Bowles sugiere una diferencia esencial entre las figuras del viajero y del turista: mientras este último siempre se apresura a regresar al hogar, el viajero no pertenece más a un lugar que al siguiente y se desplaza con lentitud durante años. En su compromiso con la búsqueda, con las preguntas y con el hallazgo transformador, Dis Berlin encuentra un modo de suplir el viaje a través del archivo de imágenes ajenas y de objetos encontrados que, progresivamente, irán alimentando sus cuadros hasta convertirse en uno de las claves esenciales de su trabajo plástico.

La construcción de la imagen

Al final de la década de los ochenta, Dis Berlin se enfrenta a un momento de inflexión que derivará más a la ontología misma de lo artístico y sus modulaciones discursivas que a la permanencia de lo narrativo. Como ha señalado Juan Manuel Bonet, “se produce una deliberada renuncia al punto de vista único, y una no menos deliberada asunción del fragmento, del azar y de la contradicción como factores claves a la hora de la creación”²⁸. La complejidad de sus resultados



visuales establece una intensidad lírica que nace del encuentro definitivo entre el artista y la obra de Ezra Pound. Ahora bien, lejos de querer ilustrar los *Cantos* poundianos –que, además, darán título a este nuevo conjunto pictórico–, Dis Berlin busca indagar en la posibilidad simbólica de la imagen a través de una gradual emergencia de ambigüedades semánticas y asociativas que son difíciles de resolver en una primera mirada. Y así como la cita y la intertextualidad son dos prácticas habituales de los *Cantos* de Pound, Dis Berlin plantea un complejo inventario de imágenes que, como un *mosaico de citas*, involucran siempre múltiples referencias. De este modo, trabaja en la frontera entre lo que puede ser apropiado, manipulado y transformado semánticamente. En este proceso, se posiciona firmemente contra la mitología moderna de la coherencia narrativa y a favor de la dispersión, los vértices y la los senderos inexplorados.

Pero *Cantos* no es una serie anclada en un marco temporal, sino un conjunto que ha acompañado la evolución de su lenguaje en distintos momentos de su trayectoria y ha asumido diversos procedimientos técnicos. De hecho, como ha recogido Juan Manuel Bonet en su *diccionario disberlinesco*, el propio artista considera que, más allá de sus pinturas, tal vez lo más poundiano de su carrera sean sus *collages* por “la procedencia diversa de los materiales y la química que surge de juntar citas de diferente origen con lenguaje propio, teniendo en mente una idea que imitar”⁹. Efectivamente, el *collage*, con su capacidad de traer a un mismo contexto elementos de ámbitos diversos para crear una unidad ya no purista sino esencialmente precaria, ha sido posiblemente el instrumento destructivo y constructivo más poderoso inventado en el arte del siglo XX. Cuando Dis Berlin asume esta herencia lo hace desde su irrefrenable pasión coleccionista y a través de un sutil manejo de los recursos del *otro*; su operatoria involucra un alto grado de ambigüedad en el significado, indaga en la licitud de lo *kitsch*, de la manipulación y del encuentro desprejuiciado; en suma, sus *collages* y fotomontajes son un espacio de reflexión que testimonia los intersticios y las fracturas de unas imágenes que, al ser desplazadas de su contexto original, pueden entonar nuevas voces y formas de percepción. La tensión erótica que integraba sus fotomontajes de la exposición itinerante con el Instituto Cervantes “Eva” (1993) son un buen punto de partida para comprender, casi desde su génesis, este procedimiento constructivo a través del cual, además, va a ir generando un repertorio iconográfico que apela a símbolos y enigmas en torno a lo femenino.

El universo poundiano será, en definitiva, el arranque de una vía de reflexión plástica que, al mismo tiempo, buscará indagar en los temas generales de la condición humana. Así, si sus primeros *Cantos*, expuestos en Zaragoza en 1990, abordaban los temas como la lujuria, la ambición, la fe, el deseo, la ensoñación y la arrogancia, a lo largo del tiempo el artista irá ampliando temas con la épica, el nirvana, la pasión, la musa, la imaginación, la técnica o la inspiración para culminar, en la última década y a través de iconografías más específicas y detalladas, en el amplio conjunto que configura *Homo Sapiens* y sobre el que nos detendremos más adelante.

Lo que ya no se mira

En 1753 se publicó en Londres la obra *Analysis of Beauty*, donde William Hogarth repasaba los principios básicos de la estética tal y como se codificaron desde el *disegno* renacentista. Al mismo tiempo, enlazaba este análisis con determinados elementos de la estética Rococó para derivar en una valoración afirmativa de las líneas ondulantes, cuya belleza residía en su función de guía *agradable* del ojo a lo largo de su forma. Hogarth suponía entonces que los movimientos oculares eran continuos, uniformes, y que podían ser guiados a través de una determinada disposición. Pese a los numerosos estudios que posteriormente demostrarán que los movimientos de los ojos son irregulares, que no recorren los perfiles de las figuras u objetos, y que su desarrollo sobre el objeto depende del propósito del espectador, la mayoría de los enfoques formalistas mantendrán esta sobreestimación de la capacidad de las líneas, formas y colores para dirigir el trayecto del ojo durante el proceso de la recepción¹⁰. La cultura visual contemporánea muestra un alto interés por los conflictos que entraña la imagen múltiple, desestructurada, híbrida y mestiza; frente al significado estético que resbala por la superficie lisa del espejo o que habita complaciente en el ámbito ficticio de la perspectiva euclidiana, el *collage* y el fotomontaje desvirtúan con especial intensidad la petrificación contemplativa del sujeto, llevándolo de un lado a otro, en un vagar nómada e imprevisto desde el interior dislocado de la imagen construida a la totalidad de un conjunto abierto y rizomático.

En el origen del *collage*, tal y como afirma la historiografía canónica, se encuentra Picasso con su célebre *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912); la ampliación de este procedimiento vendrá, poco después, a través del ensamblaje o construcción de la escultura mediante el encuentro de materiales y objetos aprehendidos de la realidad, y tendrá una rápida respuesta a través de la invención por parte de Duchamp del *ready-made*, ahora objeto encontrado y seleccionado, pero no confeccionado, por el artista. El paradigma de la neovanguardia que enlaza a Duchamp con la repetición industrial y seriada de Warhol culmina, en cierto sentido, en un objeto al que le cuesta ser finalmente presencia: “permanece envuelto en la sombra, suspendido en una especie de limbo inquietante entre ser y no-ser”¹¹.

Cuando Dis Berlin se enfrenta al objeto no es, estrictamente, duchampciano –en el sentido de conducir los objetos hacia una iconosfera estética– ni warholiano –en el sentido de llevar la creación a la reproducción técnica–, si bien la herencia de ambos es inevitable. Su posición es más próxima, y aunque en los últimos tiempos esta categoría se haya convertido en un lugar común en muchos textos críticos, con el estudio de Claude Lévi-Strauss acerca de la figura del *bricoleur* que, en nuestros días, sería aquel que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados, instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que finalmente se hace que sirvan y a la que se los intenta adaptar por medio de diversos tanteos.



Circuito Homo sapiens I. 2008.
Acrílico y óleo sobre lino.
130 x 195 cm
Colección Los Bragales. Santander.

PÁGINA ANTERIOR

Italia. 1994.
Italy.
Libros, cafetera, madera, óleo.
39 cm de altura y medidas diversas

En cierta apelación a lo teatral como una visión frontal, casi de escaparate, donde el artista plantea para sus objetos un tipo de espacio que se mantiene en el filo de lo real y lo ficticio, Dis Berlin está próximo a los palacios, palomares y museos de Joseph Corwell; ahora bien, como el propio artista ha indicado, en el ámbito español “para mí el gran maestro es Carlos Pazos que desde que lo descubrí en su exposición de 1986 en la galería Buades no ha dejado de deslumbrarme”¹². De nuevo late aquí el interés de Dis Berlin por lo disidente y lo extraño, por aquello que no evoluciona de acuerdo a conceptos formales o incluso temáticos y que se desliga de cualquier asiento territorial fuerte; Martí Perán ha señalado con acierto a propósito de Carlos Pazos: “Este artista no parece español, parece de cualquier lugar menos de España. Posiblemente Pazos sea un artista turco nacido en Alemania que ha aprendido catalán para impresionar a Dalí”¹³.

También Dis Berlin, a través de la pluralidad de sus formas de representación y la amplitud de los lugares de significación que desarrolla, trasciende los ritmos y modas de su

tiempo y contexto; sus hijos, el juego, la realidad cotidiana, la noche como tiempo de trabajo, las estancias de maravillas, los gabinetes de curiosidades son, sin ser exhaustivos, el motor de unas obras que navegan en ese sutil filo que separa lo común y lo artístico. Así se puedo apreciar en la exposición “Rosebud” (2004, Fundación Antonio Pérez, Cuenca) donde el artista desplegó un complejo *bazar* que inventariaba distintos procesos de metamorfosis, hibridez, desjerarquización y artificio inventivo dentro de la poética del ensamblaje. Dis Berlin, que desde principios de los ochenta había venido mirando con avidez “ese océano de objetos náufragos que quedan abandonados a su suerte, fuera del tiempo y de la utilidad, a la espera de un salvador que les vuelva a dar cariño y casa nueva”¹⁴, nos plantea un modelo de coleccionismo heterodoxo, alejado de ese perfil ordenado y canónico que solemos otorgar a dicha actividad; no es el esteta exquisito a la búsqueda de lo sublime, sino el indagador de lo inespulado, el rastreador de deshechos de la alta y la baja cultura; fetichismo acumulador, por tanto, que tiene que ver con lo hermético más que con lo clarificador y que apunta hacia una



El cósmos y las formas. 2014-2015
The Cosmos and the Shapes.
Collage sobre cartón.
70 x 100 cm



emocionante afirmación repetida por el artista en varias ocasiones: “Me gusta lo que la gente no mira ya”¹⁵.

Un archivo en construcción

Dentro de los marcos formal y técnico que definen la obra de Dis Berlin existen, a modo de caminos que se entrecruzan, muy diversas líneas de trabajo. Una propuesta de enumeración: pintura figurativa (narrativa o simbólica, según composiciones), pintura abstracta (orgánica o regulada), y pintura con niveles de oscilación entre ambas categorías; obra sobre papel (gran parte de ella inventariada en toda su versatilidad en la muestra itinerante “Caleidoscopio”, 2001); *collages* y fotomontajes; objetos encontrados y ensamblajes; esculturas en madera torneada y policromada... En todas estas operatorias se acoplan, a la vez que se amplifican, el conjunto de intereses (literarios, cinematográficos, musicales y plásticos) que circundan y acotan los márgenes de su propuesta. Trayectos, en definitiva, que orquestan una cartografía íntima que le advierte y le diferencia, con indiscutible contundencia, dentro del panorama artístico español que le acompaña.

La obra de Dis Berlin premia tanto al goce retiniano como al desmantelamiento de una visión complaciente de lo real; modula con inusual destreza nociones *de gusto* muy dispares y, en suma, desarticula los modelos –vulnerables, falibles e infundados– de toda visualidad que pretende ser monolítica. No en balde, si nos adentramos en la tramoya que sustenta su universo, podremos advertir la cita a firmas del arte del pasado o reciente que de igual manera cuestionaron estereotipos

culturales; pero la base fundamental de su trabajo y que al mismo tiempo constituye, como ha señalado Óscar Alonso Molina en el ensayo que acompaña este catálogo, la obra más asombrosa de Dis Berlin es su impresionante archivo. Para su elaboración, el artista ha recopilado desde los años ochenta imágenes de procedencia muy diversa: postales, ilustraciones, imágenes extraídas de libros y revistas de decoración, arquitectura o moda, entre otras muchas disciplinas, y que de manera meticulosa ha ordenado en carpetas según la temática de iconografías dominantes.

Este inmenso repertorio se constituye como el armazón sobre el que evaluar combinaciones, tantear posibilidades visuales y confeccionar estructuras compositivas. En cierto sentido, el archivo de Dis Berlin es heredero de *Atlas Mnemosyne*, obra del historiador Aby Warburg donde se proponía una reflexión acerca de la memoria a través de la disposición en paneles de miles de imágenes de procedencia diversa y susceptibles de ser modificadas por parte del investigador. Para Warburg, estas imágenes eran las marcas físicas de la memoria cultural colectiva y, por ello, cuando se ubicaban en el orden adecuado se transformaban en conjuntos semánticos reveladores. En la producción de su obra, nuestro artista desentierra del olvido, recopila y finalmente da una nueva contextualización a muchas de las imágenes atesoradas en su archivo; de este modo, el resultado de su acción puede culminar en la sorpresa, en el humor o en lo incongruente, pero también en la explosión de ciertos sistemas narrativos e iconográficos que gozan de cierta estabilidad en el discurso cultural dominante. No se trata, por tanto, de un mero juego ecléctico que saborea sin inventar los recursos mezclados sino de un audaz programa de conexiones inéditas que, bajo su aparente sencillez, esconde un concienzudo análisis de la imagen, su significado y las posibilidades deconstructivas que generan los desajustes con respecto a su contexto originario.

Un buen ejemplo de este proceder lo constituye *La llama pétrea* (2015-2016), conjunto formado por más de un centenar de intervenciones que toman como soporte un álbum de Francisco Arola Sala titulado *Perspectiva práctica, elementos de composición*, fechado en 1913 y destinado a los estudiantes de arquitectura. Dis Berlin hace penetrar un nuevo sentido a cada lámina desde la reivindicación de la fractura narrativa y la construcción de nuevos niveles visuales y semánticos. De este modo, el artista diluye los grados de intensidad que poseían en su *definición fuerte* tanto el álbum de Arola como las imágenes externas. Más que crear, en el sentido demiúrgico del término, Dis Berlin construye un trabajo que invita al espectador a tomar posiciones, a circular, a acercarse para después retroceder; todo lo contrario de las perspectivas lineales del álbum de Arola que arropaban un espacio cristalino y científicamente transitable.

El hombre que piensa; el hombre que juega

J. F. Lyotard señalaba en 1982, en un artículo publicado en la revista *Artforum*, que “la imposibilidad de la pintura surge de la mayor necesidad que el mundo industrial y

posindustrial –el tecnológico– ha tenido de la fotografía, al igual que este mundo necesita más al periodismo que a la literatura”¹⁶. Se sumaba así el filósofo a todas aquellas tesis que, a partir de los años setenta del pasado siglo, anunciaban la muerte de la pintura y que terminaron por activar una constante crisis del medio pictórico, aún en aquellos momentos de recuperación positiva en el mercado.

Como ya hemos señalado, ese año de 1982 es también el de la primera muestra individual de Dis Berlin, artista que ha mantenido una coherente propuesta pictórica aun en tiempos de hipertrofia de la imagen y digitalización de la mirada. En la última década, además, se ha adentrado en un fondo iconográfico sustentado en gran parte por los paradigmas de la vida moderna, precisamente ese mundo industrial y posindustrial al que se refería Lyotard; pero no se trata de un inventario apegado a lo evidente: Dis Berlin es consciente de que la pintura figurativa tiene sentido en la misma medida en que es capaz de trascender los límites que impone el marco de la mera representación. De ahí procede su labor especulativa de entender el mundo y el arte desde las más insospechadas relaciones que, finalmente, se configuran como relatos cifrados compuestos de fragmentos elocuentes que antes han sido extraídos de una realidad mucho más vasta y compleja.

Música, utopía, racionalismo, eros, cosmos, lujo, familia, soledad, naturaleza, viaje, arquitectura, traición, juego, opulencia, religión o codicia son, sin ser exhaustivos, algunos de los temas y argumentos que atraviesan todo el conjunto *Homo Sapiens* y que el artista ha elaborado, con especial intensidad, a lo largo de la última década. No se trata de establecer para cada uno de los temas seleccionados una iconografía específica ni generar un conjunto de alegorías al modo de un Cesare Ripa posmoderno. No puede suponerse, en definitiva, que ningún vocablo esté dando nombre a una figura estable. Dis Berlin se sitúa en una perspectiva problematizadora al instalar –como dispositivo desmantelador– una concepción *íntima y al mismo tiempo caleidoscópica del ser humano a través de la cual* describir, cabalmente, los contenidos de la vida moderna.

Son muy diversas las operaciones que el artista emprende para iluminar plásticamente su reflexión: juegos de escala que dan cuenta de la dislocación contemporánea de la mirada; incongruencias narrativas que sirven para proponer un deslizamiento hacia lo simbólico; mezcla de recursos formales y técnicos; parcelación de la imagen; estructuras complejas de apariencia mecánica, denominadas *Circuitos*, que plantean esquemas multidireccionales sin centro compositivo. Pero sea cual sea el procedimiento, no solo hay que mirar sino también escuchar la imagen, asumir un sonido interior que nos invita a integrarnos en un universo parcial pero subsistente, indescifrable, lleno de matices que escapan a una mirada fugaz y apresurada. Su obra exige, cuanto menos, involucrarnos activamente en la posibilidad planteada, en su peculiar camino de aproximación hacia los tópicos y arquetipos de la condición humana. La pertinencia de esta aproximación es alta en un contexto social líquido, de flujo y deriva de la identidad, donde la consciencia de lo humano

–esa heterogeneidad no totalizable que nos acontece– se ha transformado en la figura de un cuerpo desmembrado.

Nos une esa clasificación científica que nos señala como *homo sapiens*, esto es, literalmente, hombre que piensa u hombre sabio. Será el historiador Johan Huizinga quien explore otra categoría en su libro *Homo ludens* (1938) a través de la idea de que el juego es una función humana tan esencial como lo son el pensamiento o el trabajo; de hecho, el juego comenzaría en el propio lenguaje: es a través de las metáforas como la humanidad puede crear una expresión de su existencia y parafrasear el mundo real. La fuerza del juego radica en la posibilidad de producir nuevas formas de afecciones, nuevas maneras de pensar y sentir. En este sentido, es posible establecer el concepto de juego como *el espacio ordenado que permite temporalmente suspender el caos*¹⁷ y que otorga una posibilidad creativa al jugador para que establezca sus propias leyes y caminos de acción. Así funciona, en definitiva, el discurso creativo de Dis Berlin: convive con los bordes de la realidad al tiempo que confecciona una instancia alterna que divisa otros horizontes. Y todo ello desde la consciencia de que resulta imposible pensar en el hombre más allá de la cultura. ■

1 FERRER, Christian. *Mal de ojo. Crítica de la violencia técnica*. Octaedro, Barcelona, 2000.

2 MADERUELO, Javier. *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*, La Bahía, Cantabria, 2012, p. 274.

3 CASTRO, Fernando. “Estamos cansados del árbol. [Intermezzo intpestivo para una pintura fuera de lugar]”, en *Los Esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, p.p. 69-70.

4 LÓPEZ, Iván. “¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?” en *Los Esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, p. 29.

5 LAWSON, Thomas. “Última salida: la pintura”, *Artforum*, 20, 2 (octubre, 1981), pp.40-47, recogido en WALLIS, Bian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid, 2001, p. 154.

6 BONET, Juan Manuel. “La Europa de Dis Berlin”, en *El viajero inmóvil*, Castillo de Valderrobres, Museo de Teruel, Diputación Provincial de Terual, pp. 12-13.

7 BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid, Ardora, 1997, p. 39.

8 BONET, Juan Manuel. “Los motivos de Canto o la Hora Poundiana”, en Cantos, Banco Zaragozano, Zaragoza, 1990, pp. 7-8.

9 Cita tomada de BONET, Juan Manuel. “Para un diccionario disberlinesco”, en *El reino de las metamorfosis*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 1998, p. 65.

10 Cf. FURIÓ, Vicenç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 135-147.

11 AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona, Altera, 1998, p. 106

12 DIS BERLIN. “Peter Pan en el laberinto”, en *Rosebud*, Fundación Antonio Pérez, Diputación de Guenca, 2004, p. 10.

13 CAÑAS, Dionisio. “El presente es una cerilla que se enciende ferozmente”, en *Carlos Pazos. No me digas nada*, MACBA; MNCARS; Actar, Barcelona, 2007, p. 237.

14 DIS BERLIN, Op. cit., p 11.

15 DIS BERLIN. “Las Confesiones de un Artista Solitario”, en *El museo imaginario de Dis Berlin*, Bancaja, Bilbao, p. 36.

16 LYOTARD, J-F. “Presenting the unrepresentable”, *Artforum*, abril, 1982, p. 67. Nota tomada de BREA, J.L. (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, p. 92.

17 Cf. Ambrosini, C. *Del monstruo al estratega. Ética y juegos*. C.C.C. Educando, Buenos Aires, 2007.



ELEGIR ES CREAR
Bajo el lucernario pictórico de Dis Berlin

José Luis Serzo

La divinidad asesinada no se olvida jamás, aunque puedan olvidarse algunos detalles de su mito. Menos aún se puede olvidar que es después de su muerte cuando se hace indispensable para los humanos (...)
La morfología de estas divinidades es extremadamente rica y sus mitos son numerosos. Sin embargo, hay algunas notas comunes que son esenciales: estas divinidades no son cosmogónicas; han aparecido sobre la Tierra después de la creación y no han permanecido en ella mucho tiempo; asesinadas por los hombres, no fueron vengadas y no han guardado siquiera rencor a los asesinos; por el contrario, les han mostrado cómo sacar provecho a su muerte (...)

Realidad y Mito. *Mircea Eliade*

Dis Berlin desempeña el papel del artista-demiurgo que (re)crea con total voluntad, ambición y perseverancia, una cosmogonía propia, visionaria, caleidoscópica, atemporal, citacionista, intimista, vanguardista, algo psicodélica y metafísica. Excéntrico Dis Berlin, daimónico y esquinado para ser fiel a un mundo propio en continua luminiscencia, es al tiempo una pieza clave y esencial para entender el arte español de las últimas décadas. Cuando pienso en cuál es el mejor modo de presentar o representar su figura, me viene a la mente aquel grabado de Grandville, donde un personaje-sol juega felizmente a hacer malabares con unos planetas sobre su cabeza, mientras un pequeño espectador es iluminado, sublimado incluso, por la inexplicable maravilla que tiene ante sí.

El texto de Eliade con el que he decidido abrir esta pequeña introducción, podría extrapolarlo para definir lo que nuestro autor ha venido configurando a lo largo de toda su prolífica trayectoria. Tan sólo tendríamos que interpretar *divinidad* como toda la amplia iconografía que nuestro autor maneja, llevada a cabo por medio de una disciplina coleccionista, fetichista incluso, con la que configura un apabullante archivo desde principios de los 80, y que podría augurar, a día de hoy, su gran "obra maestra" el día que salga a la luz. Hagamos entonces una relectura del texto de Eliade, como decimos, tomémoslo prestado y manipulado para esta presentación: Dis Berlin no olvidó *la divinidad* tras ser asesinada, de hecho parece recordar lo que otros olvidaron; la morfología de *sus divinidades* también son extremadamente ricas, y sus mitos son numerosos. Tampoco son "cosmogónicas", pues aparecieron muchas en la "Tierra" -o bien en su mesa de disección, su estudio-atanor o su

caballete, sacados antes, eso sí, de su apabullante archivo-, para someterlas posteriormente a una re-creación e insertarlas en una nueva y personal mitología. Él mismo afirmó de modo muy ilustrativo para el tema que nos ocupa: *Mi interés va siempre por el lado de lo hermético, de lo enigmático, del misterio con que puede cargarse algo que en otro momento fue de una naturaleza mucho más mundana;...me gusta lo que la gente no mira ya.*

Dis Berlin es un gran coleccionista de imágenes, como bien sabemos muchos, pero sobretodo es buen *mirador* (observador activo). Y es que quizá sea ésta la mayor virtud de nuestro artista: su exquisita y personal mirada incandescente, transmutadora, clarividente, ensimismada, un tanto melancólica y de una intransferible poética; gracias a ella transforma cualquier icono olvidado, objeto en desuso, figura anónima o arquetípica, cualquier paisaje o estancia anodina, en algo tremendamente magnético y por lo tanto *dis-berlinesco*. Su personal mirada se encuentra en una suerte de limbo conceptual inaccesible para la catalogación racional, por muy claras que sus influencias parezcan evidenciarse en él. Su obra podría entenderse como un "catedrático" collage en continuo crecimiento, un gigante fotomontaje filtrado por un tamiz totalmente reconocible y personal.

Elegir es crear, en palabras del propio Dis Berlin, afirmación-decreto y por lo tanto propósito, que mejor puede resumir la virtud de Dis Berlin, también punto de partida para descifrar las claves de su ecléctico y personal trabajo; da igual todo lo que toma prestado de una iconografía popular en desuso, olvidada por muchos, pues su mirada, su *elección*, es capaz de encender en ellas una nueva e inimitable simbología. El mundo *disberlinesco*



parece orbitar en una realidad paralela; todo lo que ahí sucede cristaliza una danza en pro de una nueva y esperanzadora belleza; encontramos ecos, deseos y obsesiones de un hombre moderno, humanista, exquisito y un tanto sibarita. Su estilo nunca llega a ser "retro", ni "vintage", tampoco anacrónico, aunque los gustos de nuestro artista tengan predilección por rescatar ciertas referencias y tendencias artísticas del pasado siglo XX. De hecho, en su trabajo ciertos preceptos de las vanguardias son reactivados en una nueva dimensión de significado vivificante, donde la apariencia *kitsch* de algunos, es equilibrada por un oficio pictórico de una profundidad y sensibilidad superior.

Detengámonos en una obra como *La bella y la bestia* (imagen de portadilla). En ella vemos a una mujer desnuda tumbada, de modo ensimismado, sobre un león que camina sobre un paisaje de tonos rosados, propio de las atmósferas disberlinescas, en las cuales, en su mayor parte, resulta imposible adivinar una hora exacta ni estación concreta, como si cristalizaran un sueño o nos hablaran de otro planeta. Esta imagen, a mi entender, es absolutamente inquietante; sobre todo conociendo su consciencia creadora; podría afirmar por ello mismo que en una imagen tan bucólica y aparentemente dulce, subyace una intención provocadora, resultado de una fina ironía asimilada a lo largo de toda

su trayectoria. Más allá del juego de arquetipos que estas dos figuras puedan representar, no podemos esquivar el modo en el que están representadas las mismas. Al igual que otras muchas, esta pintura puede acercarse a una imagen de tintes orientales, hinduistas quizá, configurando de nuevo un emblema de connotaciones no solo literarias, sino más bien legendarias y mitológicas, que seguramente parten de una idea o experiencia personal del autor. ¿Por qué sigo pensando con todo ello que estamos ante una imagen provocadora cuando lo que tenemos enfrente es una escena que más bien entendemos por todo lo contrario? Pues porque no es una provocación fácil. Dentro de su cándida apariencia se esconde una doble lectura, tal y como pudiera entenderse de muchas de las pinturas de un De Chirico en su época clásica. Y es que Dis Berlin debe mucho no sólo a la etapa metafísica del pintor griego, sino también a su posterior etapa, la discutida y polémica propuesta contra-revolucionaria y anti-moderna con la que reaccionó y respondió a toda la vanguardia de la que él mismo fue pionero. Es lógico por lo tanto suponer, que conociendo la admiración que Dis Berlin profesa a este polémico autor, padre de la metafísica y posterior partícipe de "la revelación de la gran pintura", una obra como *La bella y la bestia*, requiere una lectura audaz, pausada y profunda. Ante la apariencia atractiva y dulce de su rico universo, Dis Berlin exige una actitud no sólo abierta,

sino también mínimamente cultivada para degustar el misterio y la simbología con la que está construida cualquiera de sus obras.

Entendemos por lo tanto que Dis Berlin medita concienzudamente sus imágenes, no estamos ante un pintor de acción e intuición dinámica, sino ante un pintor "pensador", de una fina intuición y una apabullante imaginación. Su oficio es algo religioso. Solo hay que acercarse a sus cuadros de cerca para caer en la cuenta de ello. Sus pinturas son confeccionadas a fuego lento, como un dedicado artesano que con total respeto y oficio urde humildemente la representación de su divinidad.

Salvando las distancias, Dis Berlin custodia un espíritu similar ante el oficio de la pintura; las pieles de sus cuadros se conforman por diversas capas que aplica cuidadosamente en formatos y soportes muy pensados y trabajados. Estas capas, generan a su vez, de un modo indisoluble, varias capas de interpretación, entendimiento y por lo tanto, de emoción. Pinta de este modo no sólo con el propósito de preservar su conservación, delatando y cuidando la trascendencia futura de cada obra, sino que llega a retar así, a su propia muerte. Por otro lado, la elaboración parsimoniosa de cada obra otorga a las mismas un aura determinante, una vibración tamizada, configurando así una enorme *Llama Pétrea*, que solidifica la esencia más luminosa de su imaginario interior. Es así como ante sus cuadros, uno puede darse cuenta de aquella experiencia que la buena pintura puede brindar todavía en nuestros días.

Dis Berlin: es el nombre de un *daimon* moderno y esquivo. Cataliza y se canaliza, desde y a través de un escogido ramo de multitud de disciplinas. Su inquietud y capacidad creadora se expanden no solo a través de pinturas, dibujos, *collages*, fotomontajes, sino también a través de la tercera dimensión, utilizando objetos, esculturas y maravillosas instalaciones, que prolongan sin límites su fértil universo. Su ecléctico estilo y variado imaginario, el cual oscila entre la fotografía o pintura figurativa a la forma más geométrica y abstracta, siempre rezuma resortes literarios, evocaciones musicales, guiños cinematográficos y una poesía melancólica pero esperanzadora, propio de un creador de ectoplasmas electrificados, encendidos, radiantes y vivificantes. Su amplia cultura le permite adoptar en ocasiones el papel de un depurado retro-futurista, reinventando nuevos "circuitos" dadaístas, que pueden evocar a su admirado Picabia. Se divierte paseando, con unos pies siempre bien calzados, por la cuerda floja de una pintura espiritual, y poética existencial.

Dis Berlin es un soñador despierto. Un coleccionista de imágenes de otro tiempo y objetos de lo más dispar. Es, como decíamos y él mismo dijo, un *viajero inmóvil* declarado, un alquimista de imágenes bajo un enorme lucernario donde proyecta, crea, y conecta (con) su propio universo. Su figura entronca con una extensa familia de artistas y pintores "raros". Y con raros me refiero a aquellos artistas que supieron esquivar los gustos hegemónicos de su momento y aportaron, una voz personal de resistencia tangencial a través del arte. Dis Berlin es un artista totalmente heterodoxo por lo tanto, bizarro en sus dos grandes acepciones. Amante del hallazgo y descubrimiento de autores y pintores olvidados, excéntricos, marginales o malditos. Él mismo afirmó en una de las entrevistas imprescindibles para entender su imaginario:

Me apasiona descubrir pintores interesantes, pintores que no encuentro en los grandes museos, que no han pasado de museos de provincia de cualquier ciudad de Europa. Con frecuencia sus monografías duermen en las baldas de las librerías de viejo a la espera de ser redescubiertas. Puede sentirse orgulloso de haberse ganado un lugar privilegiado dentro de esa constelación que él mismo admira, construye y descubre día a día. Ahí ya podemos encontrarle junto a De Chirico, Paul Klee, Balthus, Lindner, o nuestros Maruja Mallo o Pérez Villalta.

Dis Berlin es por lo tanto, un creador, un coleccionista, un arqueólogo de iconos, imágenes y artistas que, por suerte o desgracia, quedaron, muchos de ellos, sedimentados por el tiempo. Quizá nuestro autor se vea en parte reflejado en aquellos autores que desarrollaron su trabajo en los márgenes de las líneas predominantes. Por ello mismo disfruta buceando y descubriendo aquellas otras historias ocultas donde poder multiplicar y exacerbar su pasión oteadora, explorando lugares en la sombra donde puede producirse el milagro de la sorpresa, la sublimación del propio descubrimiento. ■

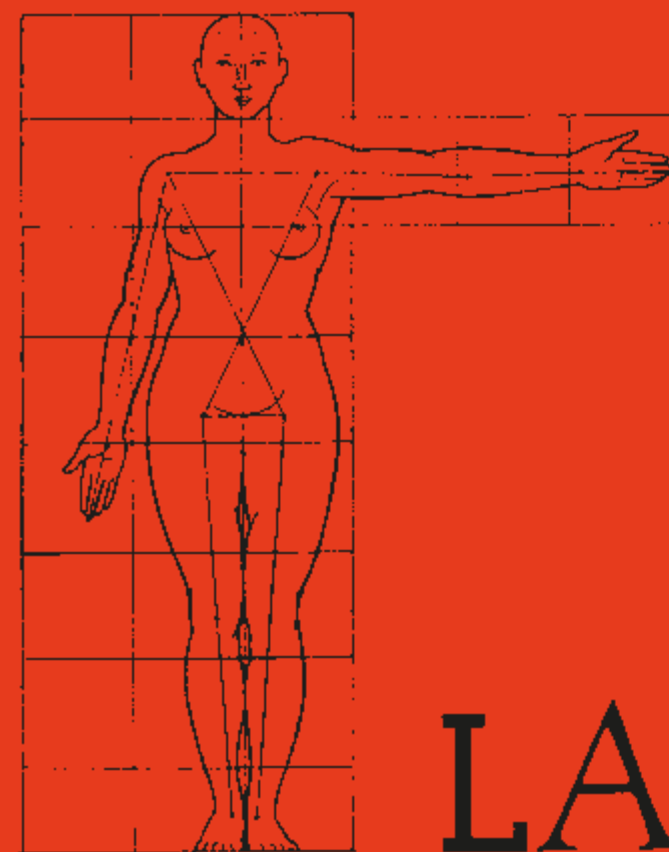


El heredero o El príncipe encantado. 2005-2006.
The Heir or The Enchanted Prince.
Óleo sobre algodón.
50 x 75 cm
Colección particular.

PÁGINA ANTERIOR
La bella y la bestia. 2007-2008.
The Beauty and the Beast.
Óleo sobre lino.
89,3 x 130 cm
Colección particular



La Llama Pétrea (The Petrous Flame) es un conjunto de 140 collages y fotomontajes realizados en 2015. Cada una de las láminas de papel tiene de tamaño 26,5 x 37,8 cm.



LA LLAMA PÉTREA





LA IMAGEN DEL MUNDO SE CONSTRUYE

El archivo de Dis Berlin, motor de dibujo, y el collage como máquina

Óscar Alonso Molina

Quizá la obra más asombrosa de Dis Berlin sea ese archivo suyo, único, extraordinariamente singular y ya casi mítico, donde el artista ordena pacientemente desde hace décadas, miles, más bien decenas de miles de imágenes impresas provenientes de los más dispares orígenes: postales e ilustraciones, libros o catálogos del mundo de la publicidad, de decoración, arquitectura o moda, revistas de arte, fundamentalmente publicados entre los años veinte a los setenta... El impresionante conjunto conforma una suerte de diccionario ilustrado de la cultura, inacabable repertorio iconográfico al que sólo le encuentro parangón con el “Atlas” que Gerhard Richter inició a mediados de los sesenta y que, como sabrás, ha terminado aparentemente de completarse en 2010, con sus complejas ochocientas dos láminas conservadas en el Museo Lenbachhaus, de Múnich.

Frente al aspecto distanciado del alemán, donde incluso cuando aparecen en las planchas documentos o fotos personales que aluden a su vida privada estos no parecen remitir a ninguna ilusión autobiográfica, decantación del gusto propio o elección estética, el archivo de Dis Berlin se caracteriza justo al contrario por la sutil pero innegociable implicación de las afinidades creativas en cada elección de ese mismo repertorio. Hasta tal punto que el propio conjunto, que el artista soriano conserva en su domicilio de la localidad madrileña de Aranjuez, conforma al cabo la imagen más completa posible de su propio museo imaginario, pero eso sí: imposible y desarmado; auténtica biblioteca bombardeada, donde se organizan tan sistemática como provisionalmente el repositorio disperso e infinitamente fragmentario del imaginario colectivo según lo lee el propio artista. El resultado es todo él alegoría de la ruina imaginal contemporánea, contrariamente a la dinámica de nuestro presente globalizado dominado ya por la consulta visual inmediata que ofrecen los buscadores de la red.

Desde ahí, en lo que ambos artistas coinciden es en ofrecernos una sección transversal del proliferante, ubérrimo, complejísimo universo visual que maneja

cada individuo en la actualidad, los creadores muy conscientemente, en el seno de nuestra iconosfera global, y en las implicaciones que “el mal de archivo” comporta dentro de la construcción privada de un imaginario personal en contacto con los distintos niveles imaginales. O por decirlo de otra forma: en la toma de consciencia de una separación entre el yo, el mundo y “mi” mundo, pues según Aby Warbourg, “el acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir una función social duradera, [...] la suficiencia o el fracaso de la cual, como instrumento espiritual orientador, determina el destino de la cultura humana.”

Así, cada una de las imágenes atrapadas en el Archivo Dis Berlin arrastra, junto a cierta “antigüedad” (o más exactamente, cierta “imagen de antigüedad”: inefable sustrato nostálgico de un tiempo ido que todo lo impregna en su obra), la capacidad de ir conformando por adicción el universo estilístico de notable personalidad que finalmente se retrata plenamente en su trabajo plástico. Porque una vez separadas de sus respectivos contextos originales, estas imágenes se reúnen en carpetas tituladas por algún motivo iconográfico dominante (“comfort”, “lujo”, “orientalismo”, “mujer fatal”, “familia”...), a pesar de que en su interior prime más un mundo de alusiones no siempre específicas. Y es que, sesgadas por un fino olfato para detectar en ellas valores que posteriormente lucirán de manera más brillante en sus collages, cuadros, fotografías o dibujos, él las elige entre otras muchas, las señala como interesantes o reveladoras, terminando por aislar dentro de ellas un núcleo temático, cierta pregnancia del significado, que sólo florecerá ya en la imagen final bajo una perspectiva bien concreta: la de su propio criterio/gusto.

Son estos materiales los que se superponen y ajustan para dar lugar también a los trabajos que aquí nos



ocupan. El motor primero de su labor creativa se encuentra en este dédalo de imágenes aisladas pero ya preseleccionadas que se articula como lenguaje (y no sólo nominal, con los títulos de las carpetas dando forma a estilos, ambientes, atmósferas, nubes de menciones, o leves alusiones...) en la prodigiosa colección de estampas del autor. De hecho, el archivo hay que entenderlo como un complejo mecanismo de combinatoria que le permite la operación estética primordial: dibujar. En este sentido el archivo es una fenomenal maquinaria gráfica que deglute materia visual y excreta iconografía, que acumula imágenes arquetípicas y las ofrece a la plástica de forma concreta, singularizada, como piezas que reclaman una combinatoria para organizarse en forma de mecanismo visual.

Dentro de tan vasto fichero hay una parte que me interesa especialmente por esta misma relación con el dibujo. Primero en cuanto que operación mental, la cual permite al artista concretar en forma/-s lo que en principio sólo está en su imaginación; y en segundo lugar en cuanto que concreción abstracta, genérica de una forma ideal. Porque en ambos sentidos opera el archivo de nuestro protagonista. Dentro de éste vasto conjunto que te comento, “Llama pétrea” denomina Dis Berlín a esa parte concreta de sus materiales que se decantan por visiones arquetípicas de la forma: el árbol en su esencia figural, por ejemplo; el árbol que podría servir de referencia para cada vez que decimos o pensamos “árbol”, o que requerimos su presencia en un entramado visual, sea cual sea su naturaleza;

aquella figura arbórea que remite en abstracto pero de manera tangible -hasta poder verla-, a la noción empírica de esa especie de seres, los árboles. Se trata de una familia de imágenes ligadas por lo general al blanco y negro, tendencia al esquematismo, casi atemporales (¡no lo son nunca!), que establecen con el referente que enuncian casi una ligazón indicial... Figuras casi al modo de las ideas platónicas, donde sin embargo la experiencia de cada uno completará el lazo entre las imágenes mentales y las cosas de manera siempre distinta.

Con ese mismo título Dis Berlin ha desarrollado a lo largo de 2015 un conjunto de collages -que él se resiste a considerar como una serie en sentido estricto-, donde ha tomado como soporte un álbum de Francisco Arola Sala, fechado en 1913, titulado “Perspectiva práctica, elementos de composición”, destinado a los estudiantes de arquitectura de aquellos años. Poco más de un siglo después, las láminas de geometría descriptiva de este dibujante, escenógrafo, polemista, historiador, teórico del arte, pedagogo y novelista catalán han encontrado una singular paráfrasis al servir de fondo para estas nuevas piezas. Sus fichas a menudo ofrecían en primer lugar el armazón lineal y matemático de diversos ambientes, casi al modo de decorados escenográficos (galerías, arcadas, cúpulas, interiores arquitectónicos monumentales, fugas perspectivas grandilocuentes, vistas de antiguos monumentos, etcétera), que a menudo en otra lámina contigua aparecía ya cubierta de una capa más “artística”, suelta y variada, dejando entrever cómo la construcción de la realidad visible escondía en

su seno un andamiaje constructivo preciso, rígido en sus principios conceptuales, riguroso en su precisión matemática.

Como veis, al propio álbum de Arosa Sala se le podría clasificar de lleno en esa concepción de la “Llama Pétre” de nuestro protagonista, pues aborda con su visión más sucinta, algo seca incluso, pero indubitativa, a los espacios, volúmenes, escenarios y paisajes que pueblan el mundo en su riqueza y multiplicidad. Sus esquemas de la realidad son ciertamente más áridos que la realidad misma, es cierto, pero también quizá más convincentes en cuanto a puntualidad y firmeza, gracias sin duda al contraste con lo que se puede medir y pesar, que ese complejo mundo de las sensaciones con que nos enfrentamos antes de traducirlos a esquemas lineales. De este modo, lo que en la primera escena del álbum era sólo un mundo de cotas, puntos de fuga y abatimiento, límites de las sombras proyectadas, altura del punto de vista, líneas de horizonte asépticas y medidas con precisión, en su recreación plástica y artística posterior se convertirá ya en templos de la antigua Grecia y Roma, grutas, mastabas o pirámides orientales, primitivas cabañas, escenas bíblicas, suntuosos palacios barrocos o iglesias en ruinas adornando pintorescamente paisajes románticos...

Que tras esta dualidad se esconde una no menos rigurosa visión moral, sobra decirlo. Por si te quedaba alguna duda, te recordaré que el geómetra catalán es también conocido por su novela *La esclava Thamar* (Barcelona, Academia, sin año de publicación, aunque en la cubierta de la edición en rústica se especifica “Novela histórica y descriptiva de los tiempos bíblicos. Radiada con éxito clamoroso por la emisora ‘Radio Catalana’ de Barcelona”, habiéndose podido comprobar que dicha emisión tuvo lugar a lo largo de 1927 y 1928), de la que

él mismo es autor de las desbordantes e imaginativas estampas que la ilustraban, algunas de las cuales mantienen profunda sintonía, cuando no continuidad, con las del álbum de arquitectura que acabamos de comentar. El gusto por un exotismo a lo decimonónico, y la tendencia a cargar las tintas en los aspectos más escabrosos, como la descripción de la vida disipada y cruel de Nínive, por ejemplo, nos cuentan mucho de esta sujeción que la moral impone también a las formas.

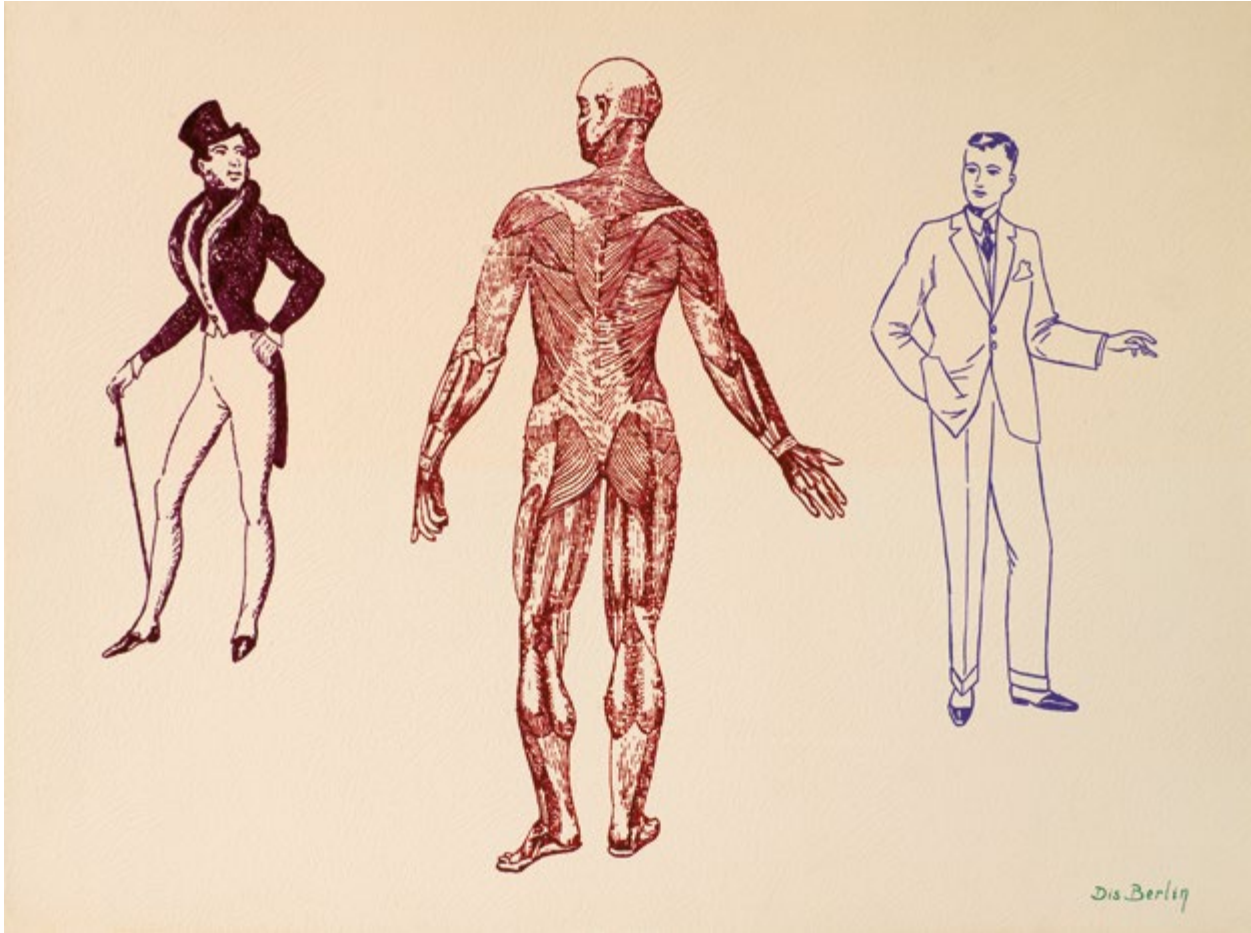
No es casualidad por lo tanto que los fotomontajes de Dis Berlin indaguen una y otra vez sobre aspectos diversos de la burguesía y su cosmovisión ética y estética. Los mundos del dinero, del poder, del trabajo o de la industria, aparecen constantemente como aspectos ideológicos sometidos a una revisión profunda de las apariencias. Esa misma burguesía que formaba y domaba a sus vástagos para hacer de ellos arquitectos, ingenieros, técnicos, peritos, empresarios de orden y de bien -con la herramienta de los libros de Arola Sala, por ejemplo-, se revela como un conjunto superpuesto de máscaras que aquí se empiezan a aflojar.

Los fotomontajes, resultado de añadir semejante despiece del universo visual moderno sobre las planchas de análisis descriptivo, sin duda tienen que significar algo. Pero Dis Berlin no se arriesga a decirnos o indicarnos siquiera el qué proponiendo títulos concretos en todos ellos; mejor opta por dejar los trabajos en cada caso como algo más abierto y “abstracto” -según lo denomina él-, que otro tipo de obras y series cuyas similares, desarrolladas incluso con esta misma técnica y en fechas cercanas, como los inéditos “Homo Sapiens”, “El libro de los delirios”, o “El ángel exterminador”. Este enfoque indeterminado en el significado de cada pieza, que apunta hacia un argumento pero no lo concreta en un tema, es quizá también resultado de

La gran ola. 2015.
The Great Wave.
Impresión con tintas minerales sobre papel Hahnemühle.
Papel 50 x 70.
Mancha fotográfica. 36 x 58 cm.
Edición de 8 ejemplares

PÁGINA ANTERIOR
El planeta de la pintura. 2010.
The Painting Planet.
Óleo, acrílico y vinílico sobre lino.
130 x 195 cm
Colección Asociación Amigos de Madrid.





El hombre y sus disfraces. 2010.
Man and His Costumes.
Óleo sobre papel.
50 x 66,3 cm.

PÁGINA SIGUIENTE

Vida racionalista. 2012.
Rationalist Life.
Óleo sobre papel.
50,3 x 64 cm.
Colección particular

la neutralidad, apertura, esquematismo que caracteriza las propias imágenes utilizadas, el repositorio mismo del que se nutre “Llama Pétreo”.

Estamos frente a trabajos que nos plantean una revisión elegante pero incómoda de nuestro propio imaginario, por cuanto remiten constantemente de manera muy difícil de concretar a un tiempo pretérito pero indefinido, un pasado indeterminado del que participamos gracias fundamentalmente a nuestra educación audiovisual, sobre todo el cine y esa estetización difusa poblada de “revivals” que hacen que todo lo ya hecho y pasado de moda vuelva en algún momento con el formato del estilo, del atrezo, de los complementos de moda...

Sin ir más lejos, esa burguesía que te comentaba hace un momento es la misma que vivía y prosperaba “de” lo moderno, cuando lo moderno era lo nuevo e incluso quizá al límite de los experimentos y excentricidades de la vanguardia, pero que al mismo tiempo vivía “en” el pasado, en los cánones del siglo XIX... Las representaciones de la mujer y del hombre que se construían por entonces, de hecho la de cada sujeto, cargadas de encanto y elegancia, no pueden disimular aquí por más tiempo la cantidad de sudor, lágrimas y sangre que vislumbramos tras ellas. Igualmente, la familia que construyen ambos al juntarse y procrear, es un foco de patologías que por entonces se hacían visibles gracias

al psicoanálisis. Las mismas relaciones entre los sexos, de hecho, no han hecho más que volverse más igualitarias y al tiempo complejas. Y sin embargo, más allá de semejante trasfondo, conviene destacar aquí que aun a pesar de mediar implícitamente el gusto privado en cada decisión plástica, la serie aborda antes el imaginario colectivo que los fantasmas o las historias privadas del artista: no hay terapia, el artista nos enfrenta a la imagen reprimida que compartimos como cultura, comunidad de intereses -estéticos principalmente- compartidos, no al afloramiento de sus ansias o pulsiones en forma de deseos o fetiches. No, la obra no es un síntoma. Prueba de ello es que él mismo no quiere saber en todos los casos qué significa la imagen recortada, recreándose en el misterio que propone en su aislamiento: un diagrama, una fotografía, unas figuras... que a veces entran en escena sin que quien la maneja controle con exactitud su significado original y, por lo tanto, renuncia al nuevo fraseo que propone.

No obstante, nada queda fuera de la puntería de Dis Berlin en este atlas sin centro ni periferia: los temas se anotan sin ningún plan preestablecido, pero poco a poco la carpeta de collages va circunscribiendo un área de sentido donde, con bastante precisión, la crítica a la cultura se concreta con tanta lucidez como pasión demuestra el artista por las formas y figuras elegidas. Es una suerte de tortura, por la cual las imágenes revelan justamente aquello que ocultan y se niegan a reconocer. De este modo, el lujo suntuario, la elegancia incluso, no son sino una forma más de la crueldad. Lo técnico y lo ornamental son ya indistinguibles: entre ellos no hay distancia, como no la hubo hasta el XIX, donde cada elemento industrial “expresaba” de manera residual cierta teleología de la industria, el consumo, la producción, la circulación de las mercancías, su exposición pública...

En medio de este cruce de temas, la mecánica y la tecnología se erige una y otra vez como manifestación de una idea nueva de belleza. Aspectos futuristas que en Dis Berlin se mezclan indisolublemente con otros de raíz claramente metafísica. De hecho, estos últimos diríamos que, junto con las inevitables secuelas del surrealismo que tienden a imponerse en la conciencia del espectador a causa del procedimiento (el collage es indisoluble de la poética), conforman la amalgama de

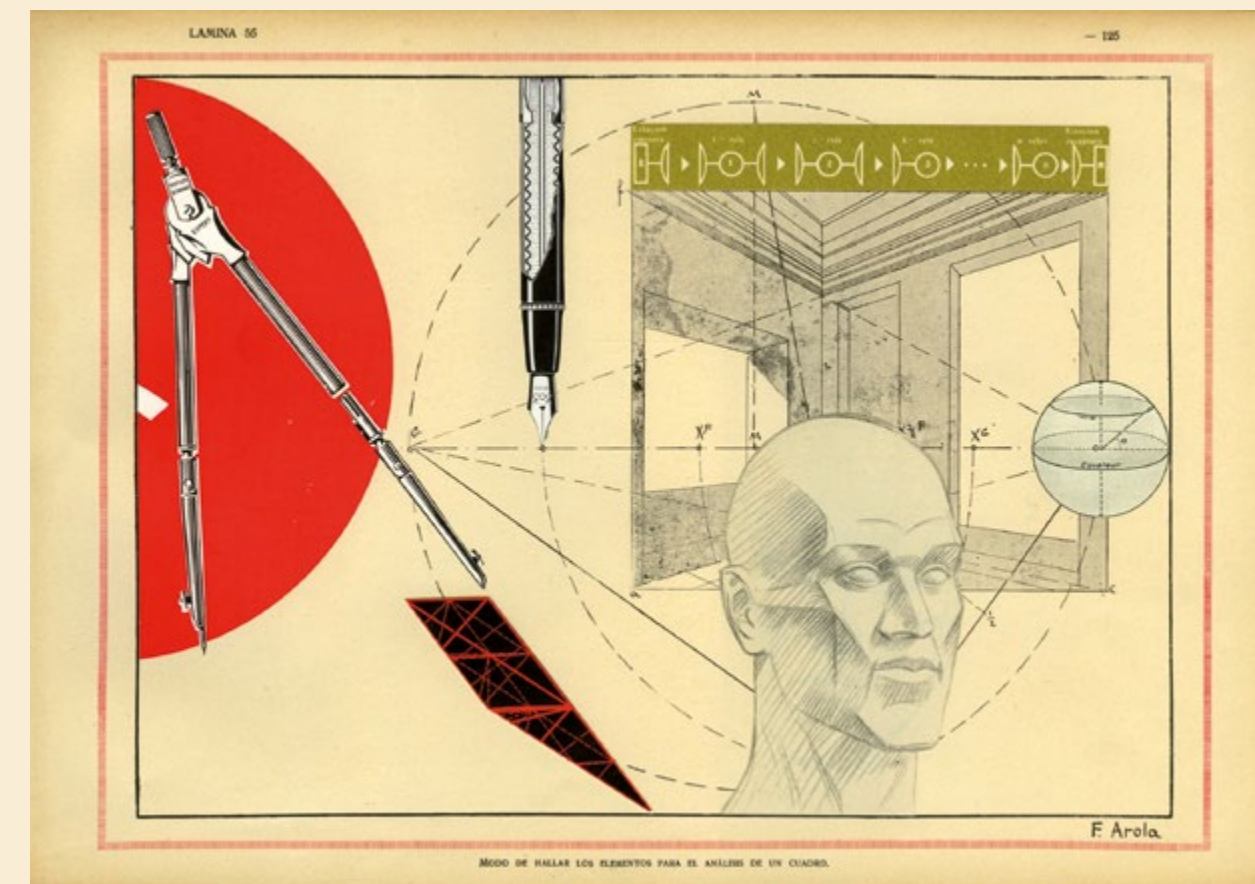
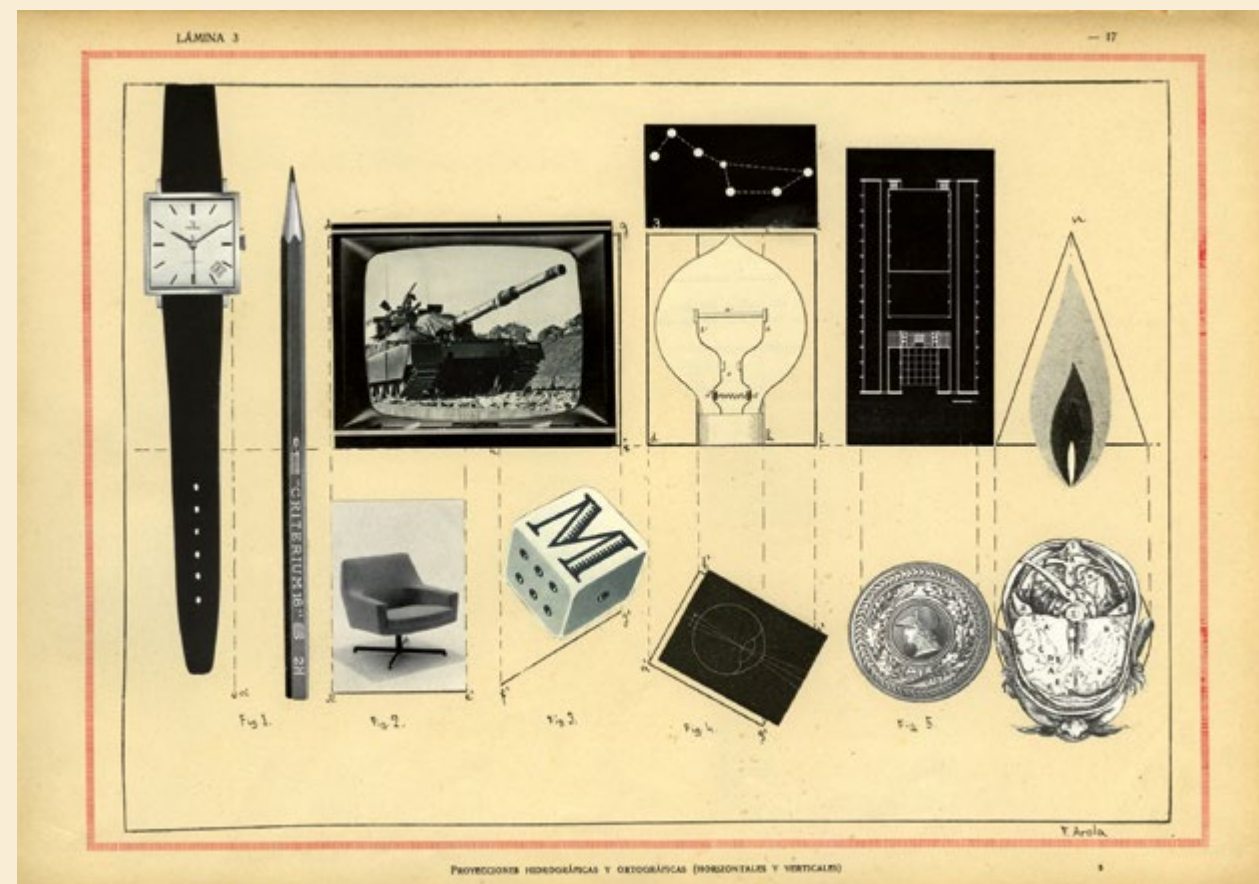
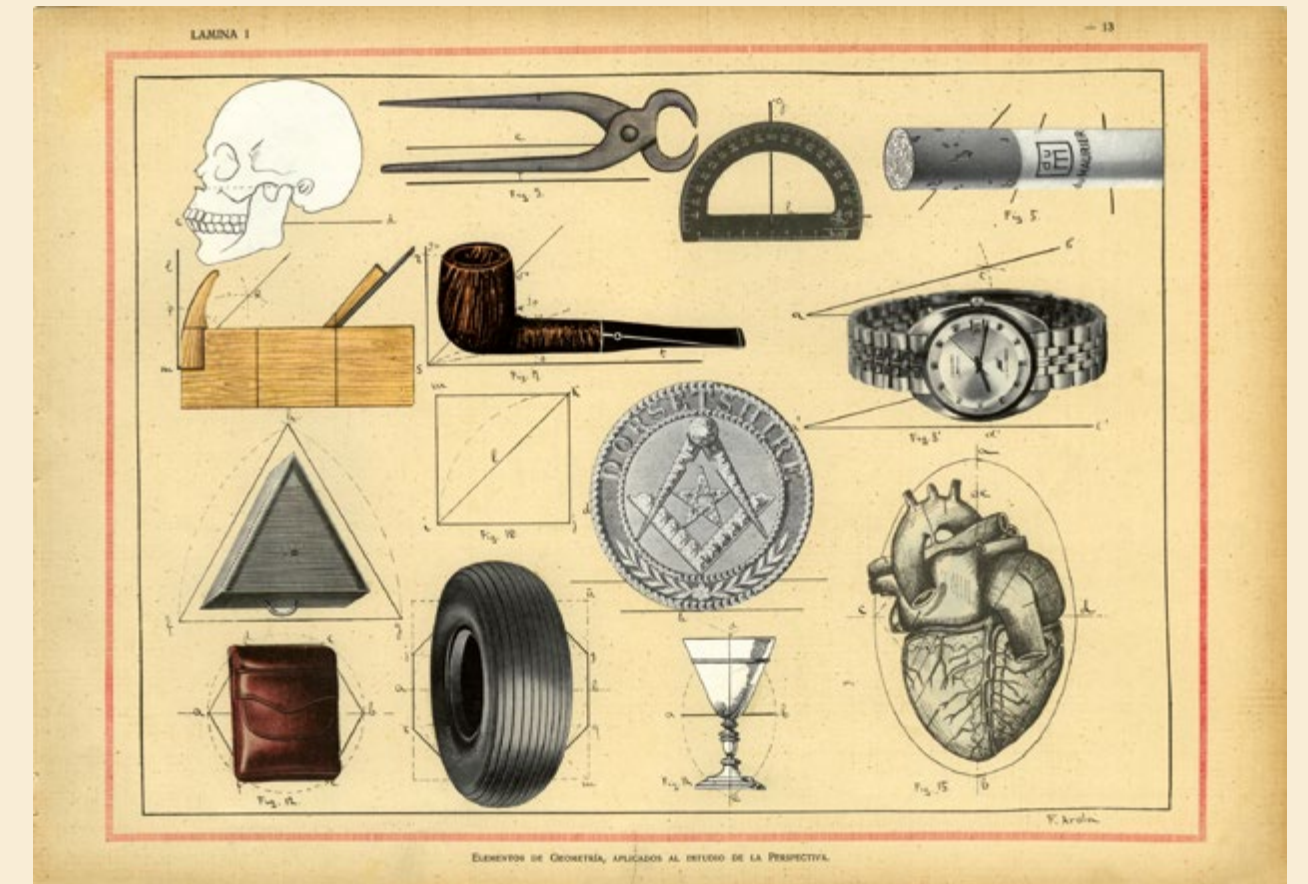


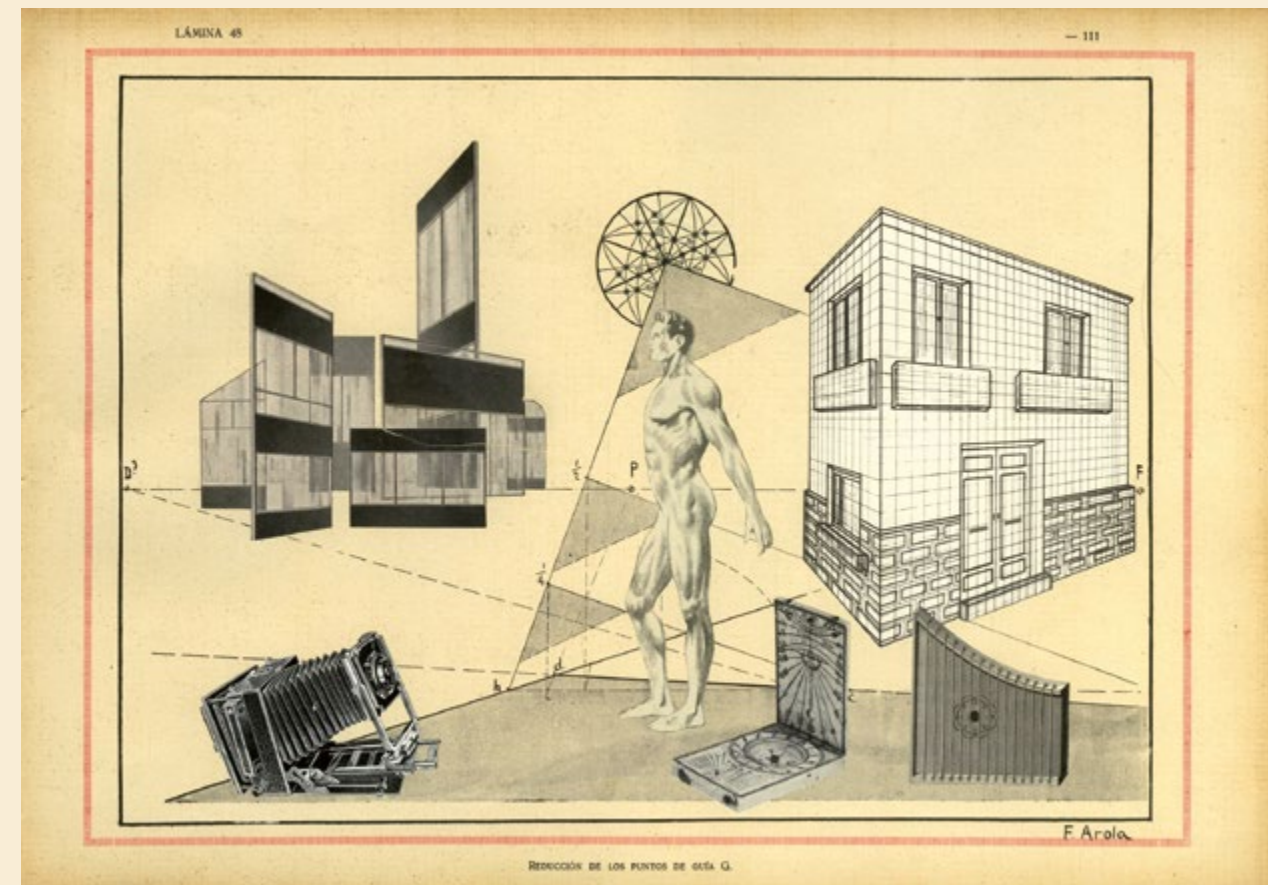
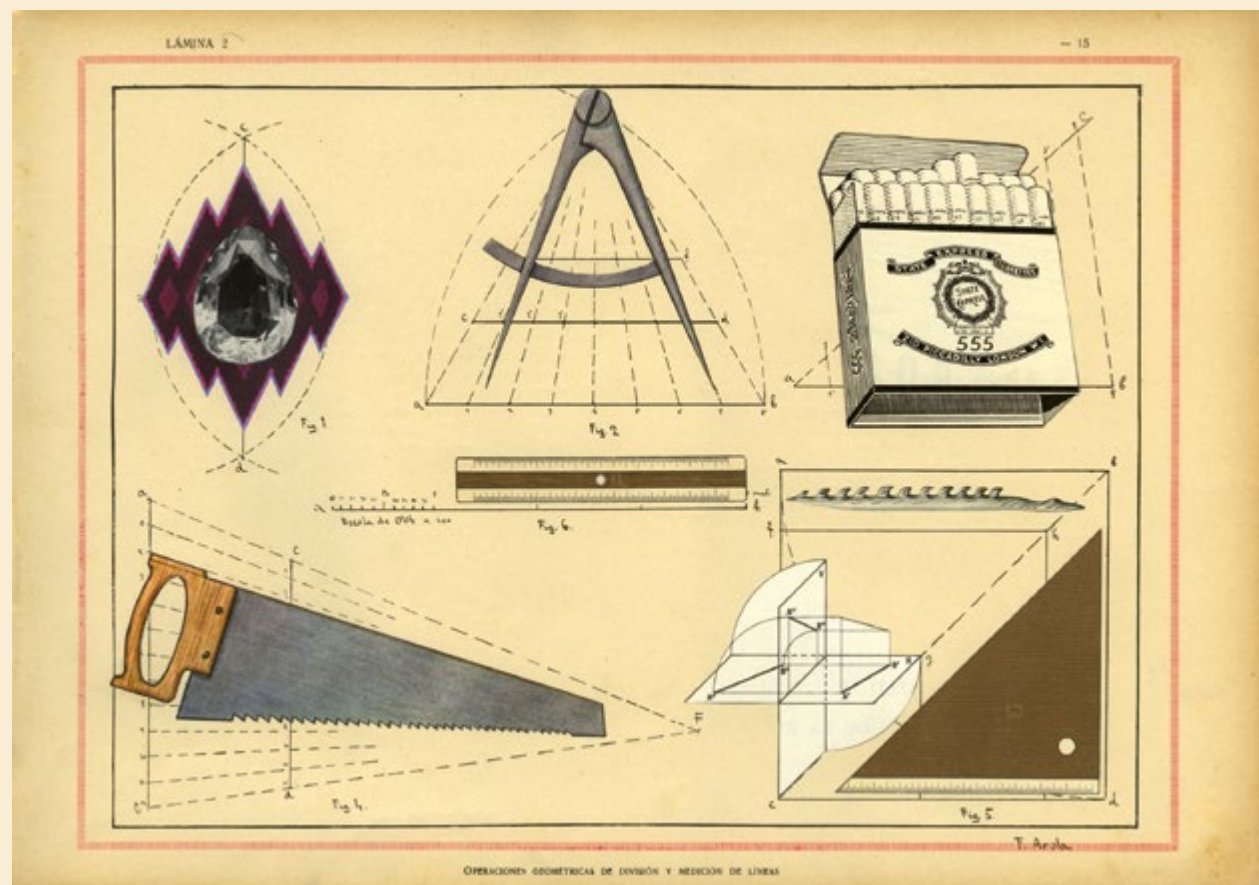
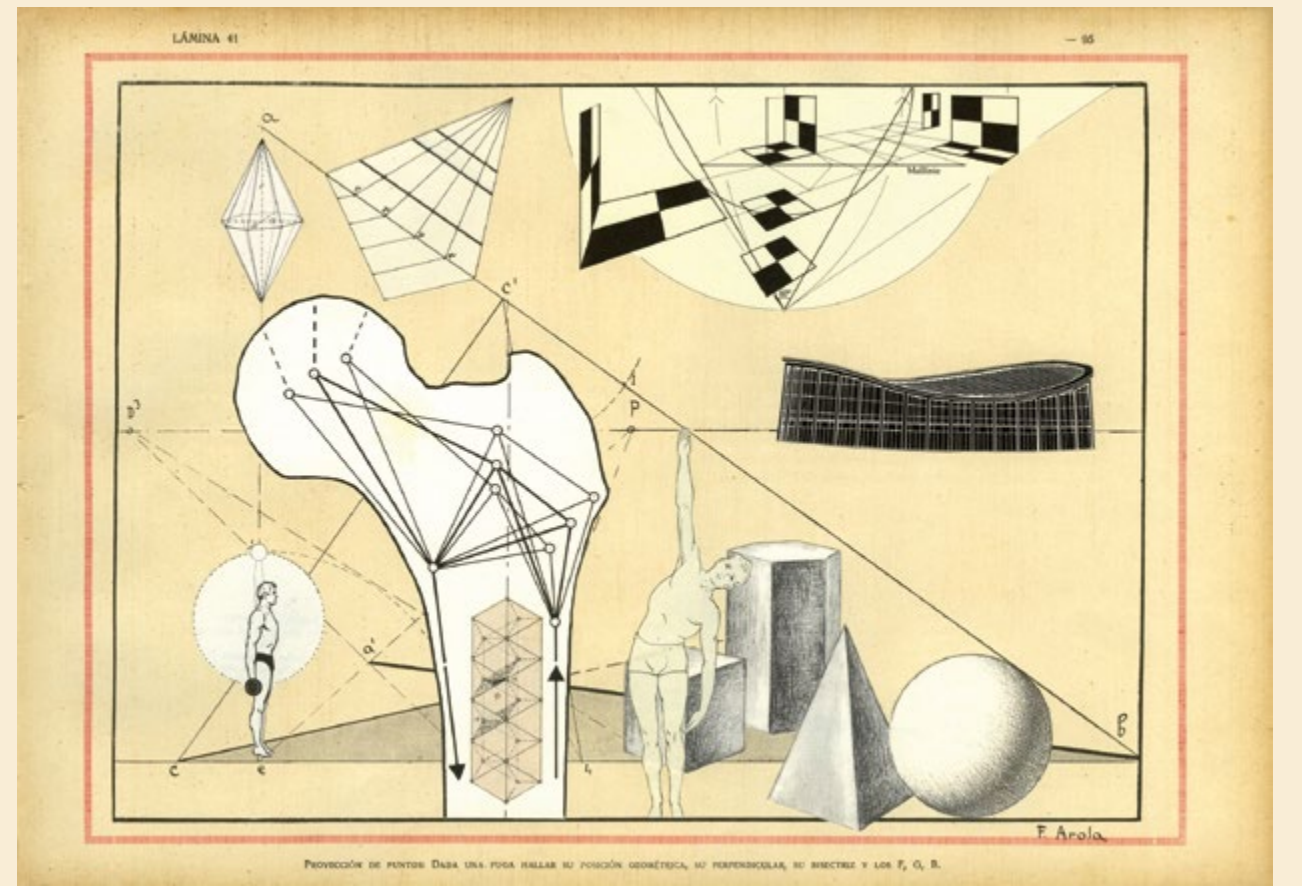
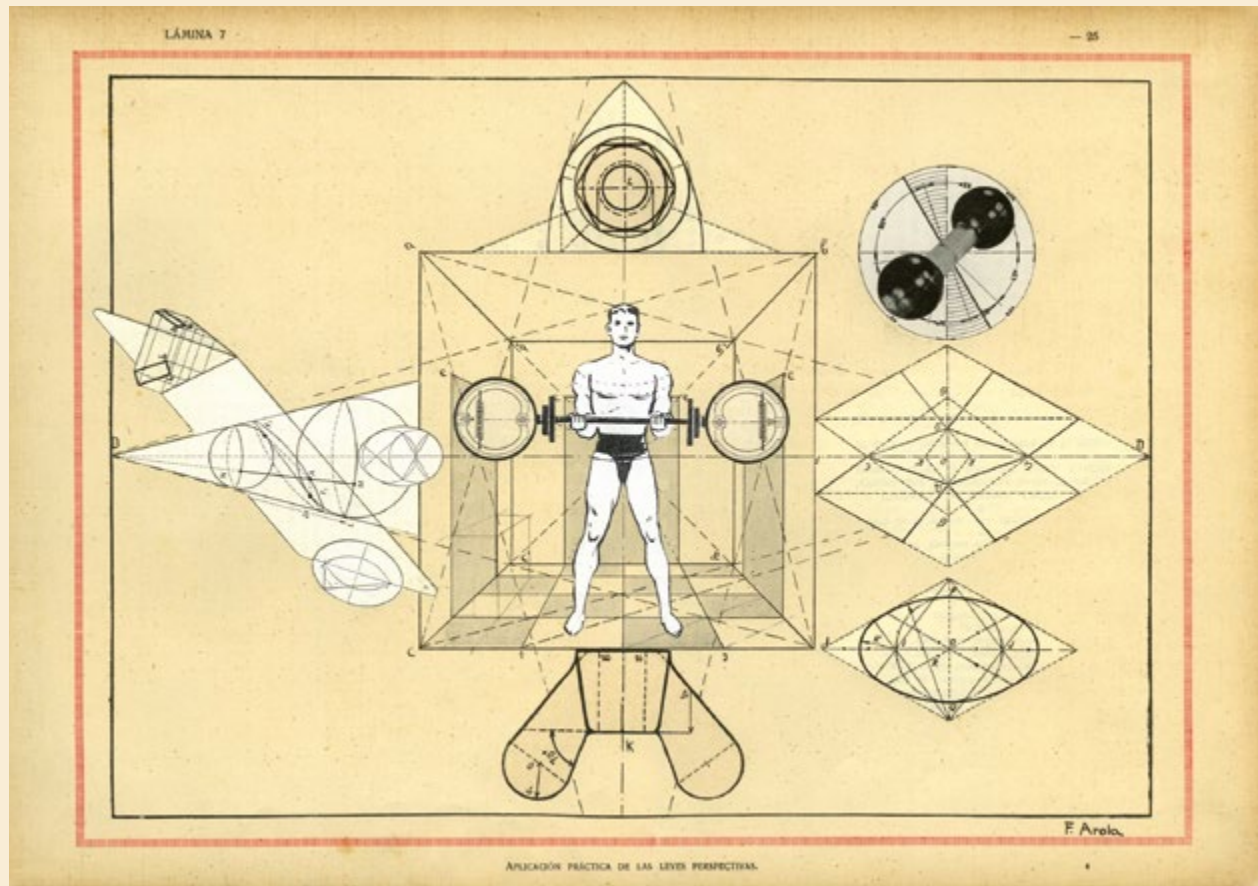
estilos aparentemente lejanos que en su trabajo se ven obligados a convivir, compartiendo un espacio común. El resultado, como te decía, tiene algo de nostálgico, sí, pero también algo irremediable de cómico, irónico, jocoso. La modernidad se vuelve un tanto ridícula contemplada en perspectiva y bajo la combinatoria inclemente de Mariano Dis Berlin, quien no deja títere con cabeza. Al mezclar sus partes, todo adquiere un tono casi irrisorio, pero también lejano: los cuerpos se componen de los *disejta membra*; lo orgánico y lo inorgánico se confunden: del maniquí dechiriquiano a la rocalla del Rococó asistimos al triunfo del despiece y el *patchwork*.

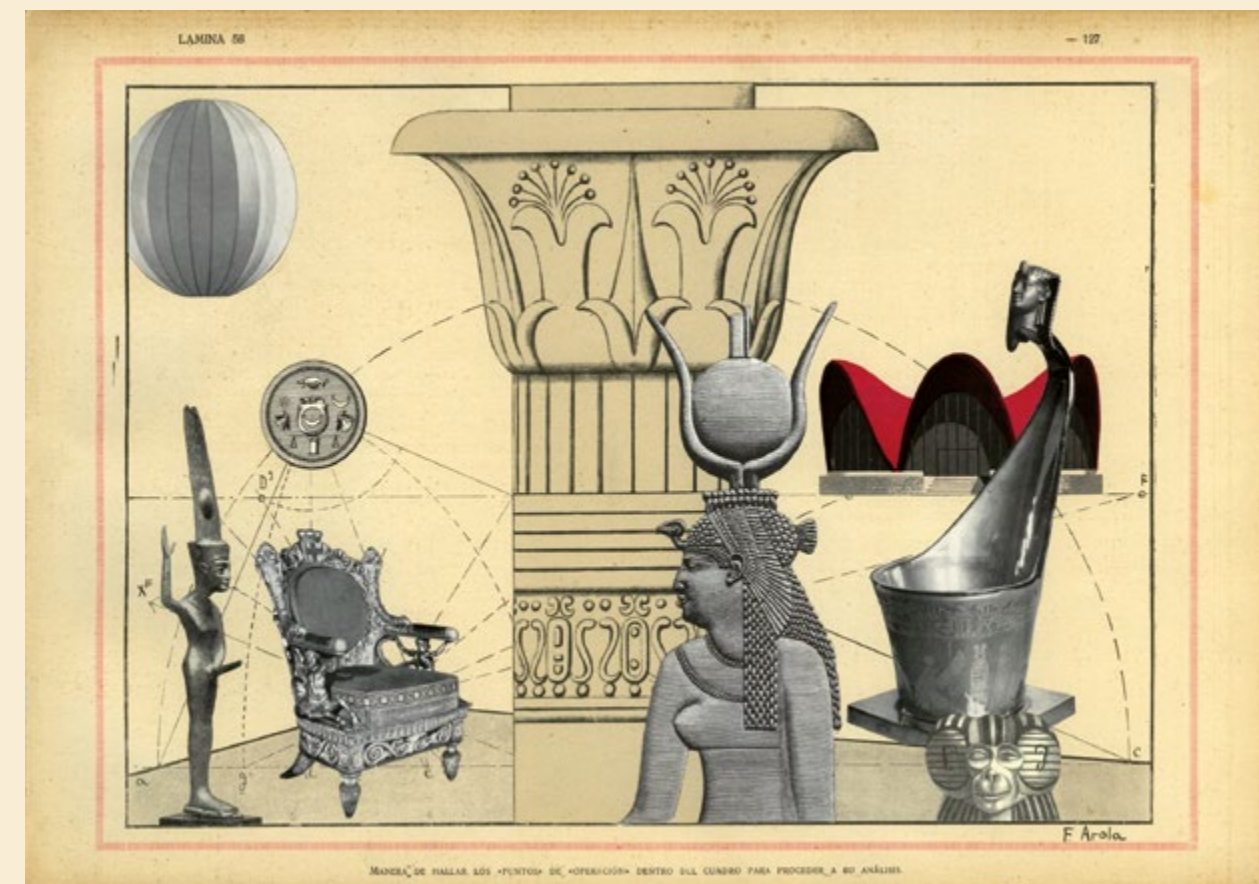
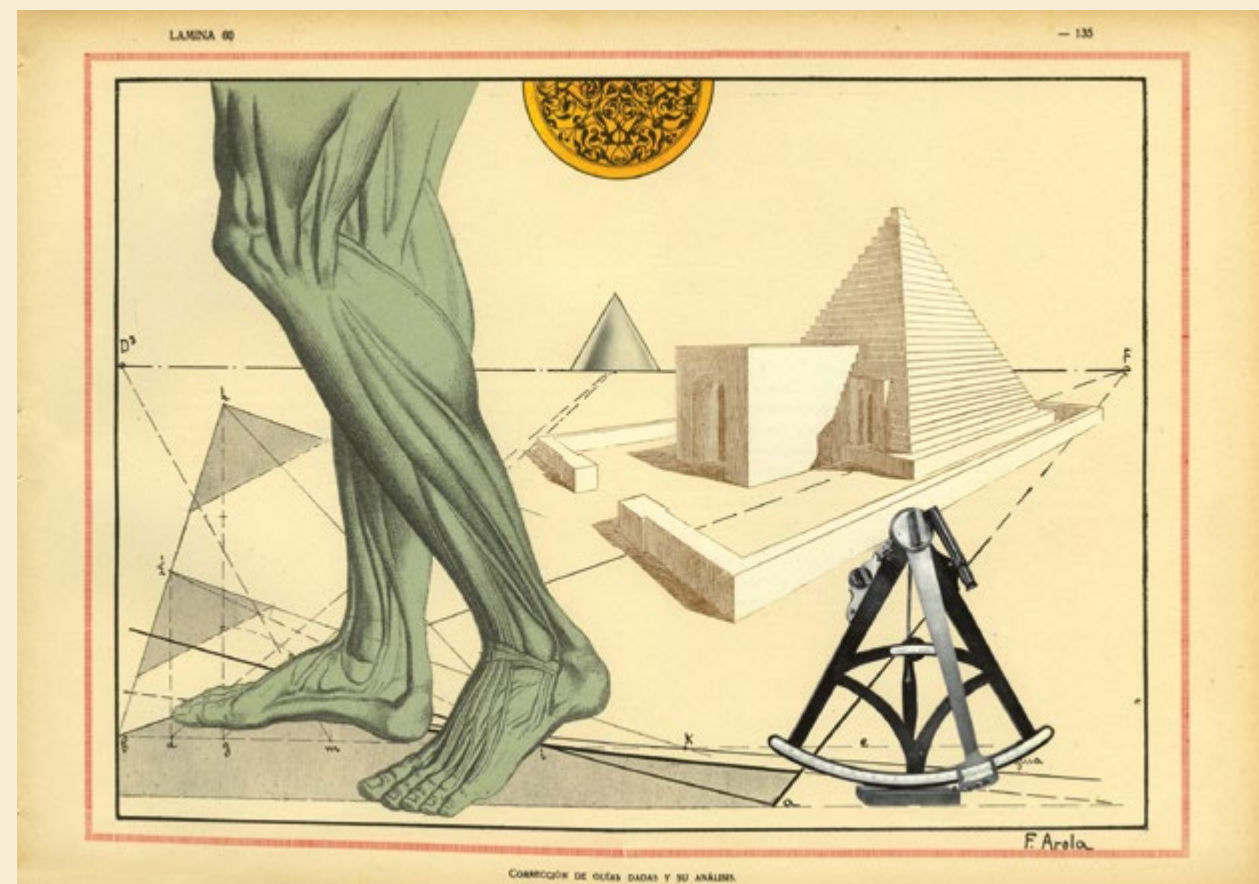
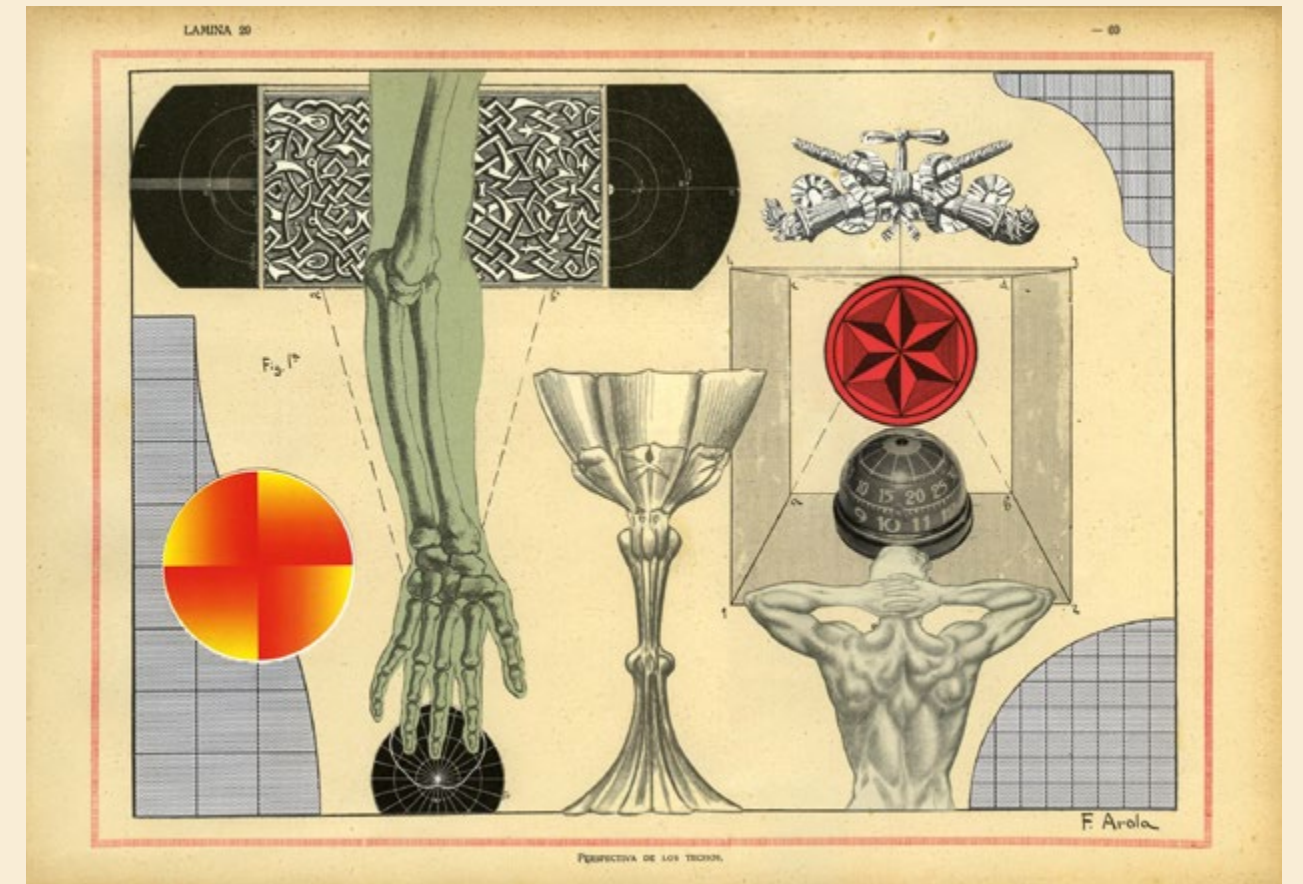
La religión, la conquista del espacio, el crimen pasional, los lazos de familia, las armas de la mujer, la masculinidad y sus disfraces, el trabajo y las fuerzas de producción, las grandes ideologías del siglo XX, su derrota, la decoración y la moda, la alta costura, las artes aplicadas... En medio de este bombardeo de reflexiones sobre el corpus constitutivo de nuestra cultura, los elementos abstractos –que en esta carpeta son especialmente abundantes, como ya puedes deducirse vuelven muy sugerentes y alusivos, muy sensibles. Están –literalmente- en el fondo de las imágenes, pero afloran a la superficie con un vigor inusitado. En este sentido “Llama Pétreo” es un conjunto determinante dentro de la trayectoria completa del artista, desde el

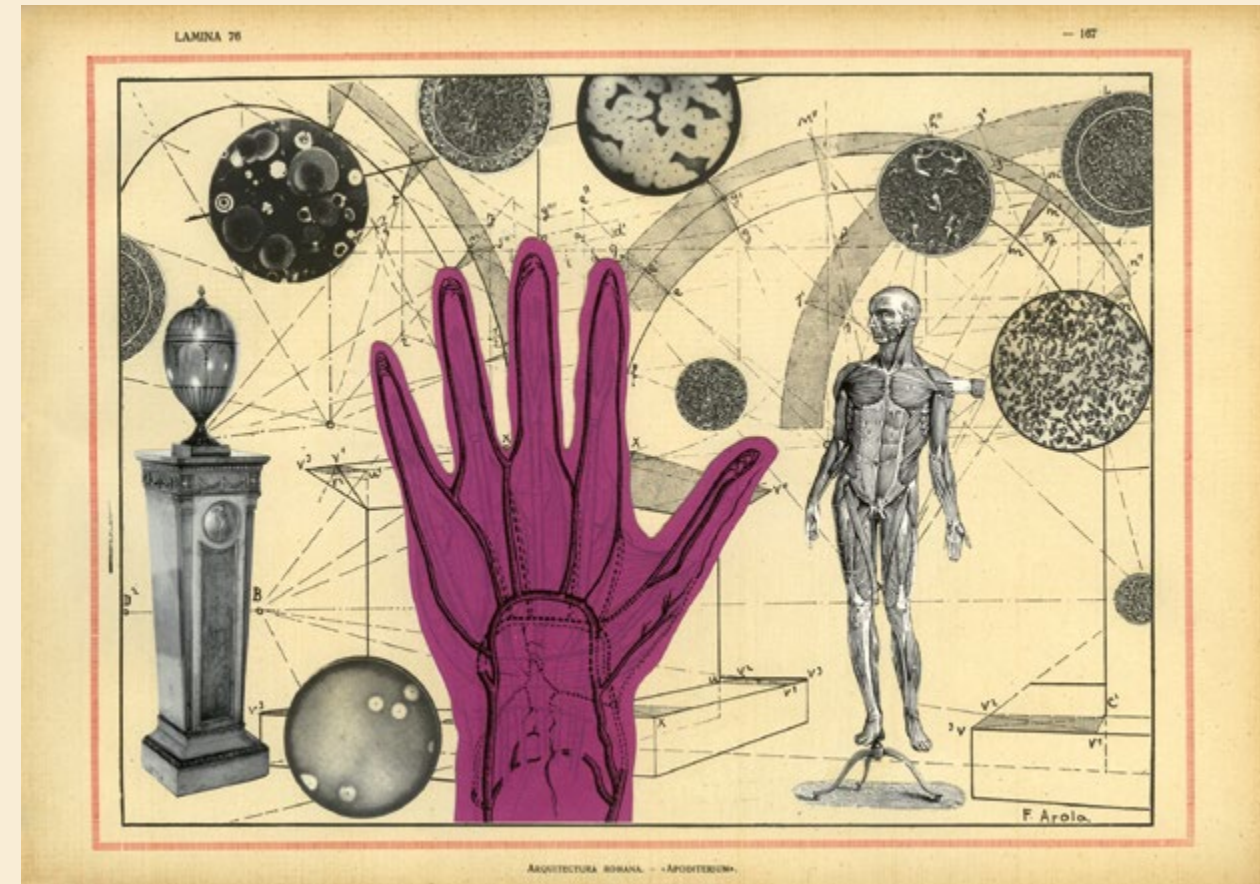
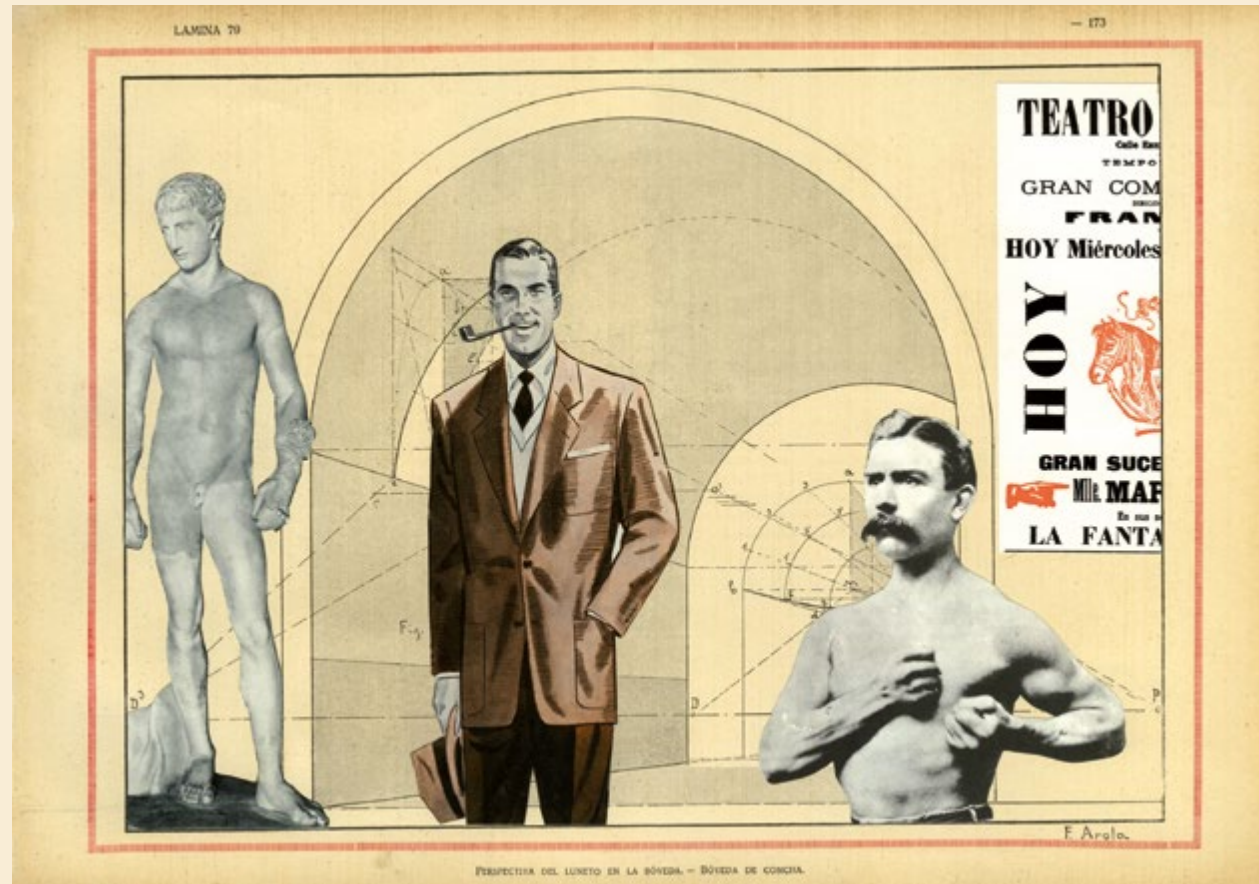
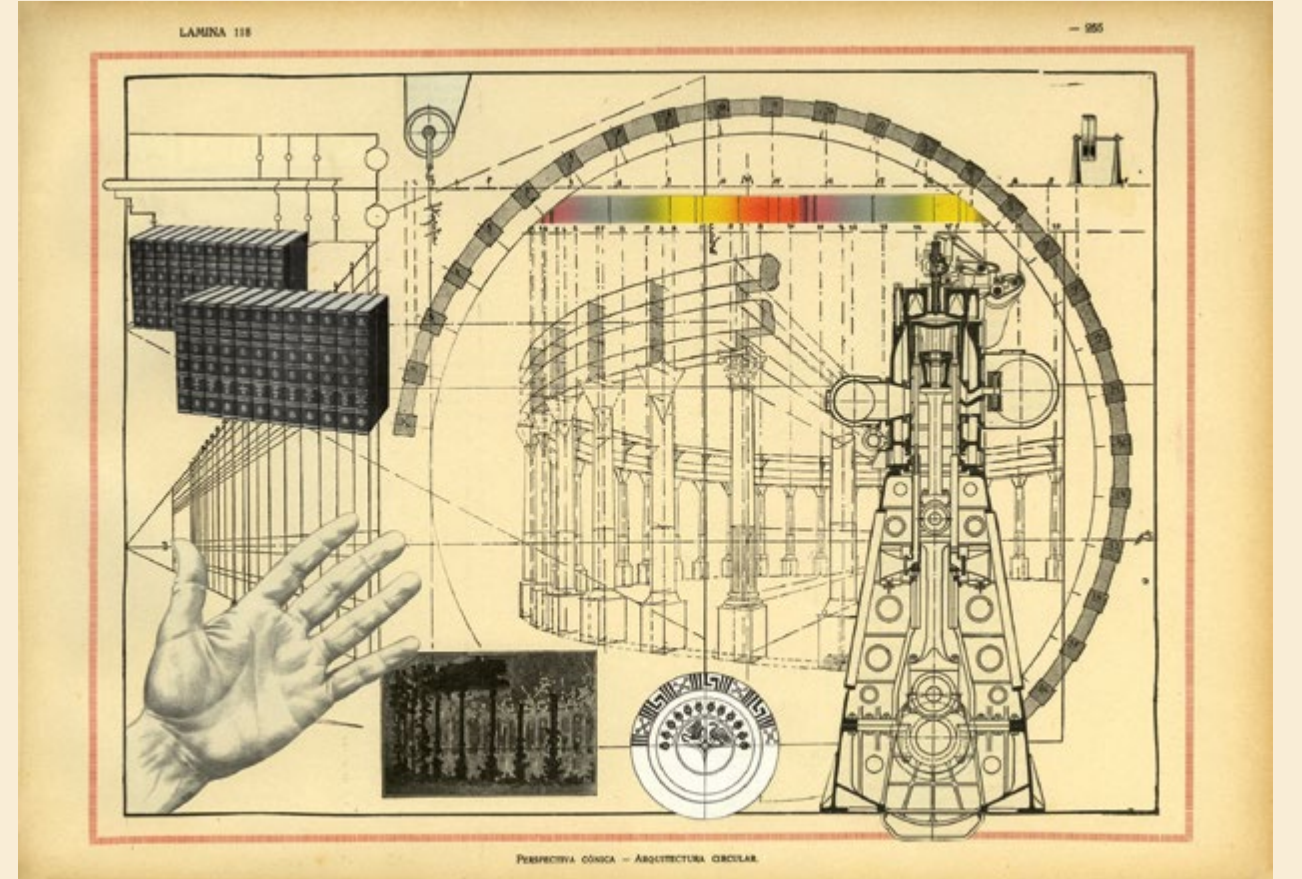
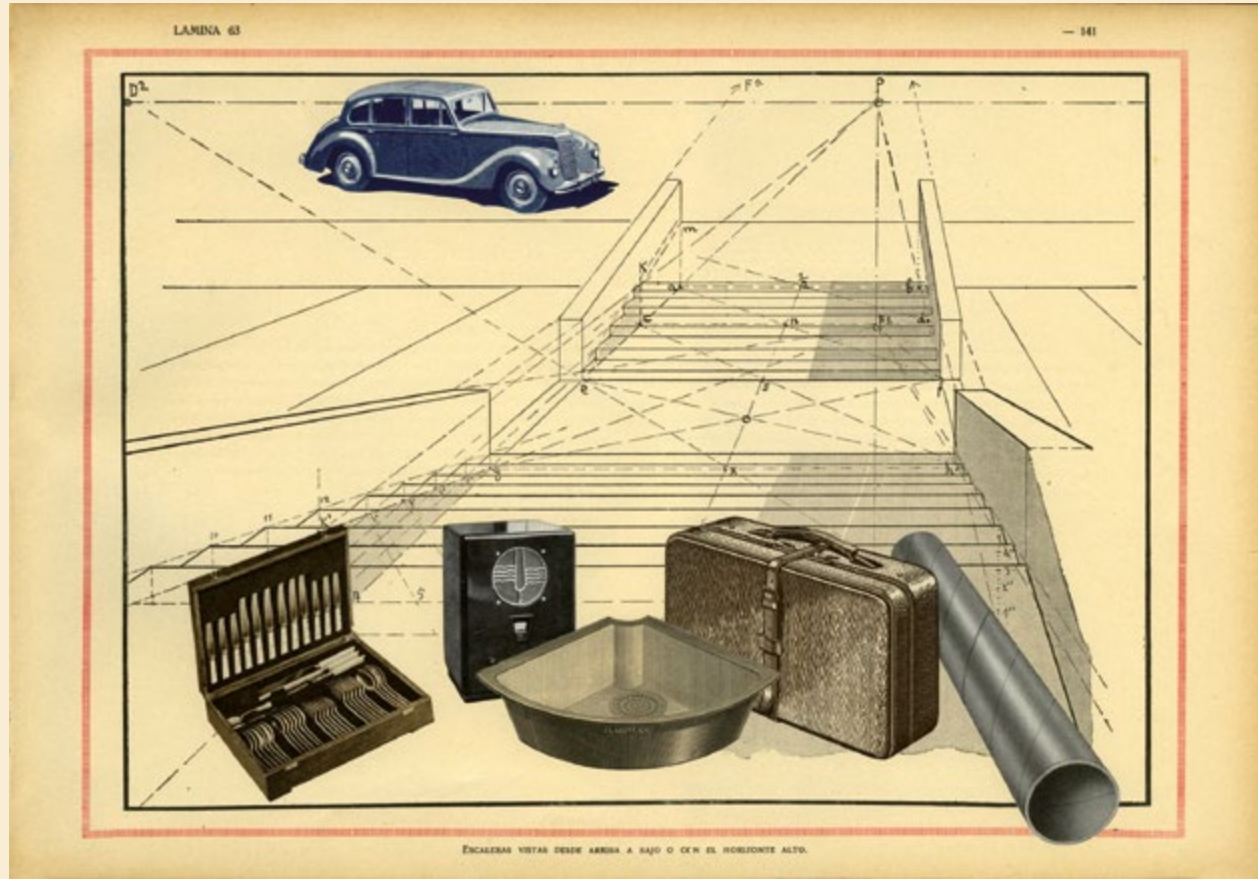
momento en que nos ayuda a entender con una claridad más abstracta, es cierto, pero también más neta, su tan a menudo inasible repertorio temático. Porque a través de los temas que afrontan estos collages sea quizá más fácil seguir el rastro y deducir cómo hay una lógica formal, y otra interna, a modo de guion, atravesando las ciento cuarenta láminas que constituyen esa carpeta de trabajos de “Llama Pétreo”, y desde ahí la poética completa de este nada fácil artista. La primera –la lógica formal- viene determinada por lo los esquemas geométricos de los que parte el artista, dándoles un armazón estructural compositivo; mientras la segunda –la interna- es una suerte de guion de lectura que cada cual debe organizase al abordarlos por separado, indagando sobre qué comentario añaden al mundo que miran con tanta sensibilidad como elegancia, con tanta agudeza como refinamiento, con tanta desconfianza como nostalgia. Te voy a dar un par de pistas que tomé a vuelapluma cuando hace poco Mariano me enseñaba la larga secuencia de “Llama Pétreo”, pieza a pieza, a la par que la comentábamos, en una tarde inolvidable ya para mí. Frente a una, maravillosa, me dijo “El tiempo es un ornamento”, mientras que delante de otra no menos especial me explicó cómo “La puntualidad es simetría.” Ahora sigue tú sólo y me cuentas. Que tengas suerte. ■

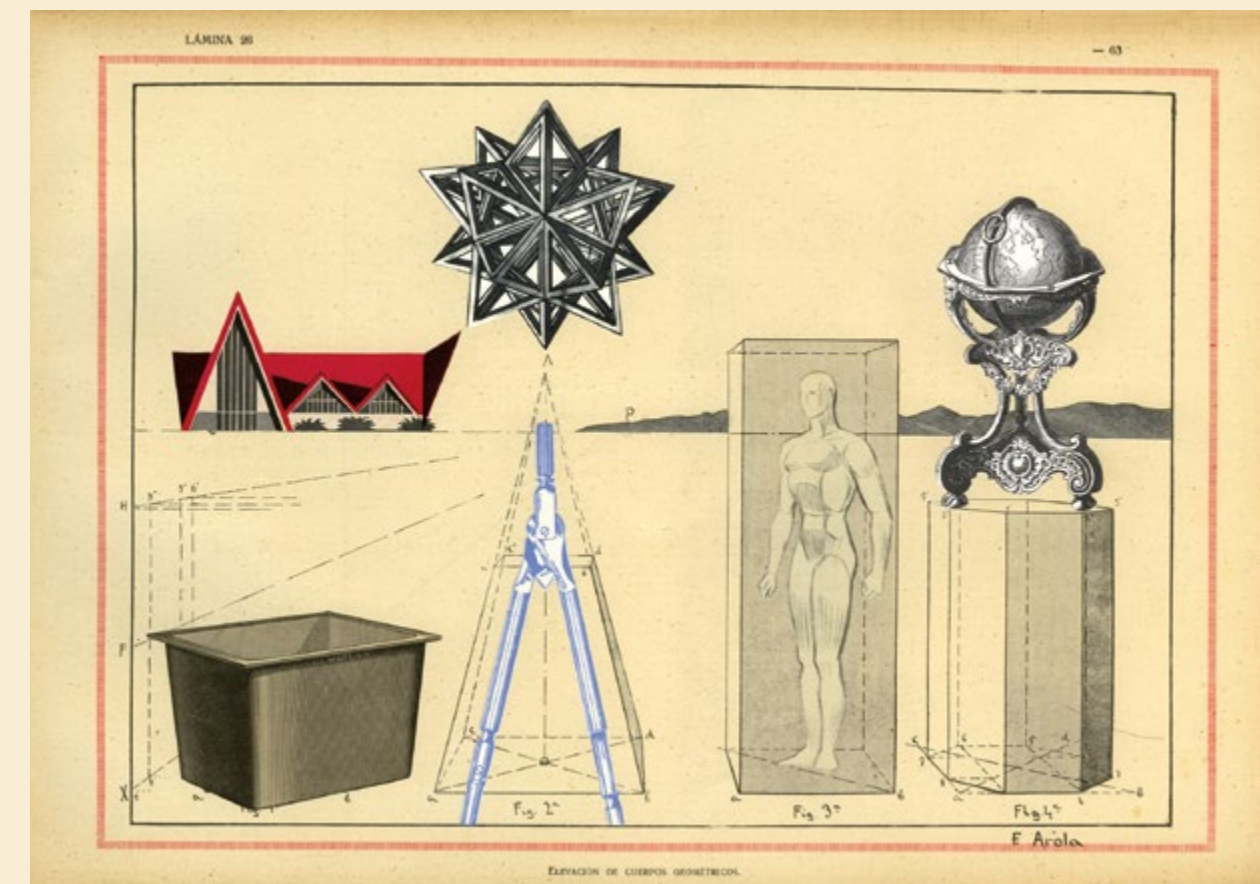
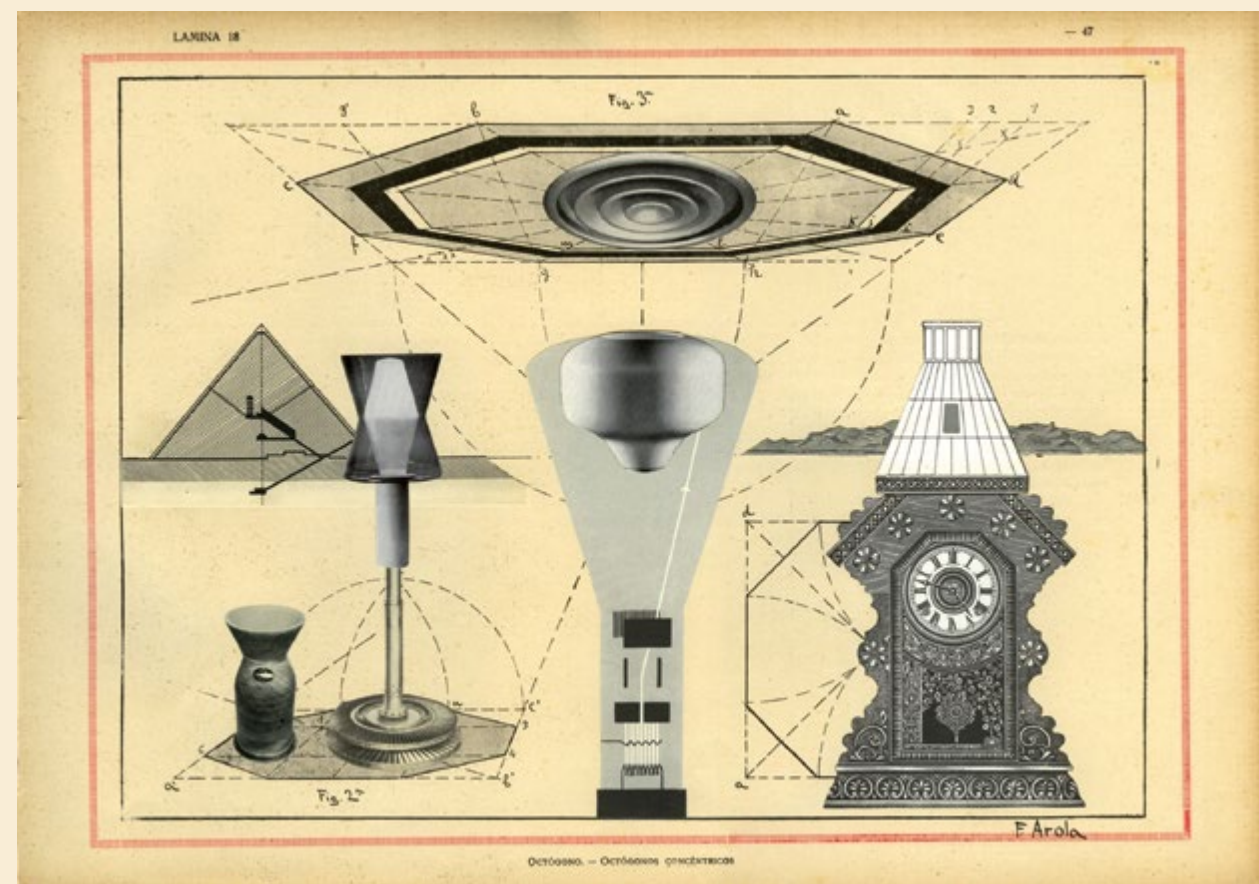
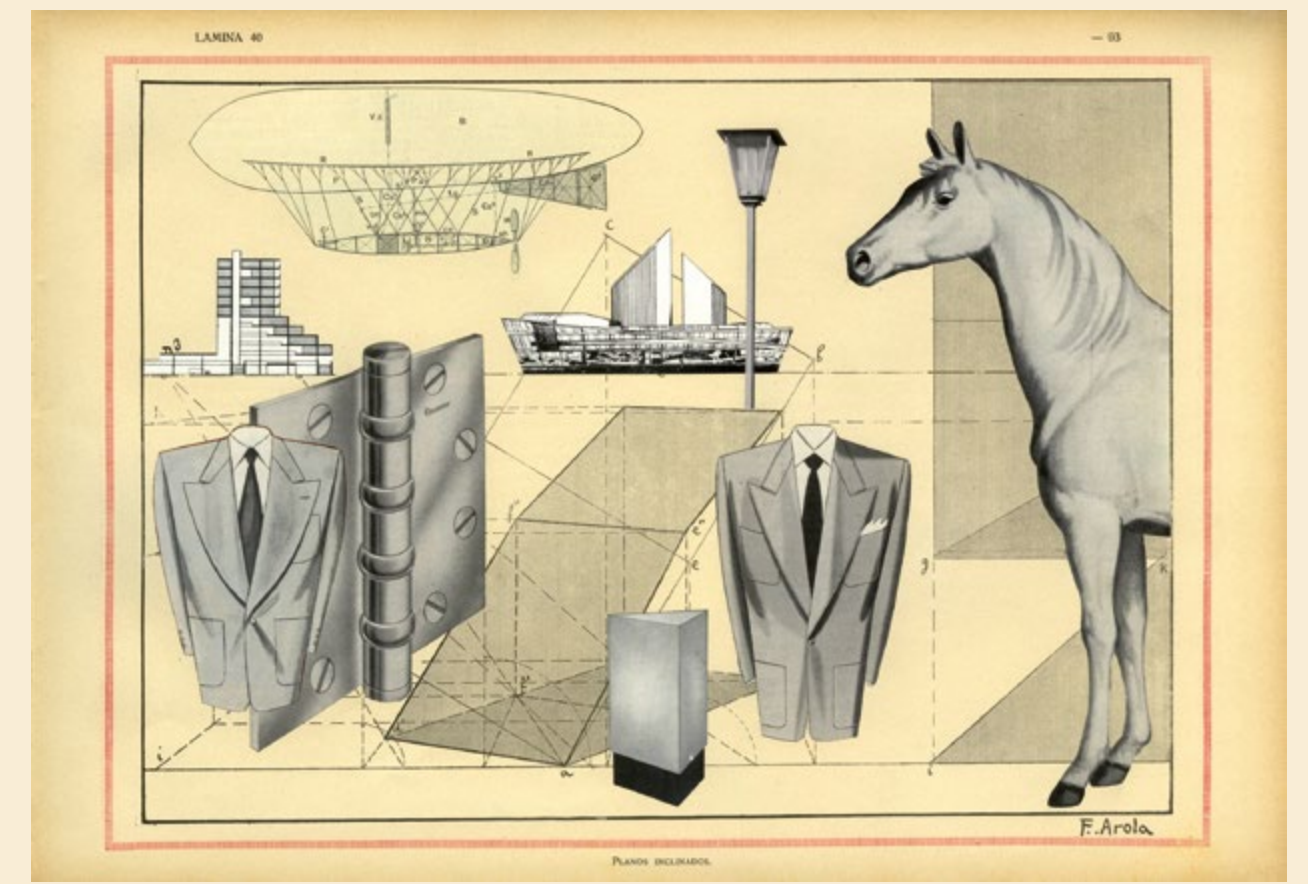
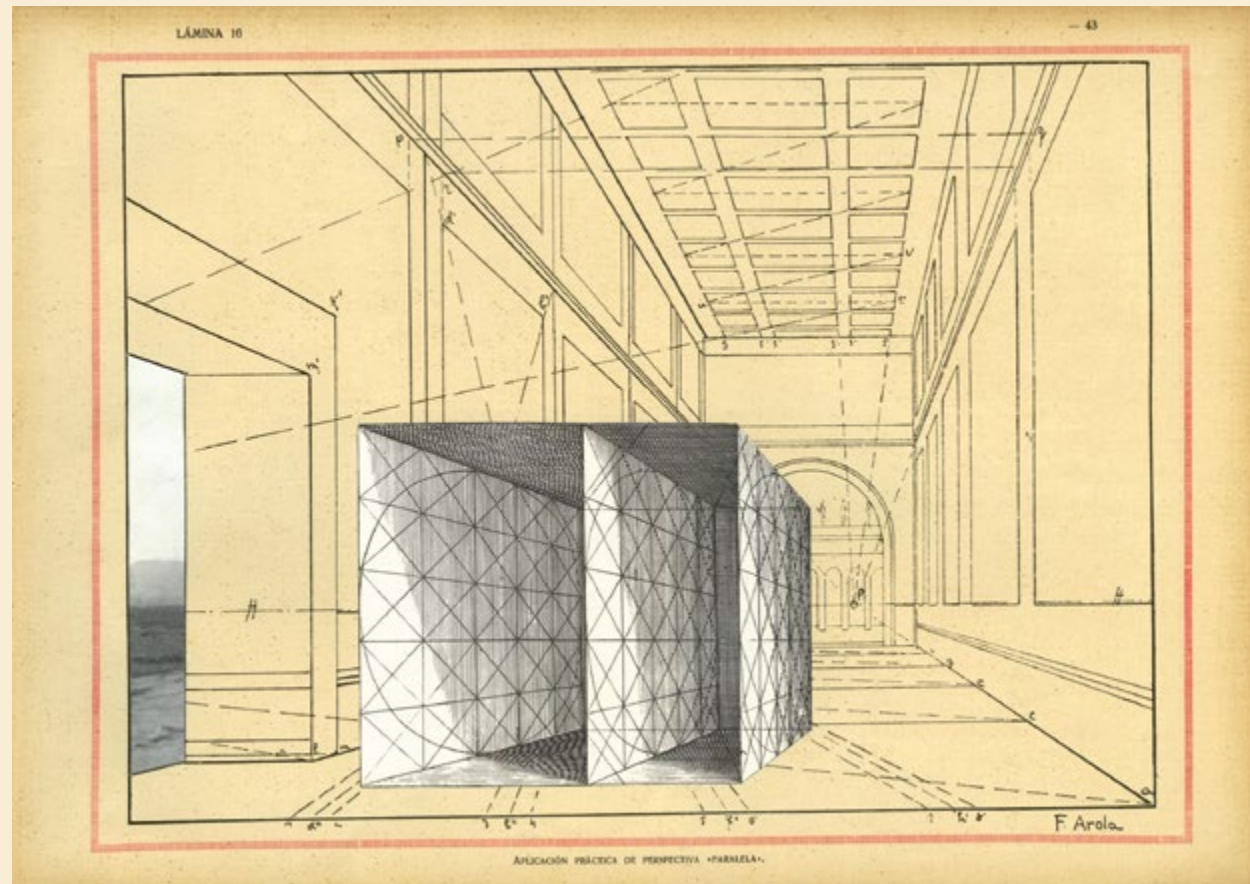
Ó.A.M. [Aranjuez-Santa Cruz de Tenerife, marzo de 2016]

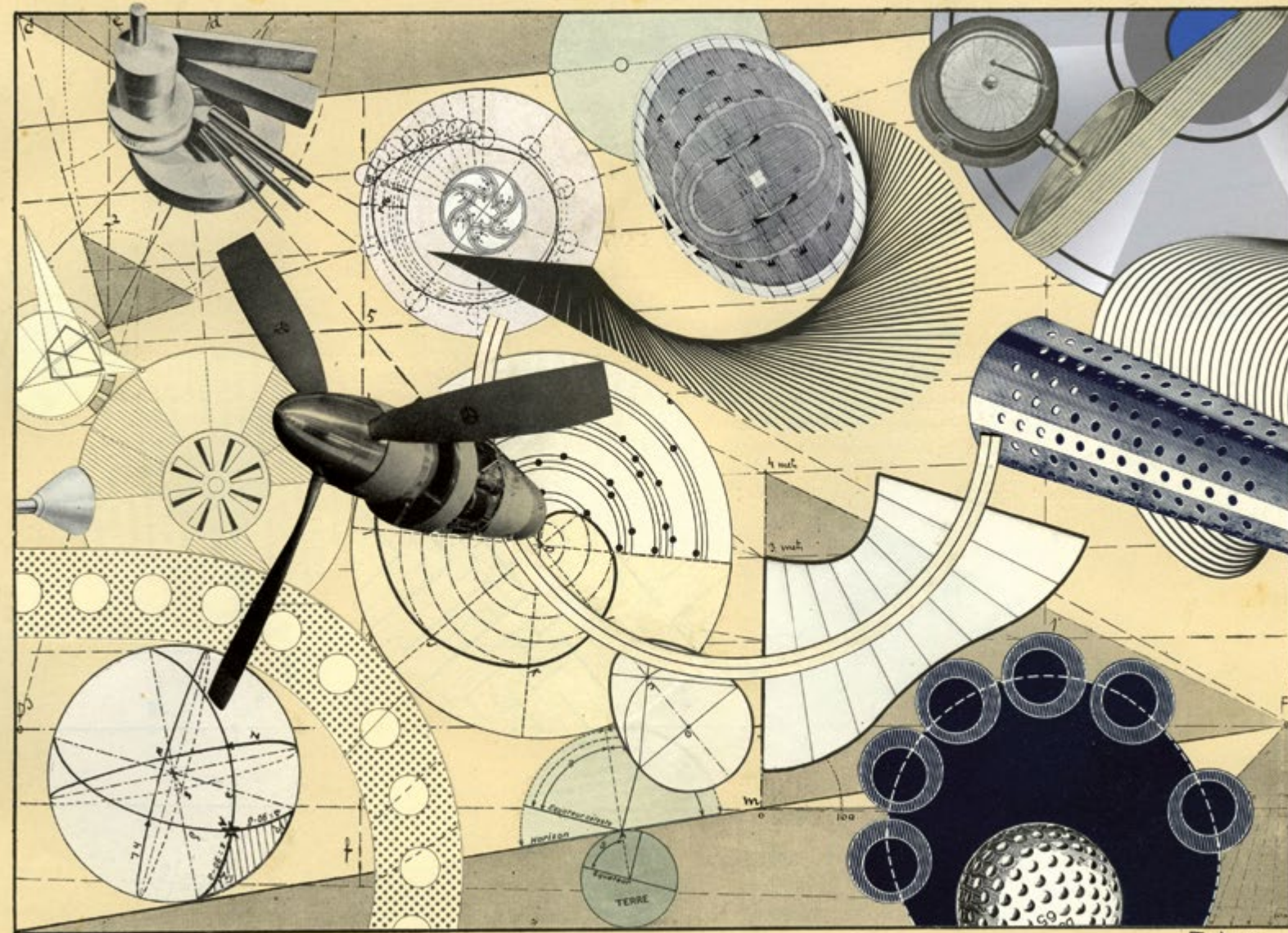








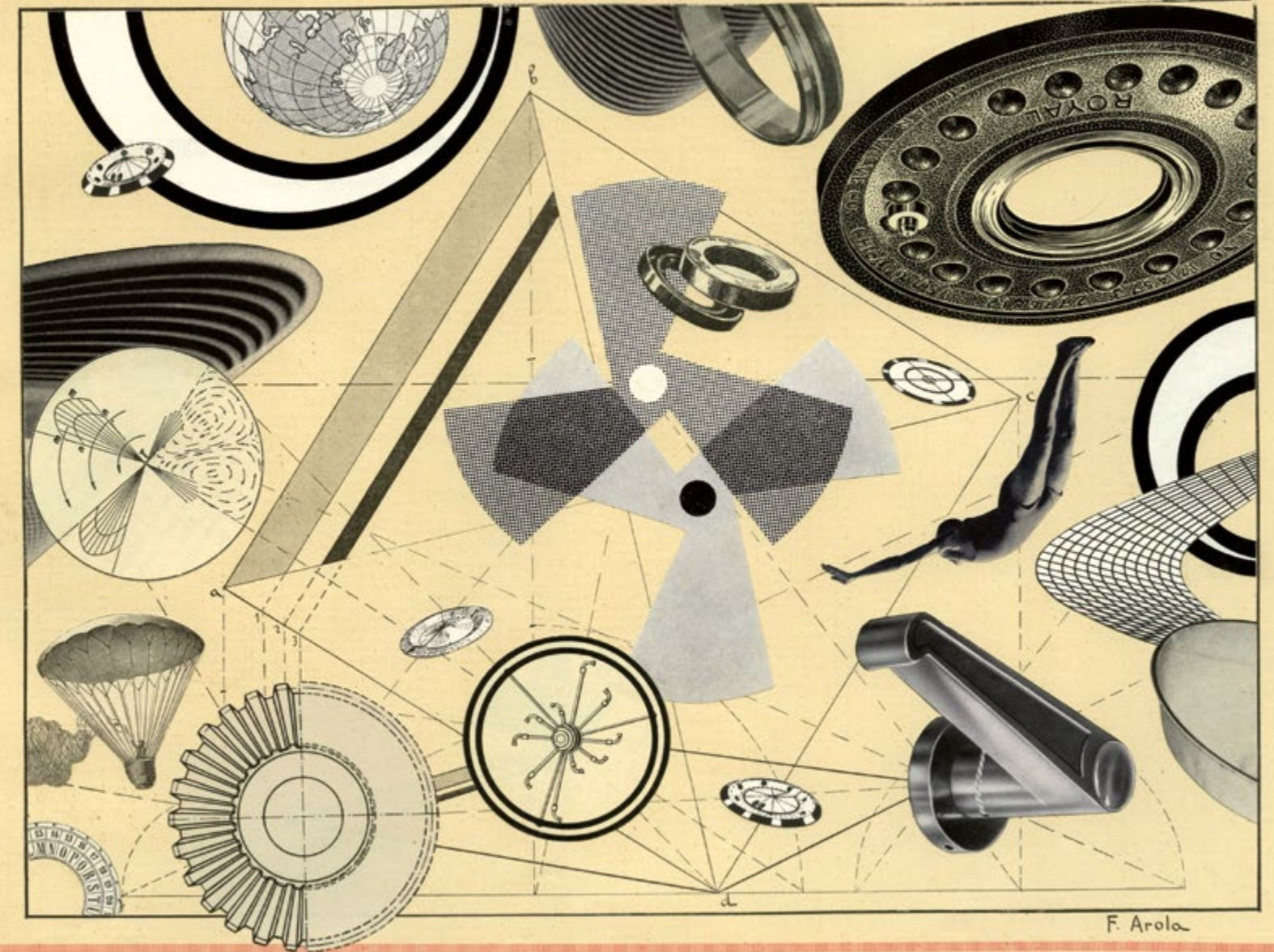




F. Arola

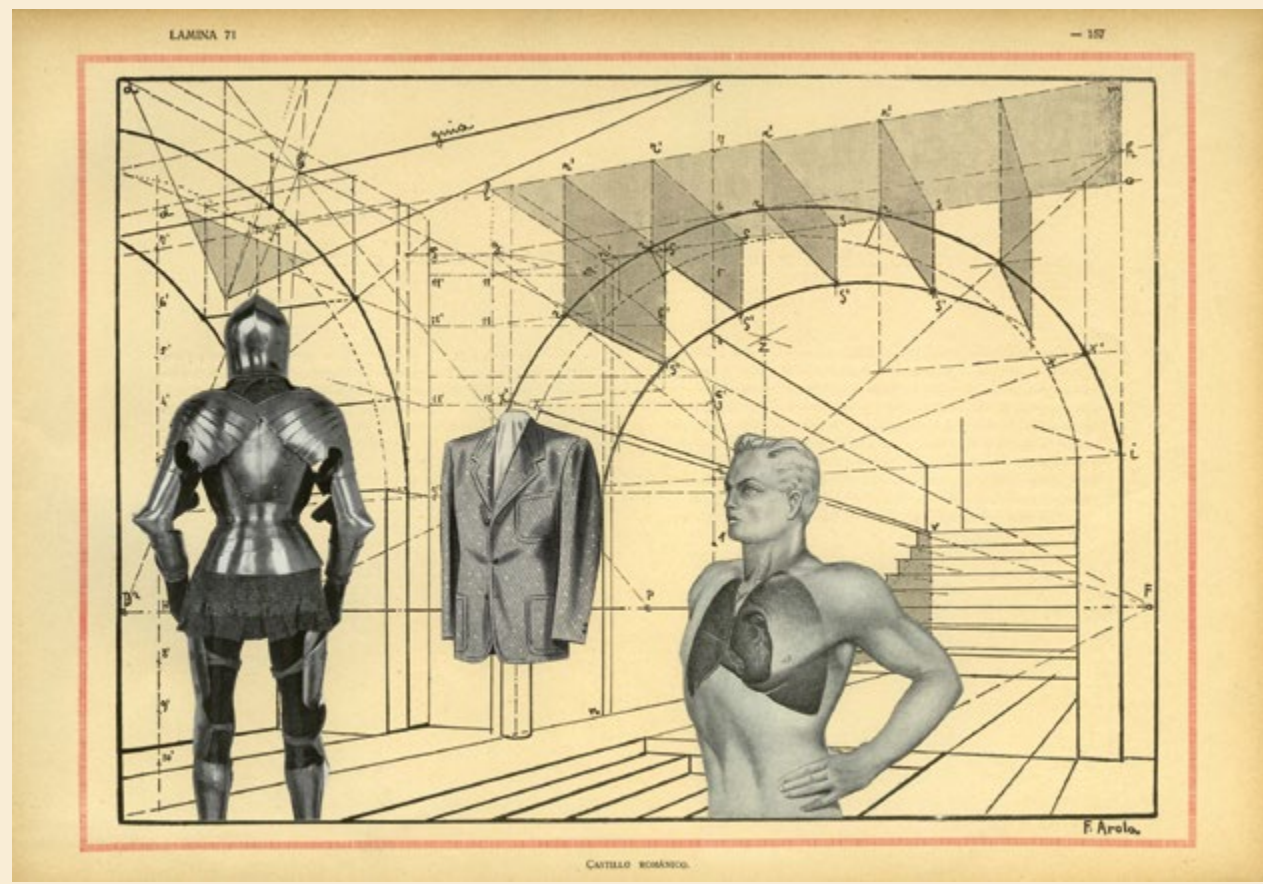
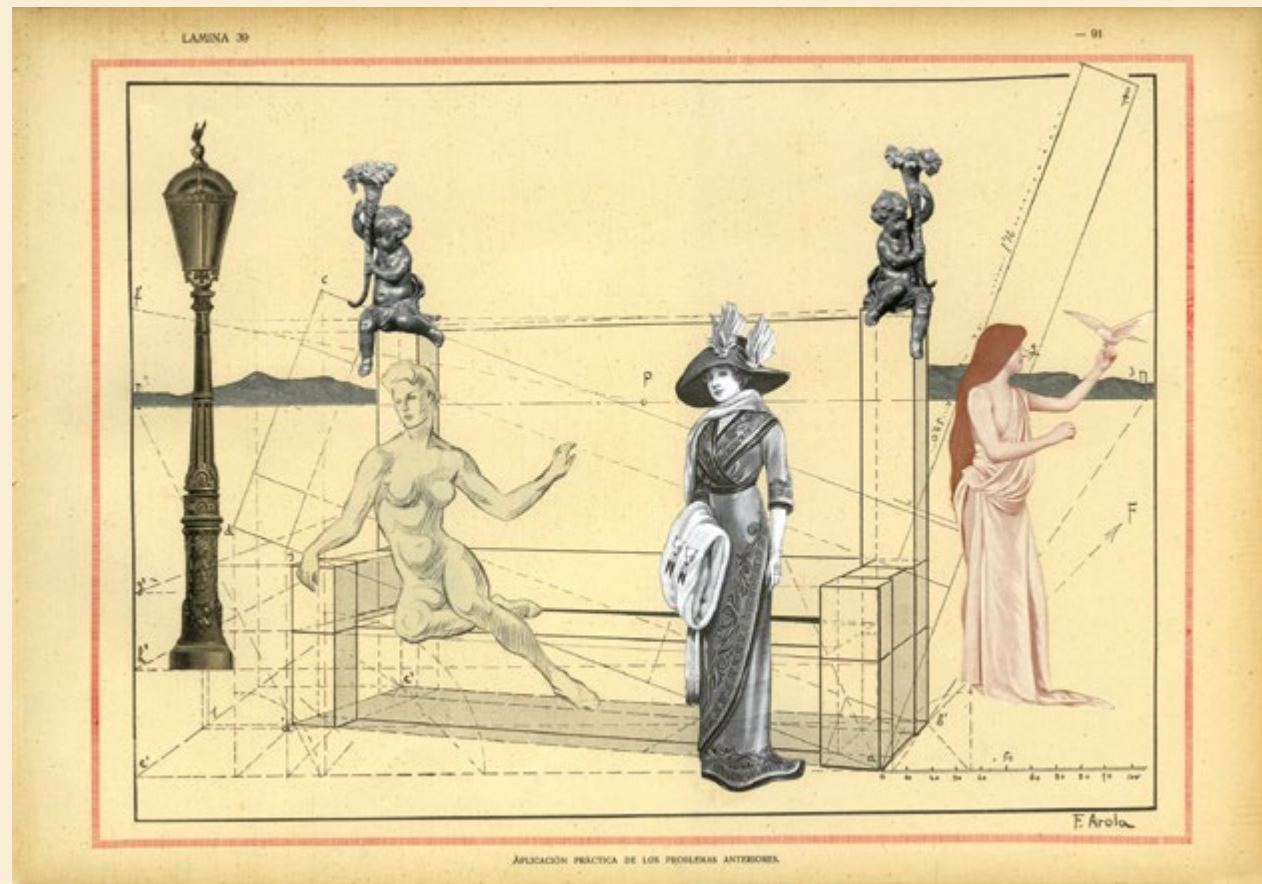
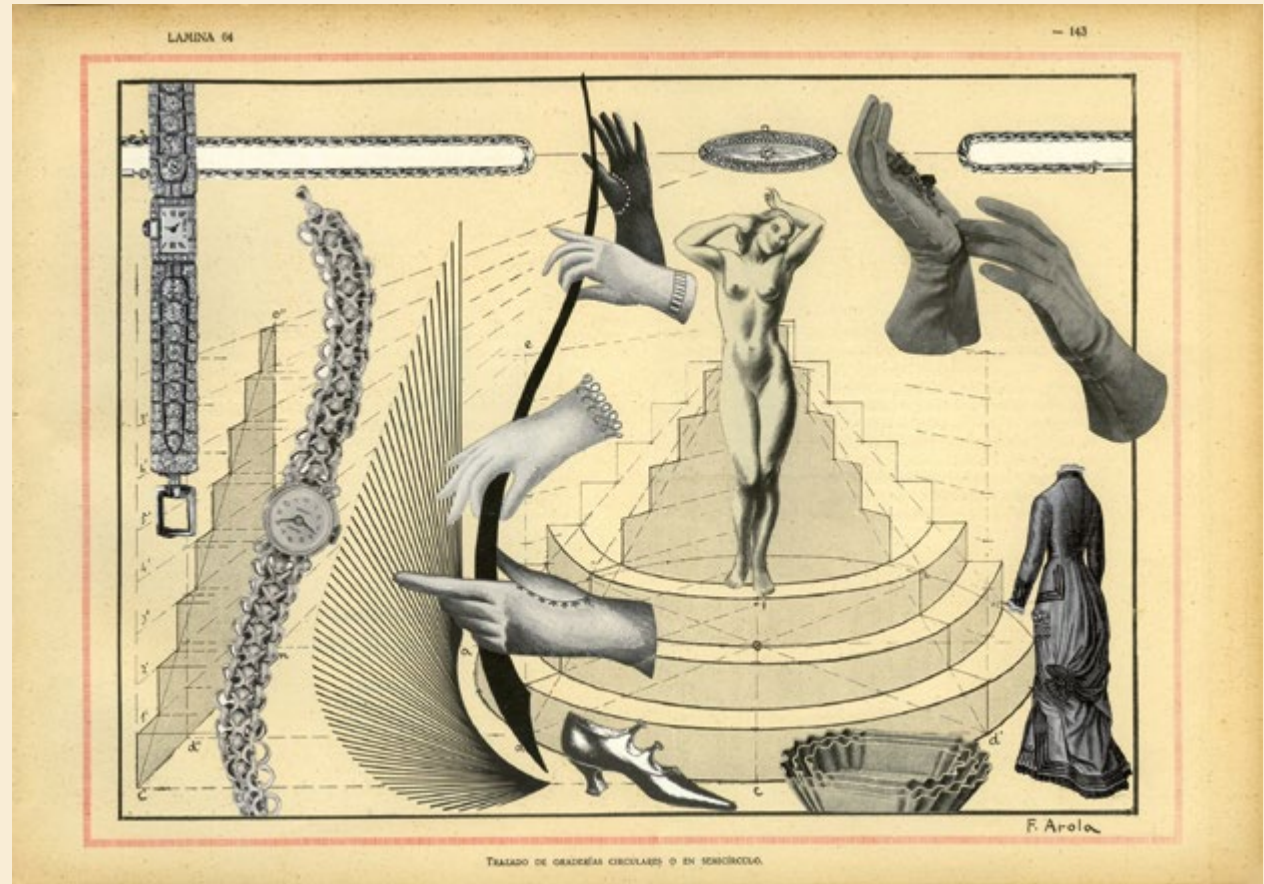
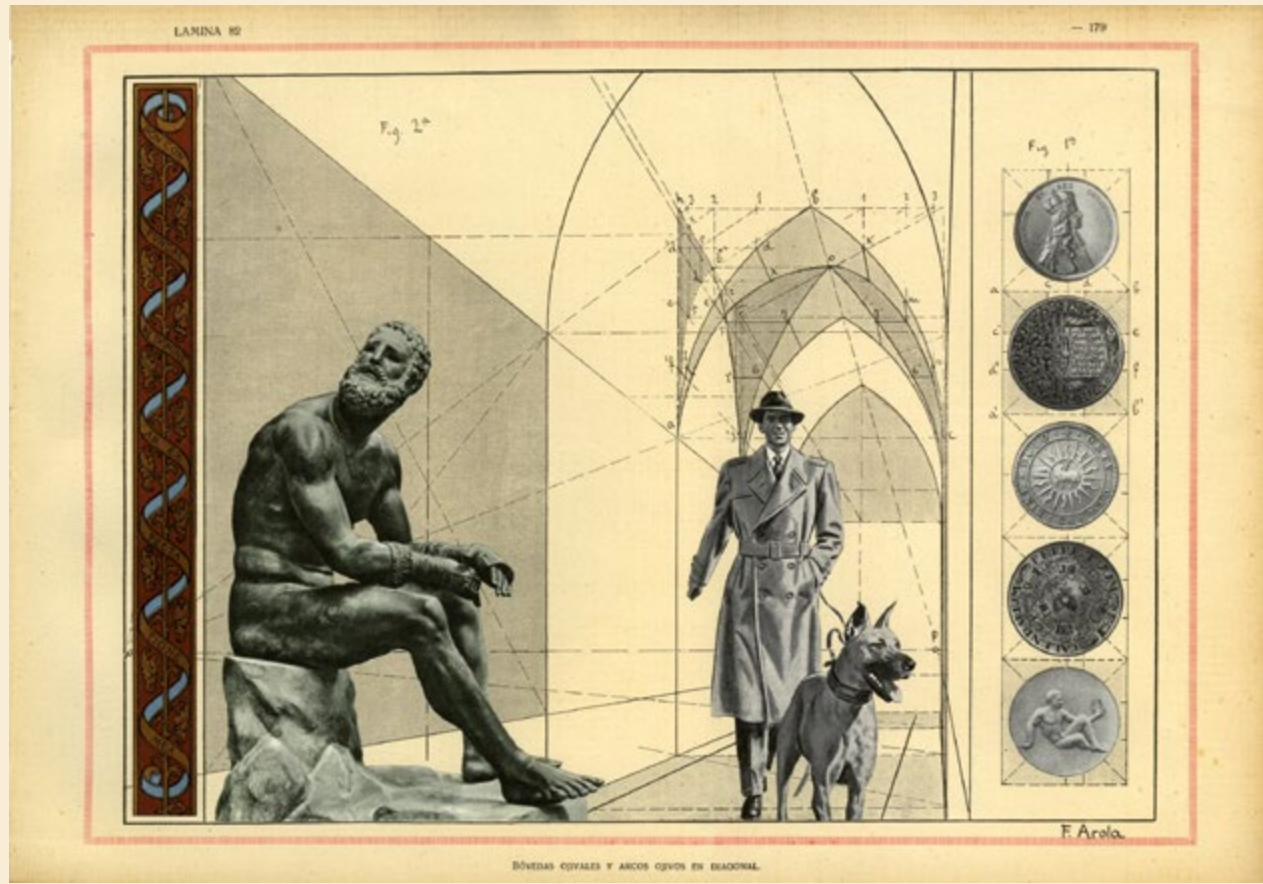
PREPARACIÓN DEL CUADRO PARA OPERAR UNA PERSPECTIVA O COMPOSICIÓN POR MEDIO DE REGULADORES O GUÍAS Y LOS PUNTOS DIVISORES.

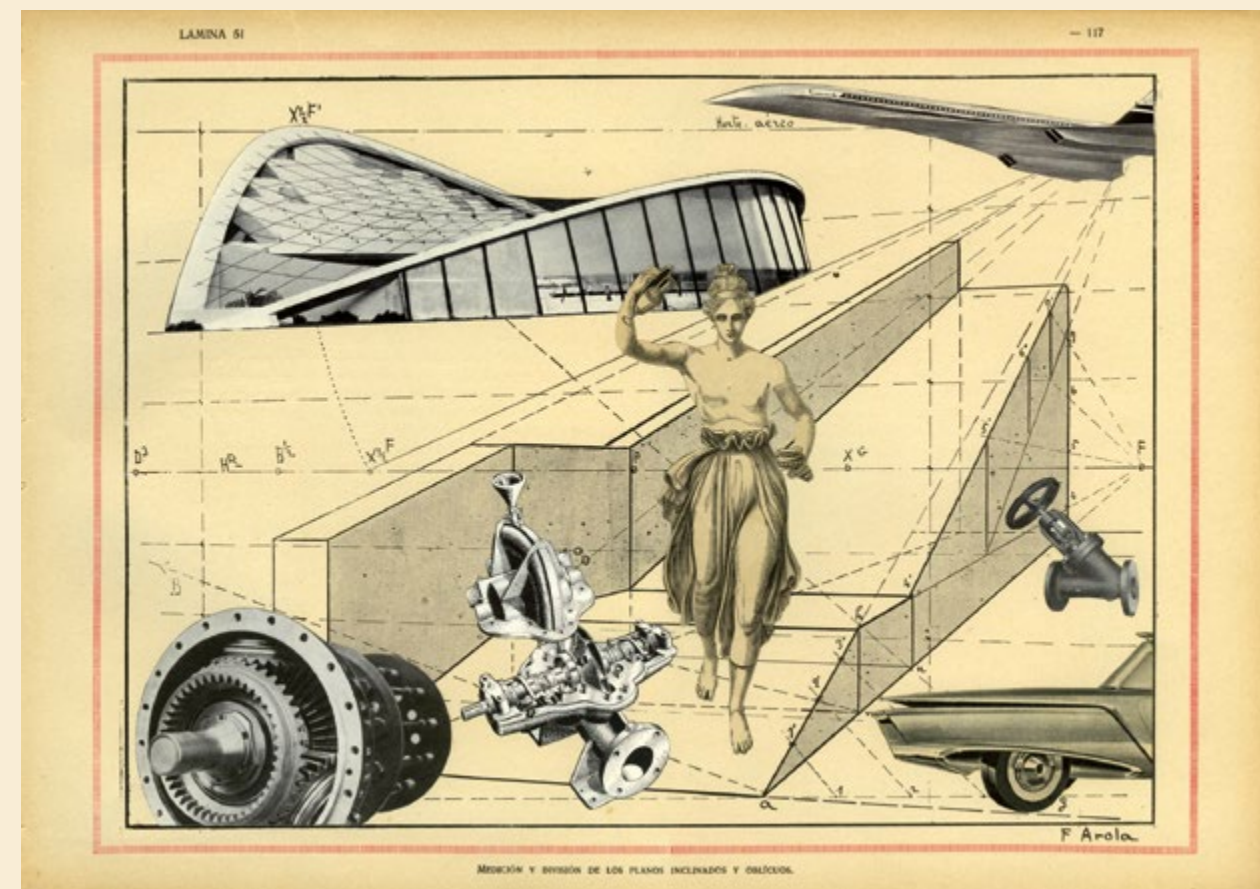
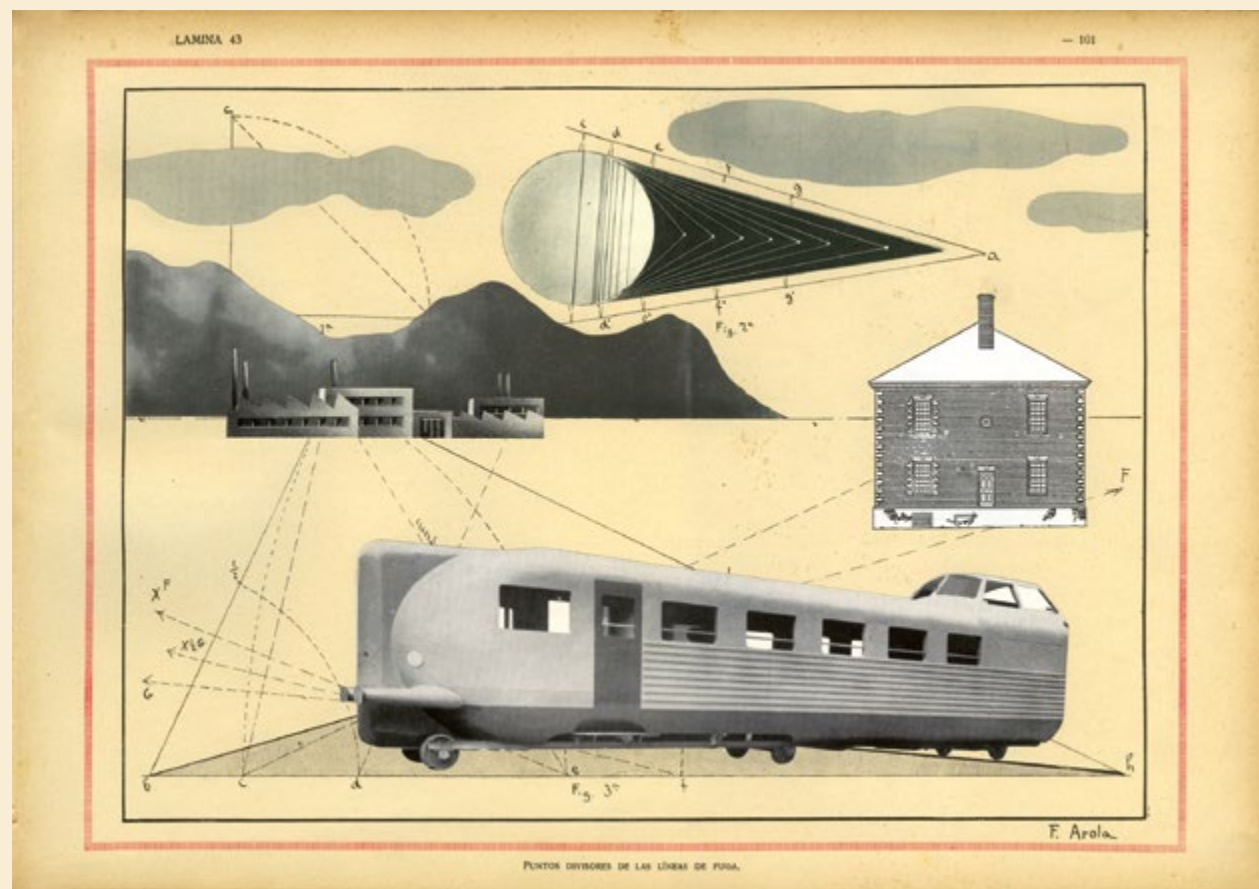
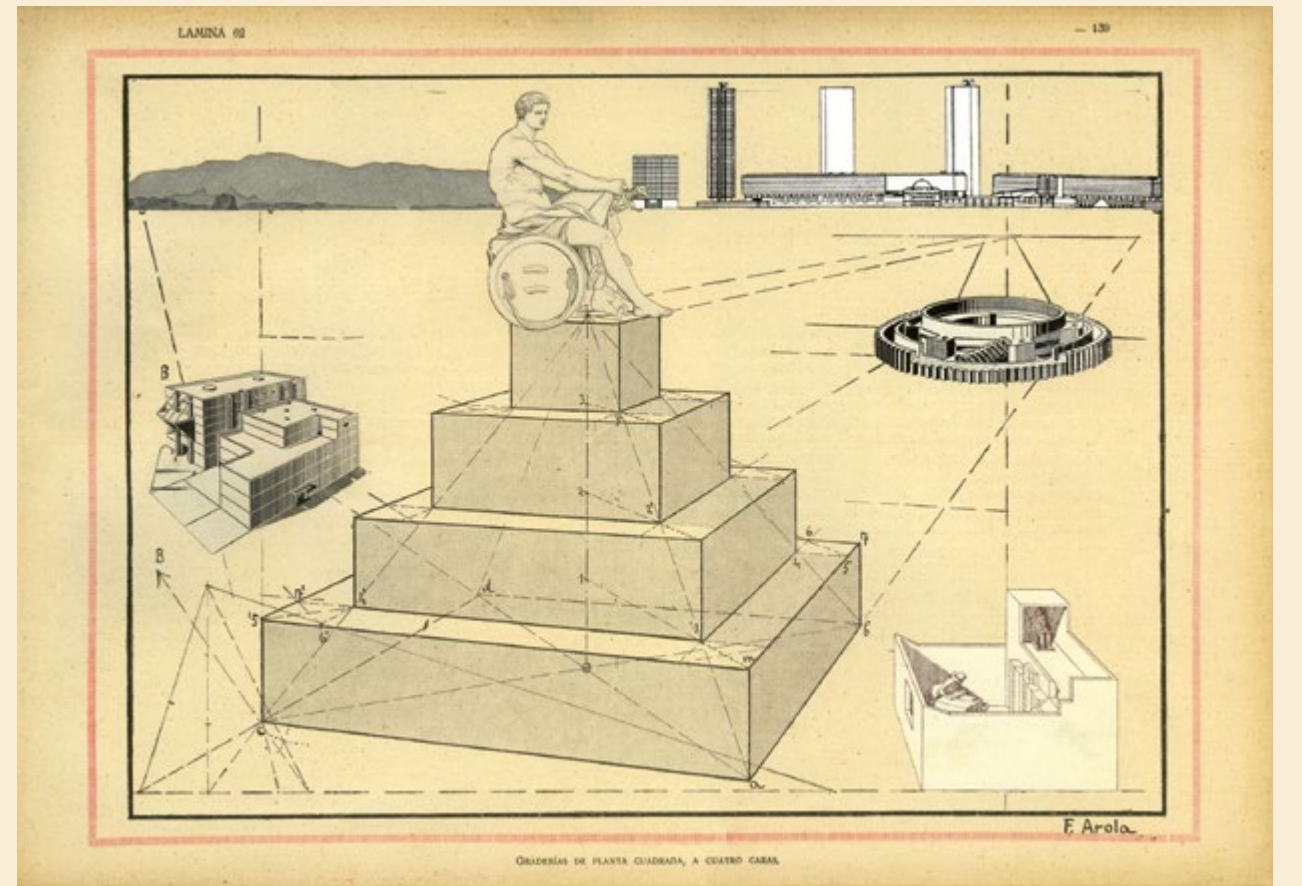
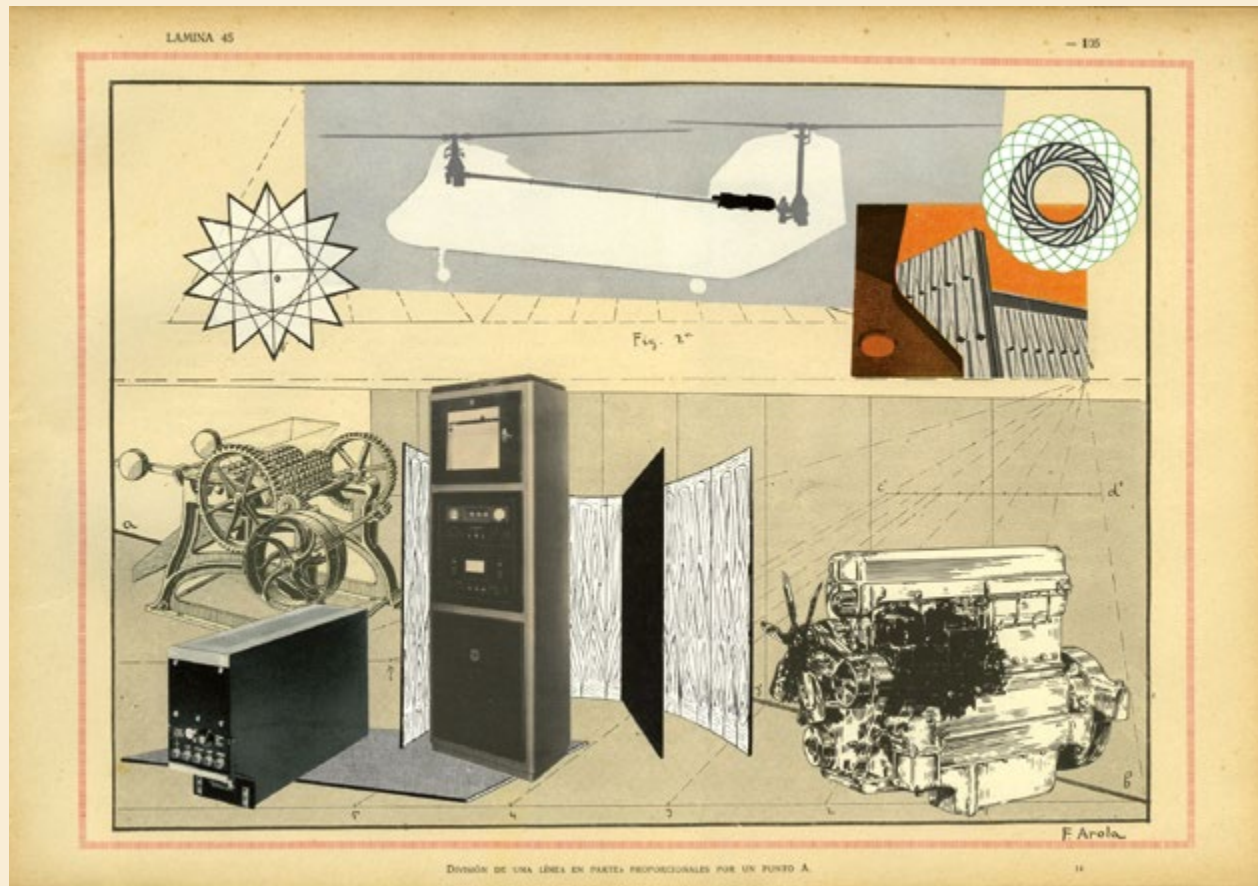
14

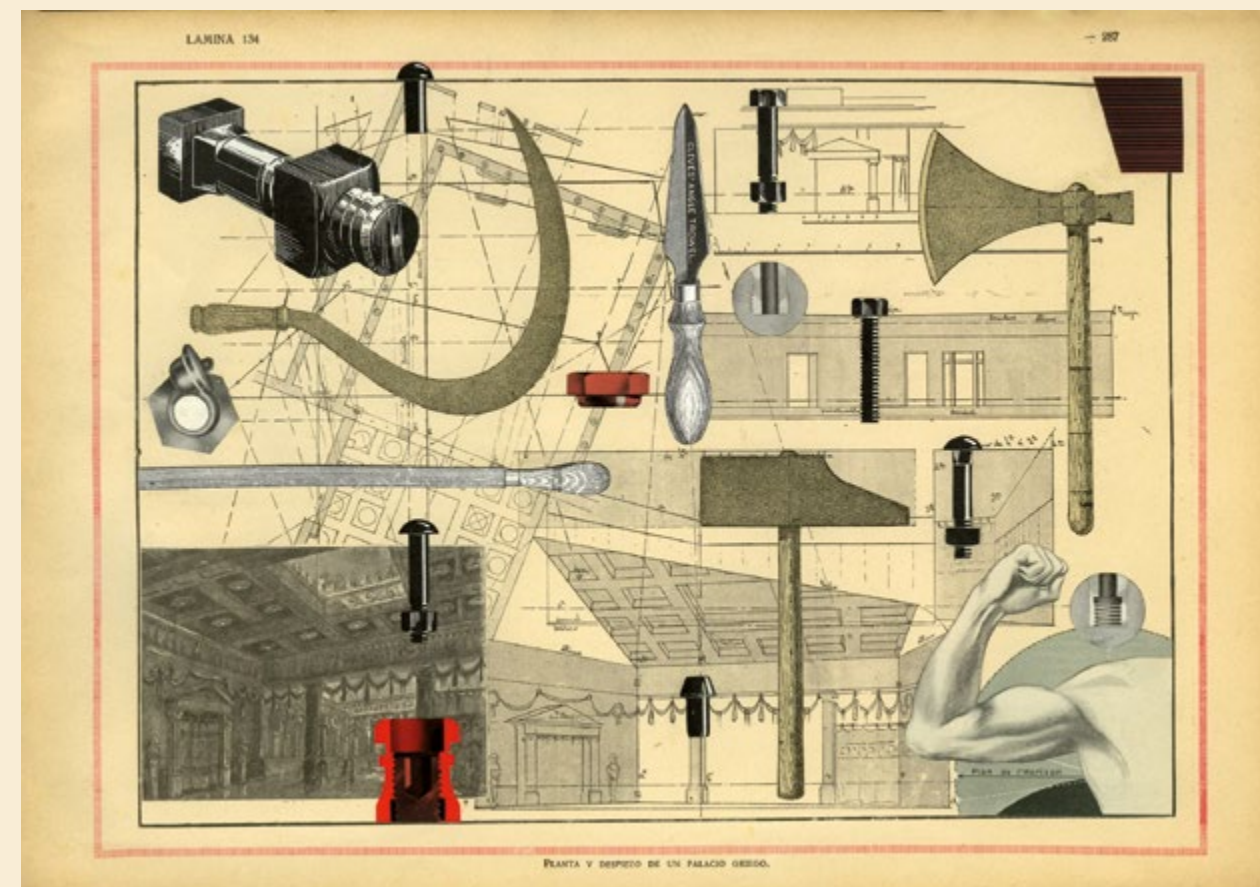
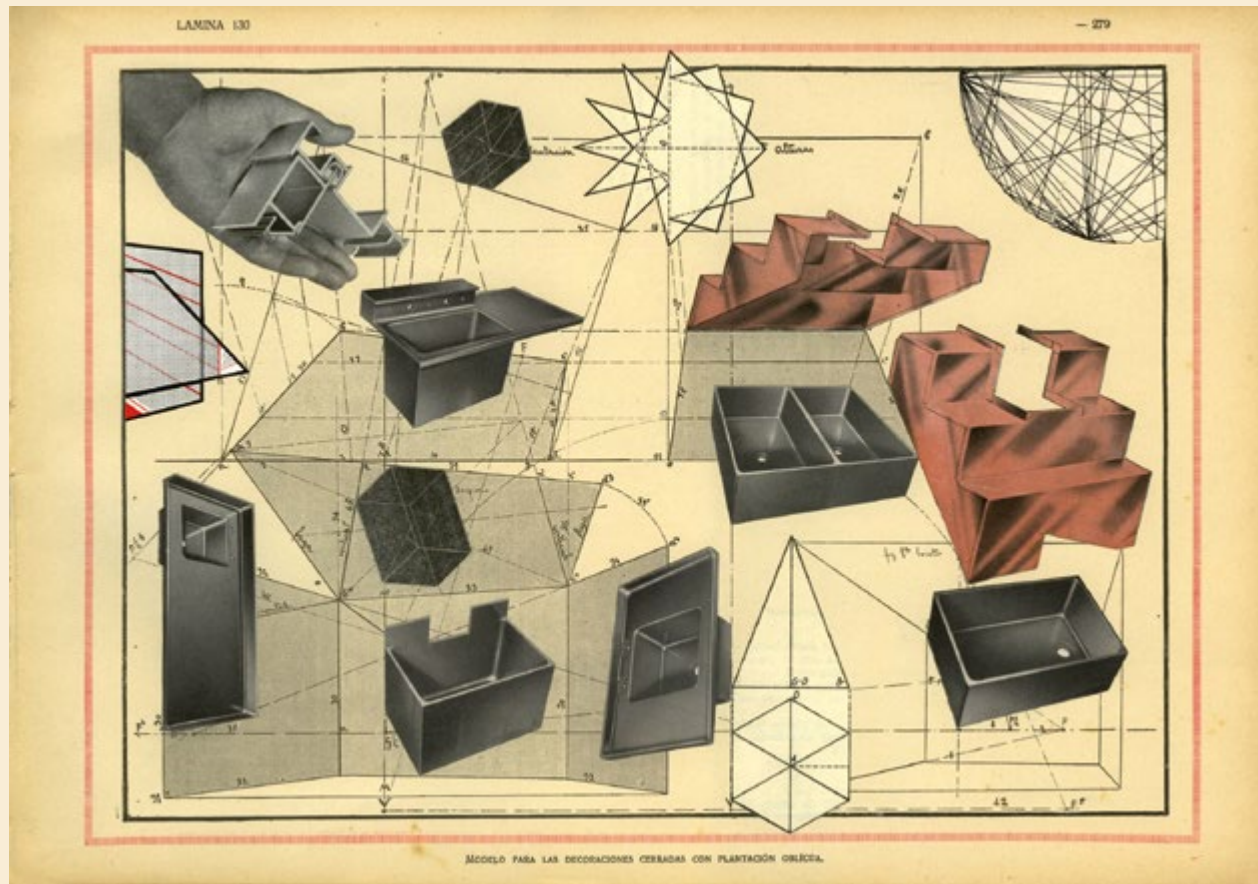


F. Arola

OPERACIONES DE UN CUADRADO OBLICUO.



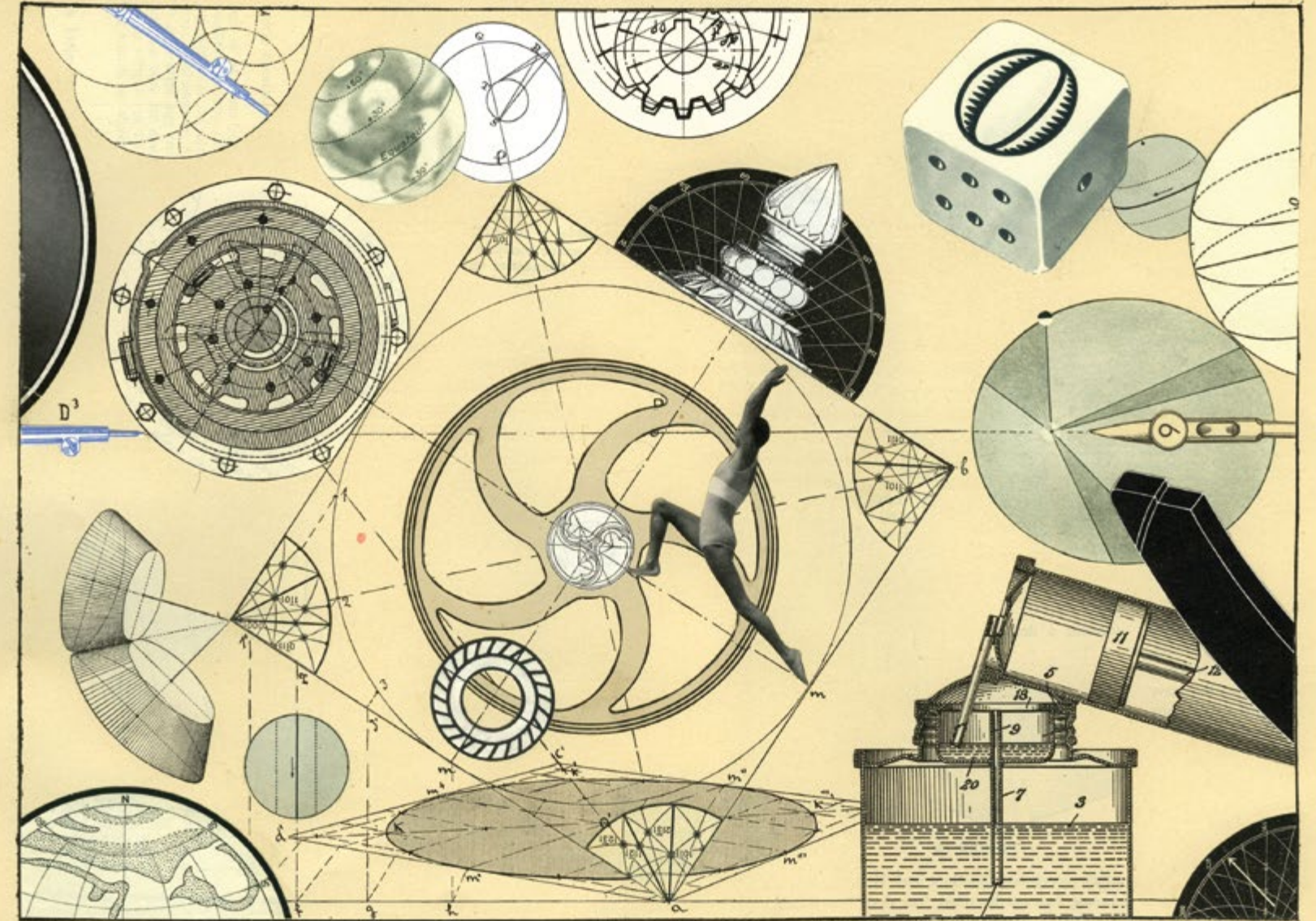






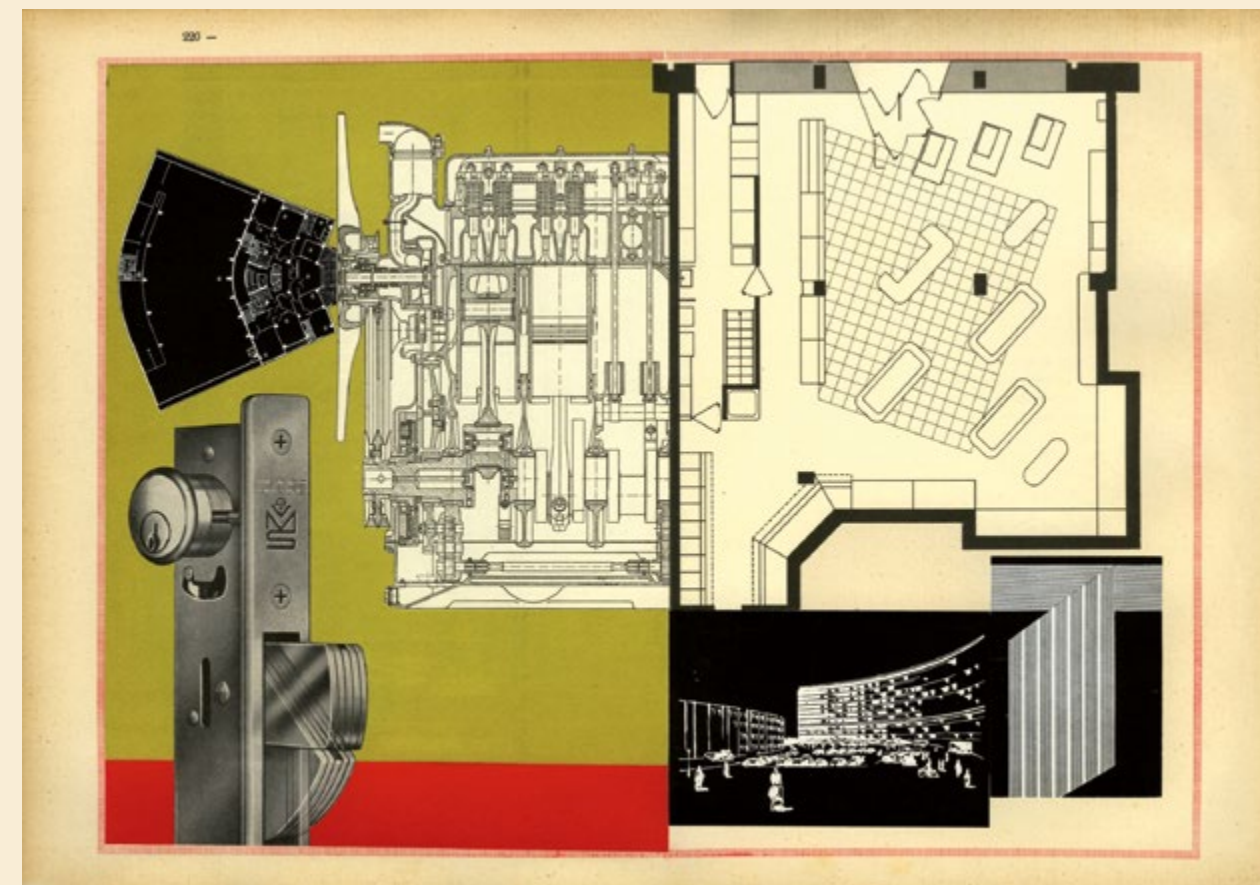
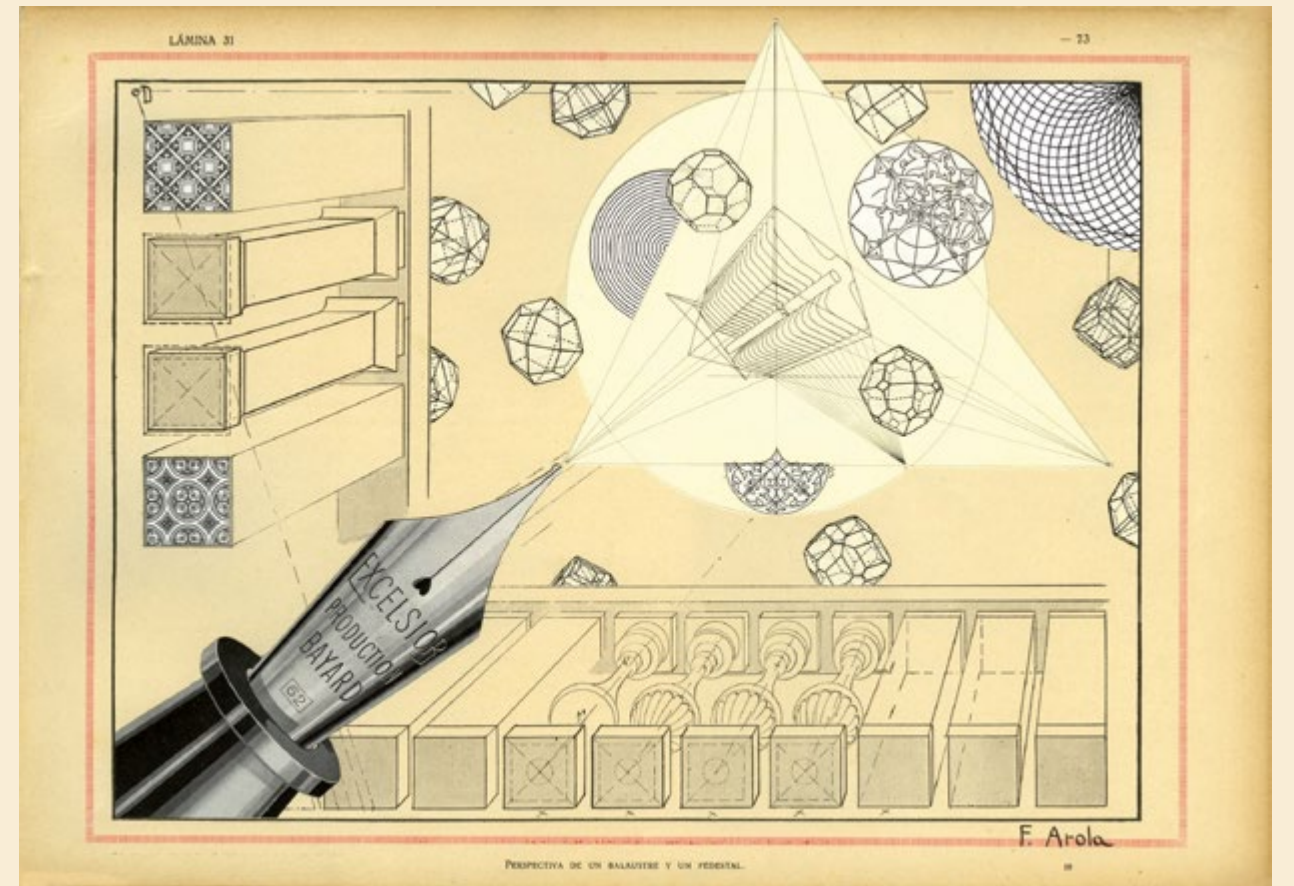
F. Arola

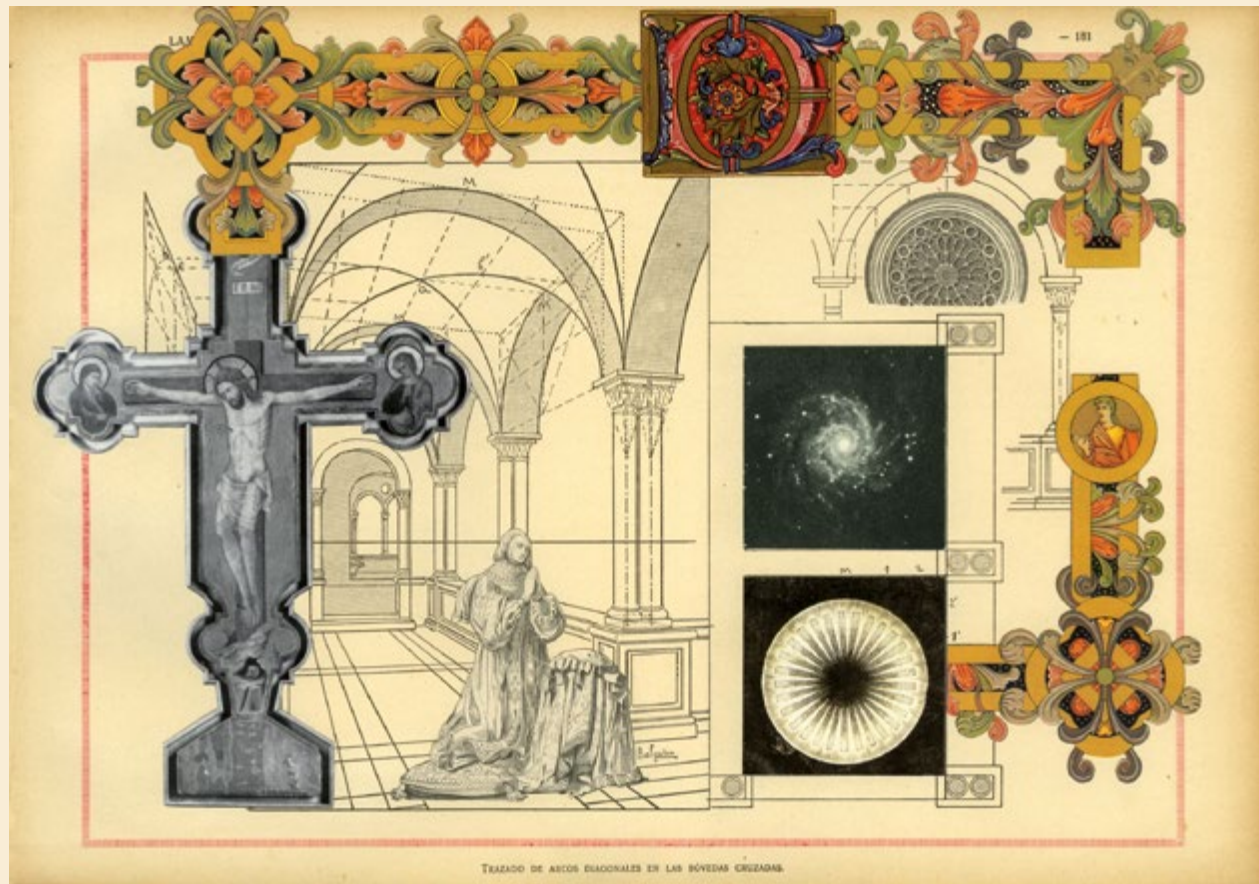
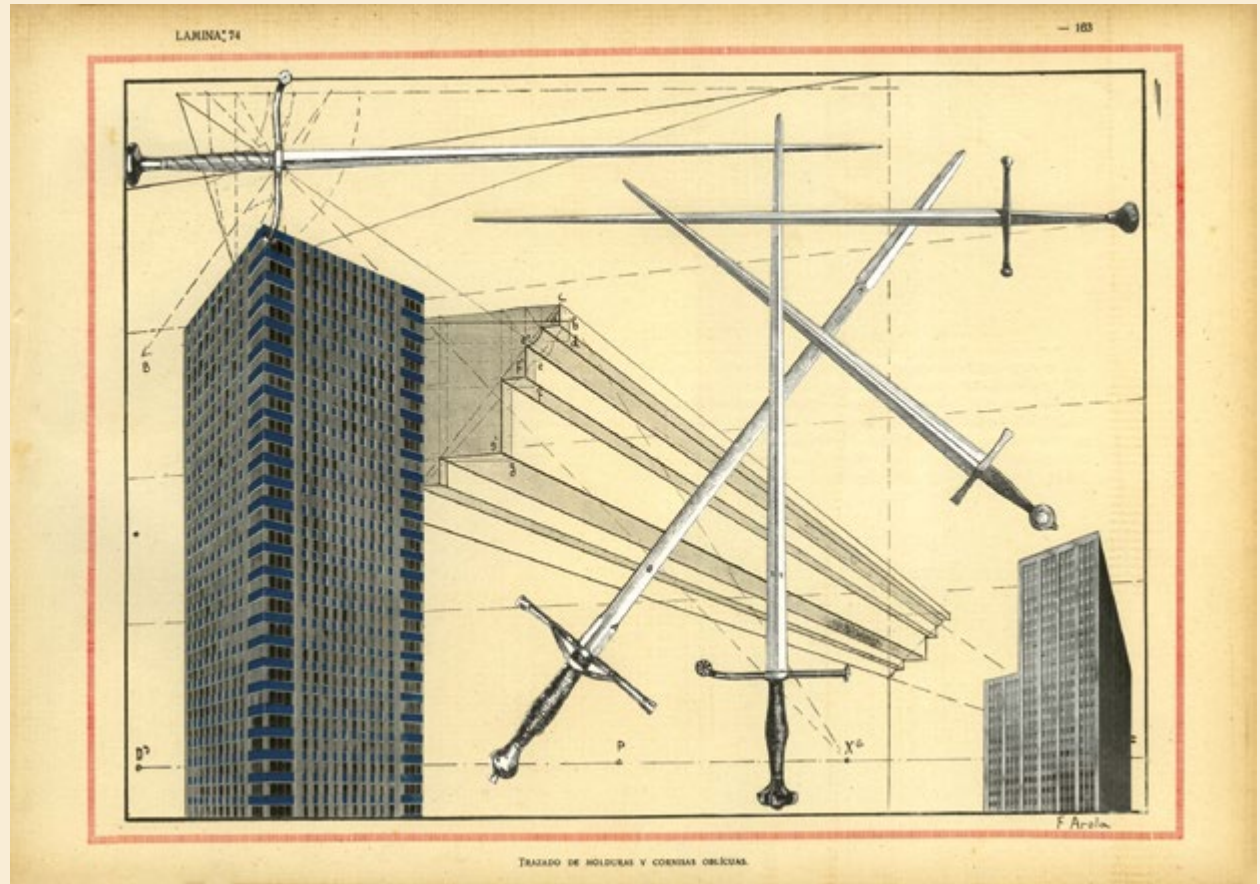
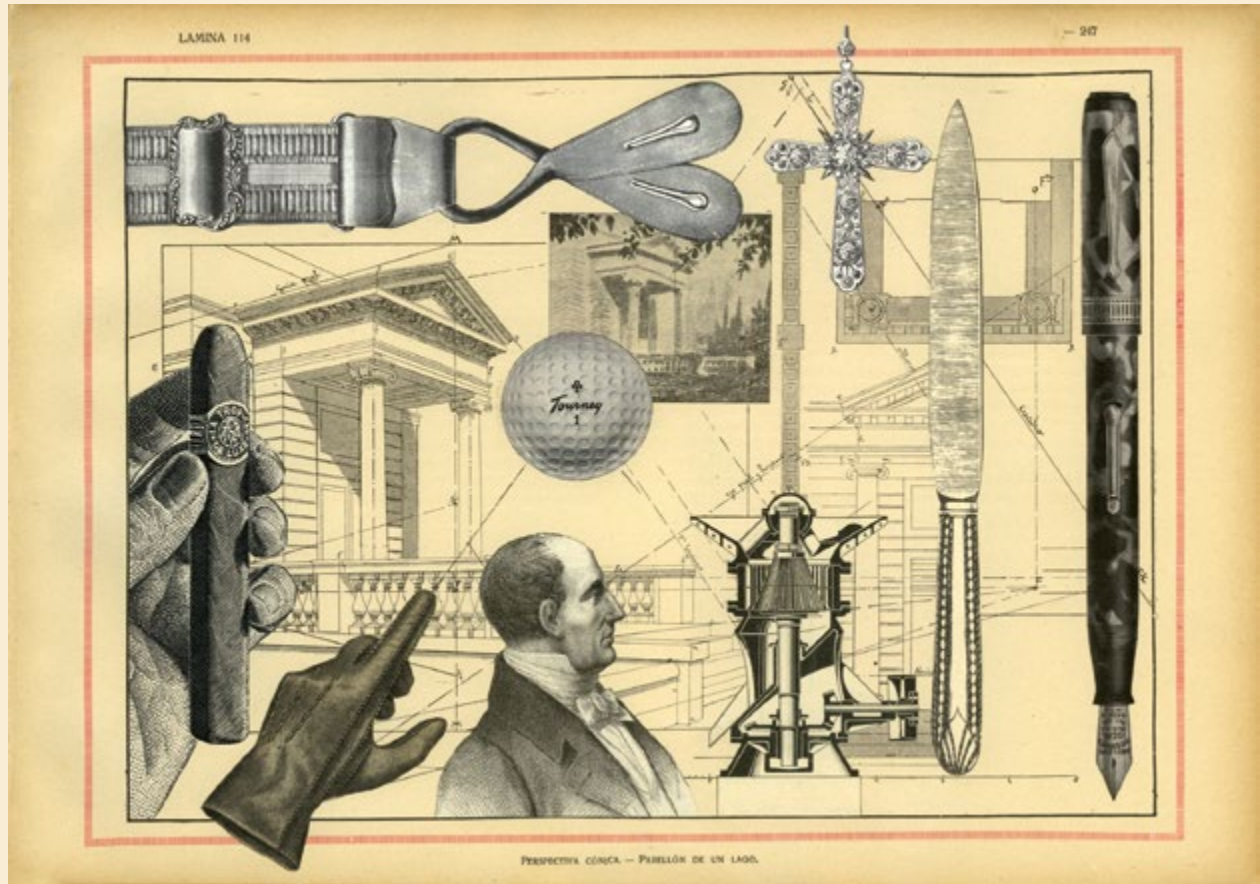
PROBLEMA FUNDAMENTAL

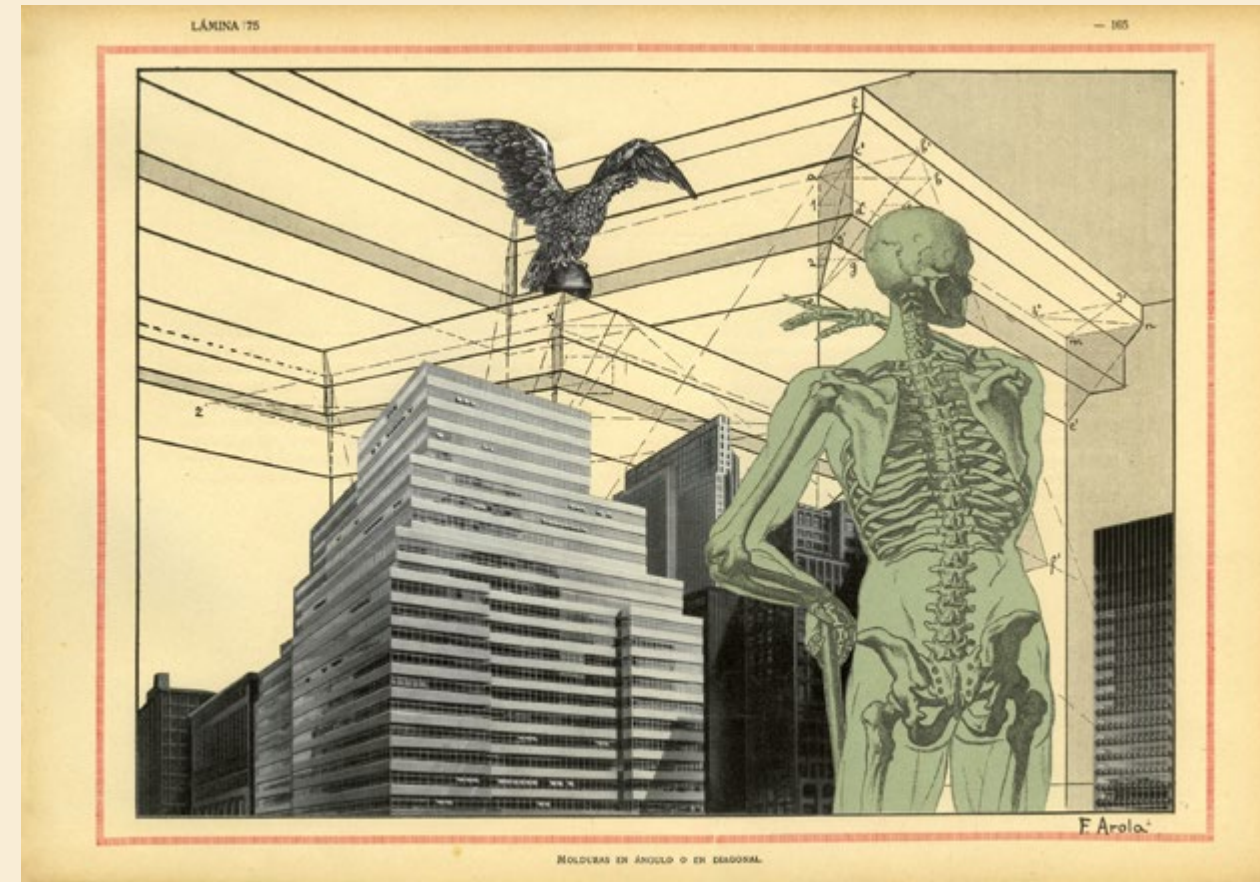
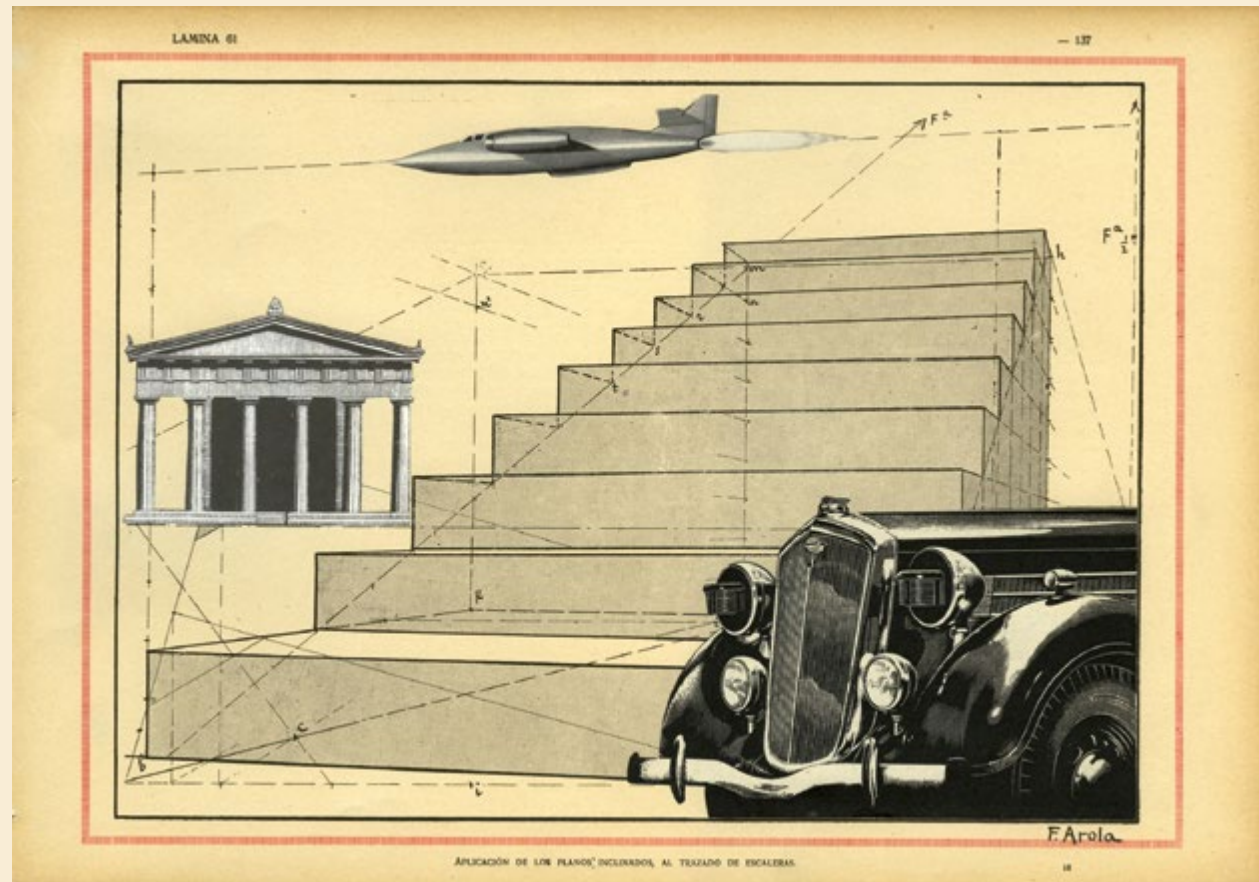
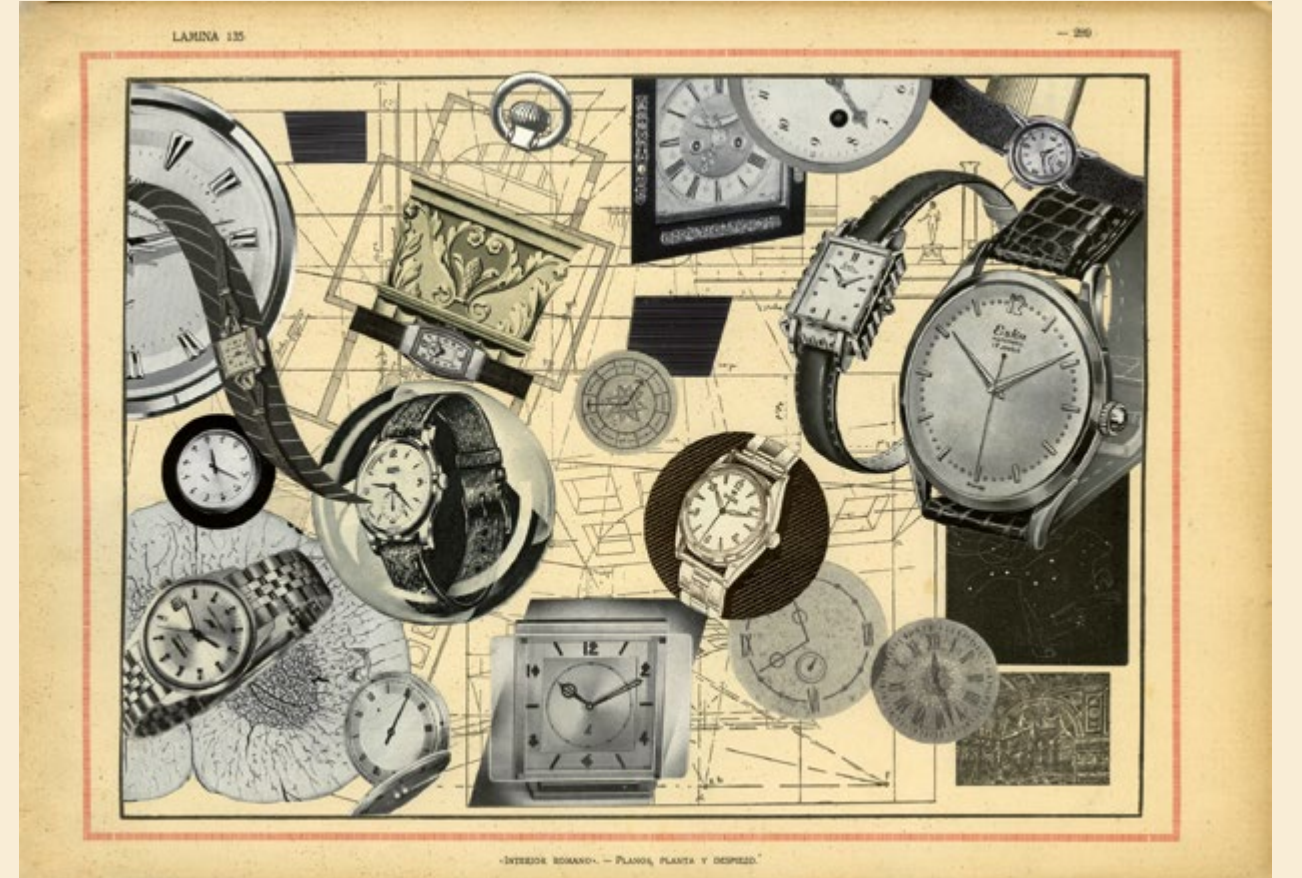


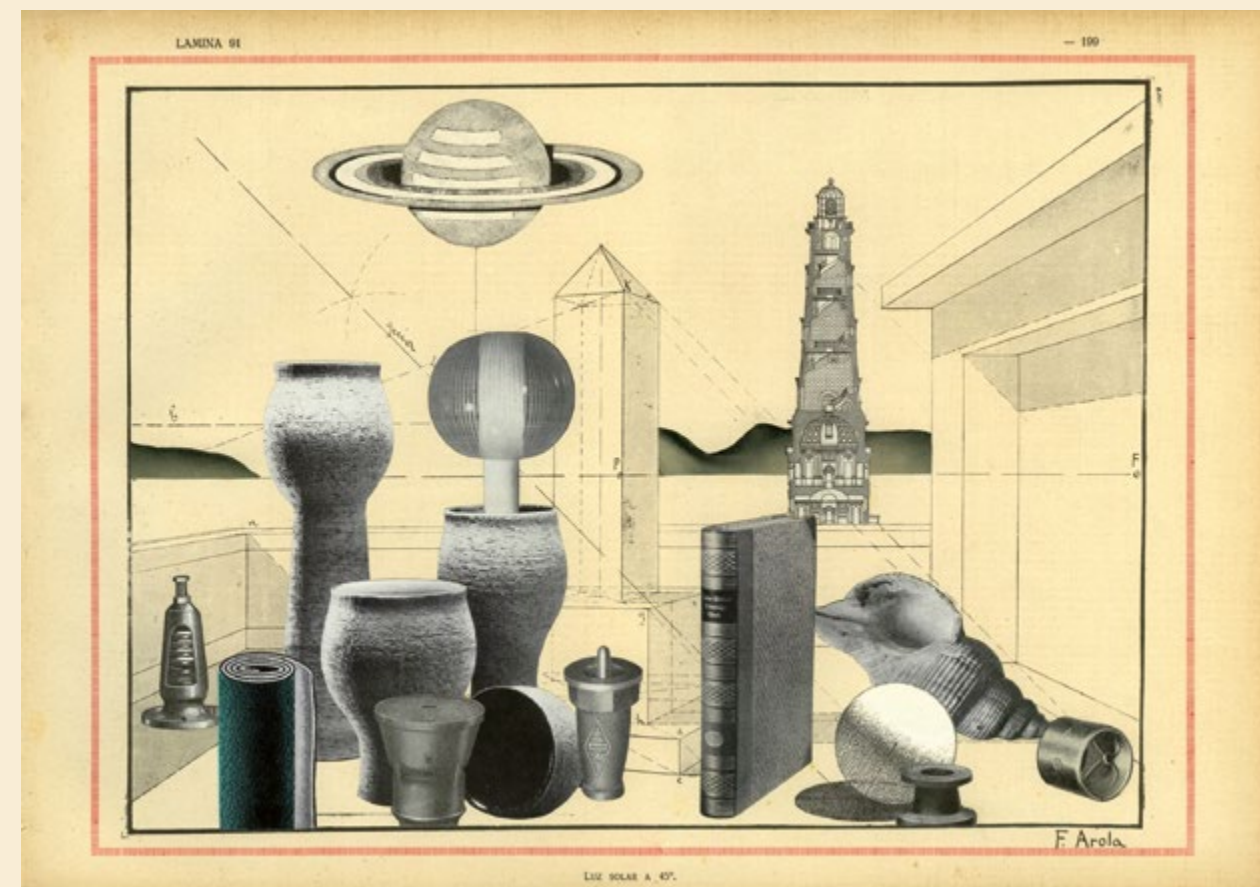
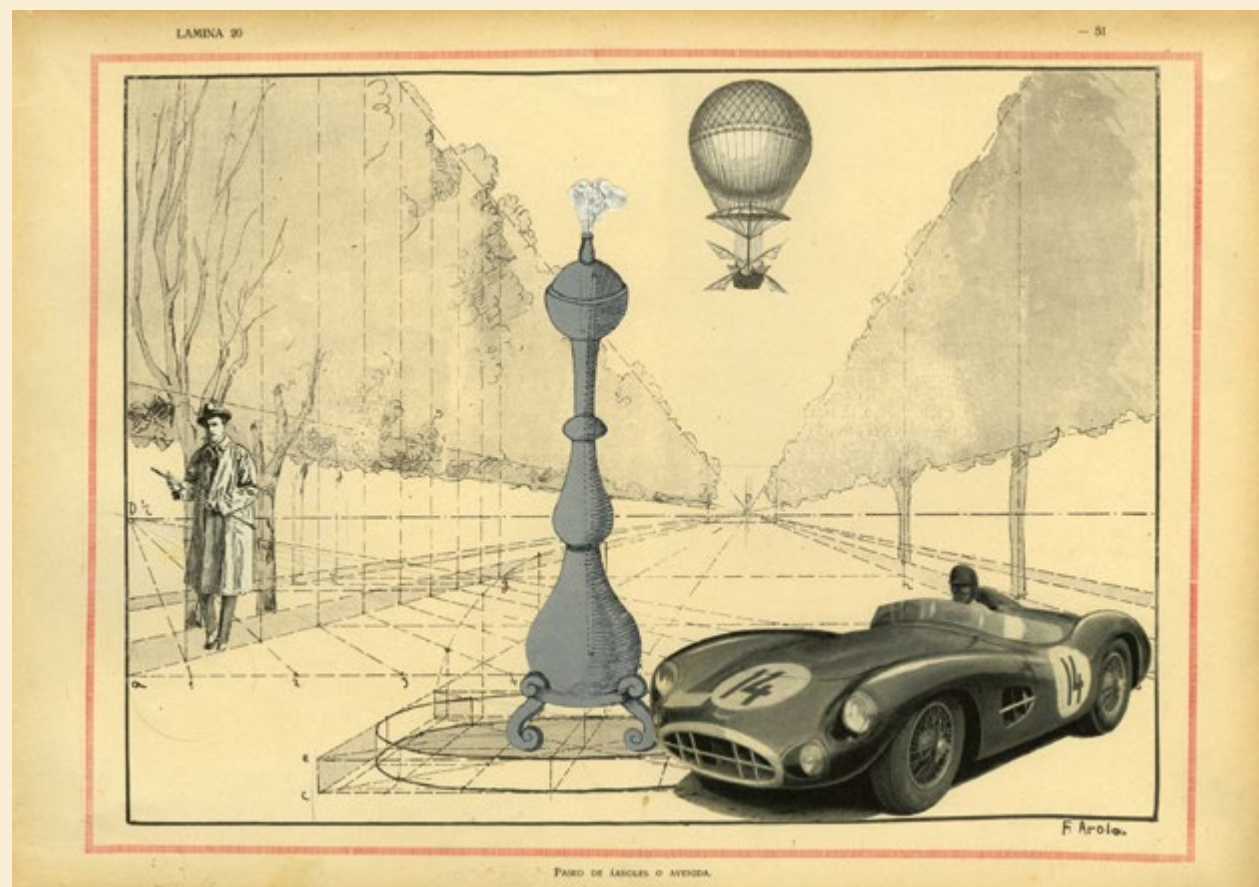
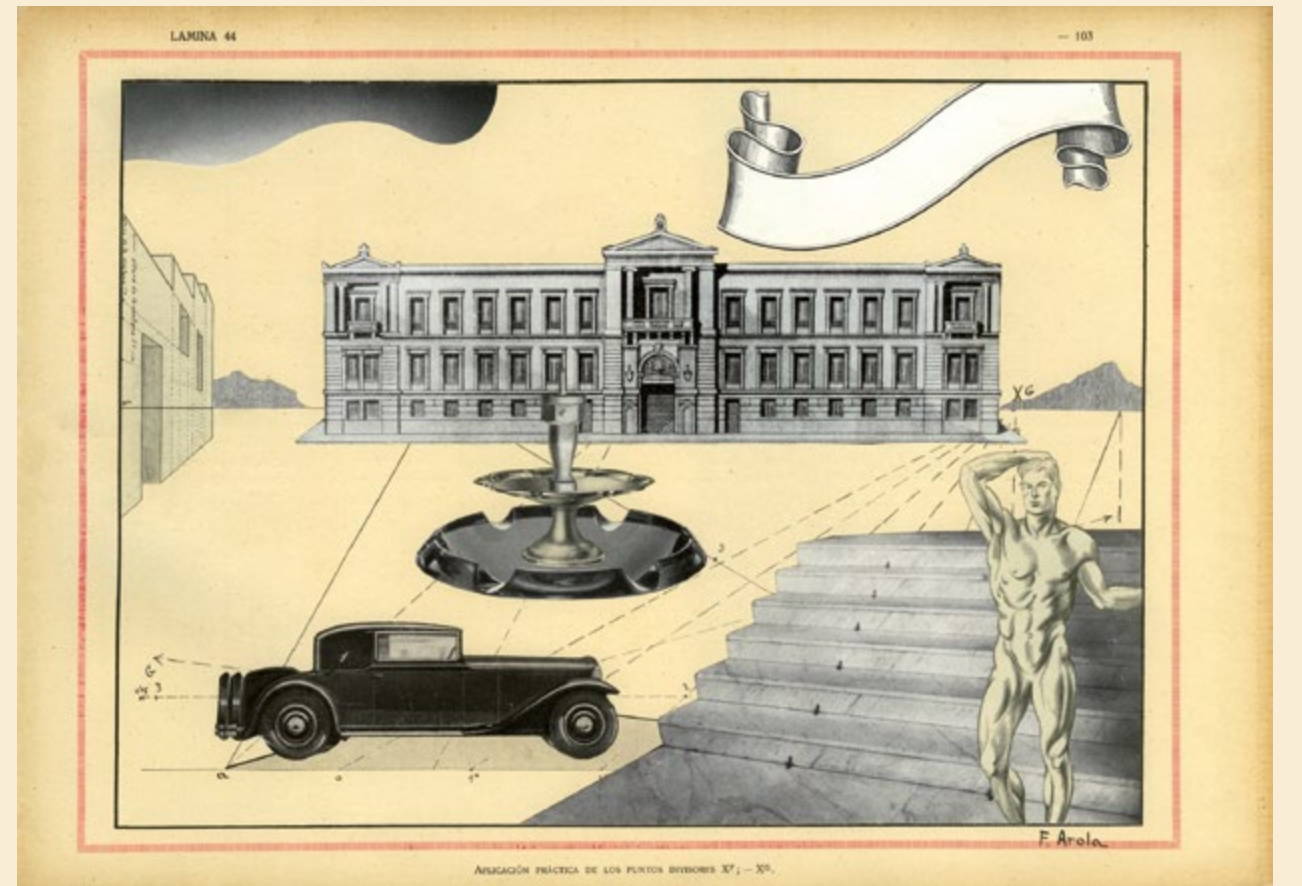
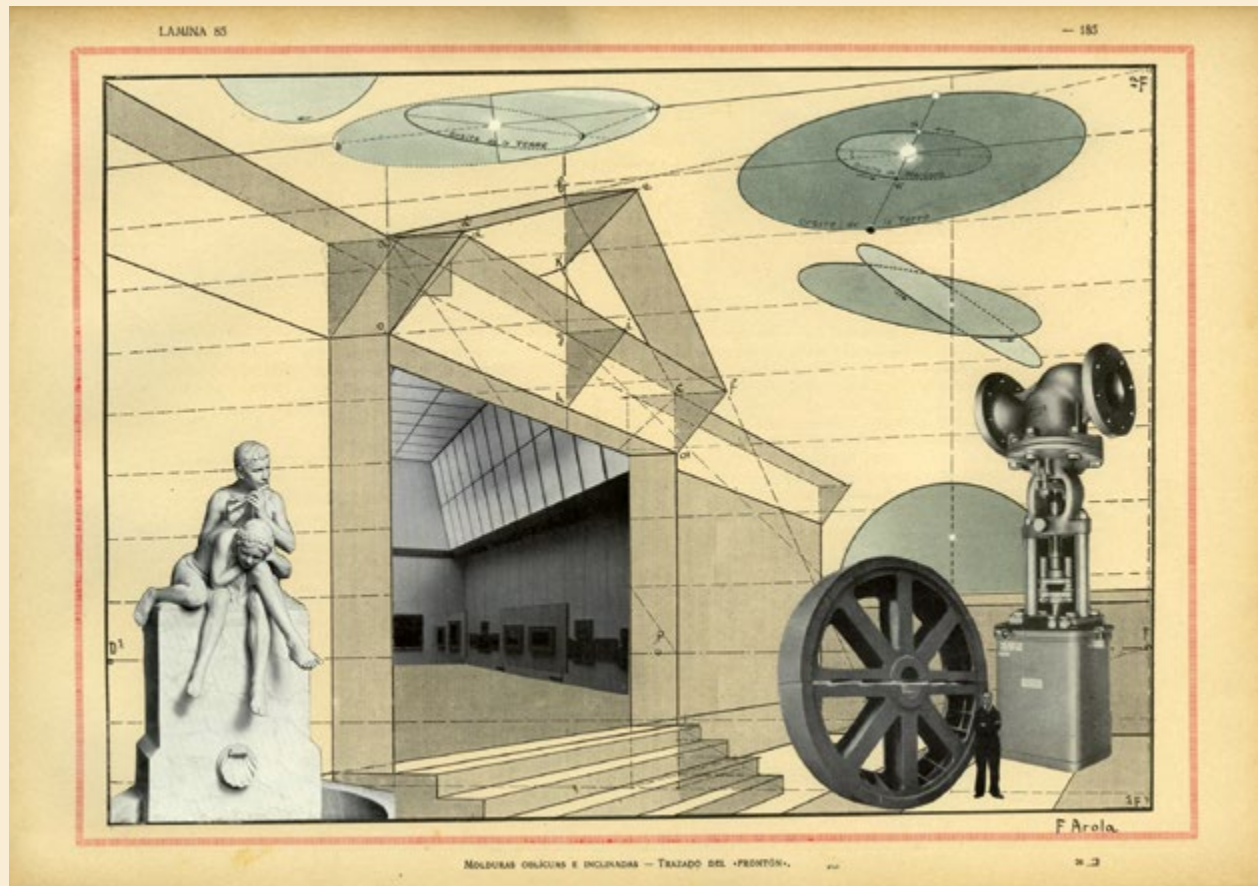
F. Arola

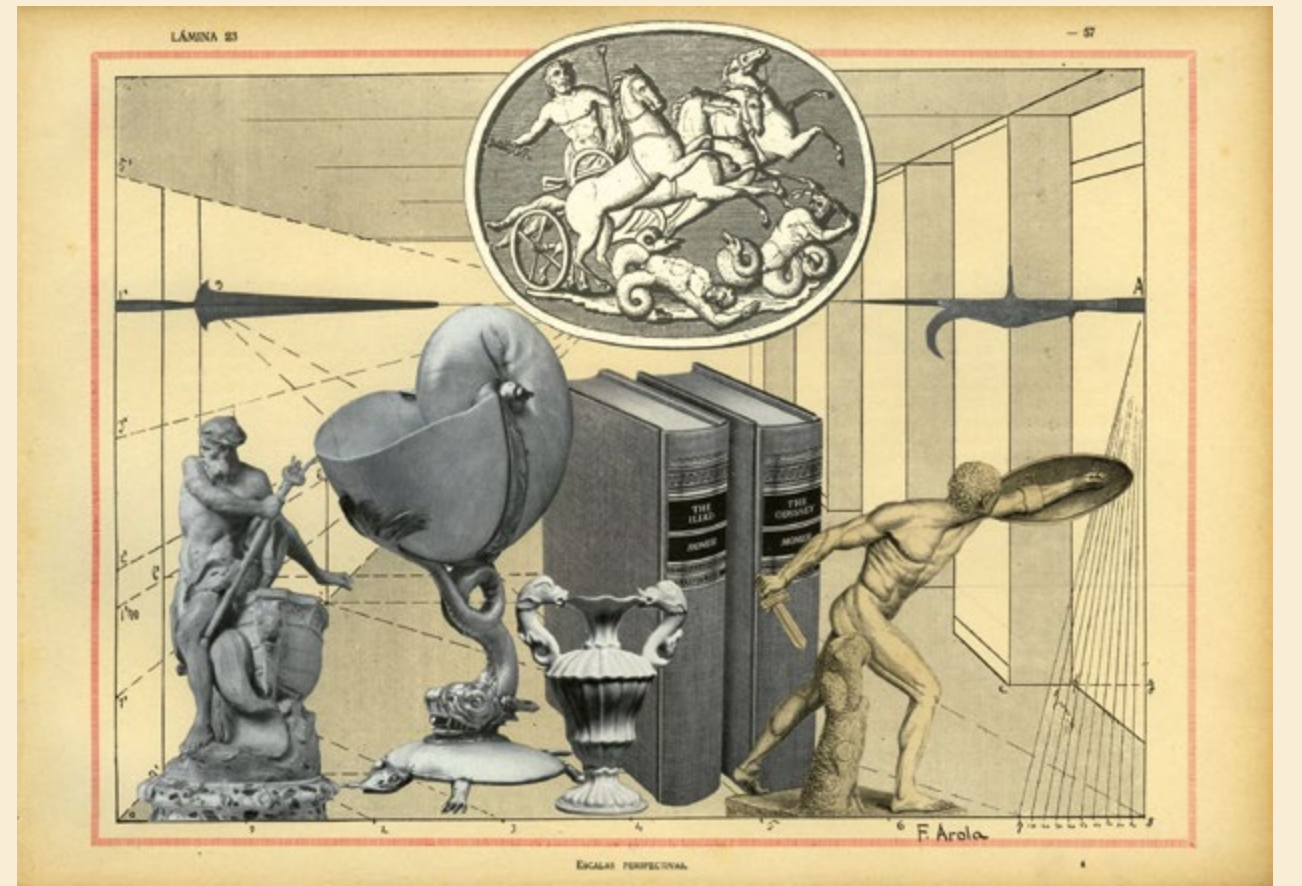
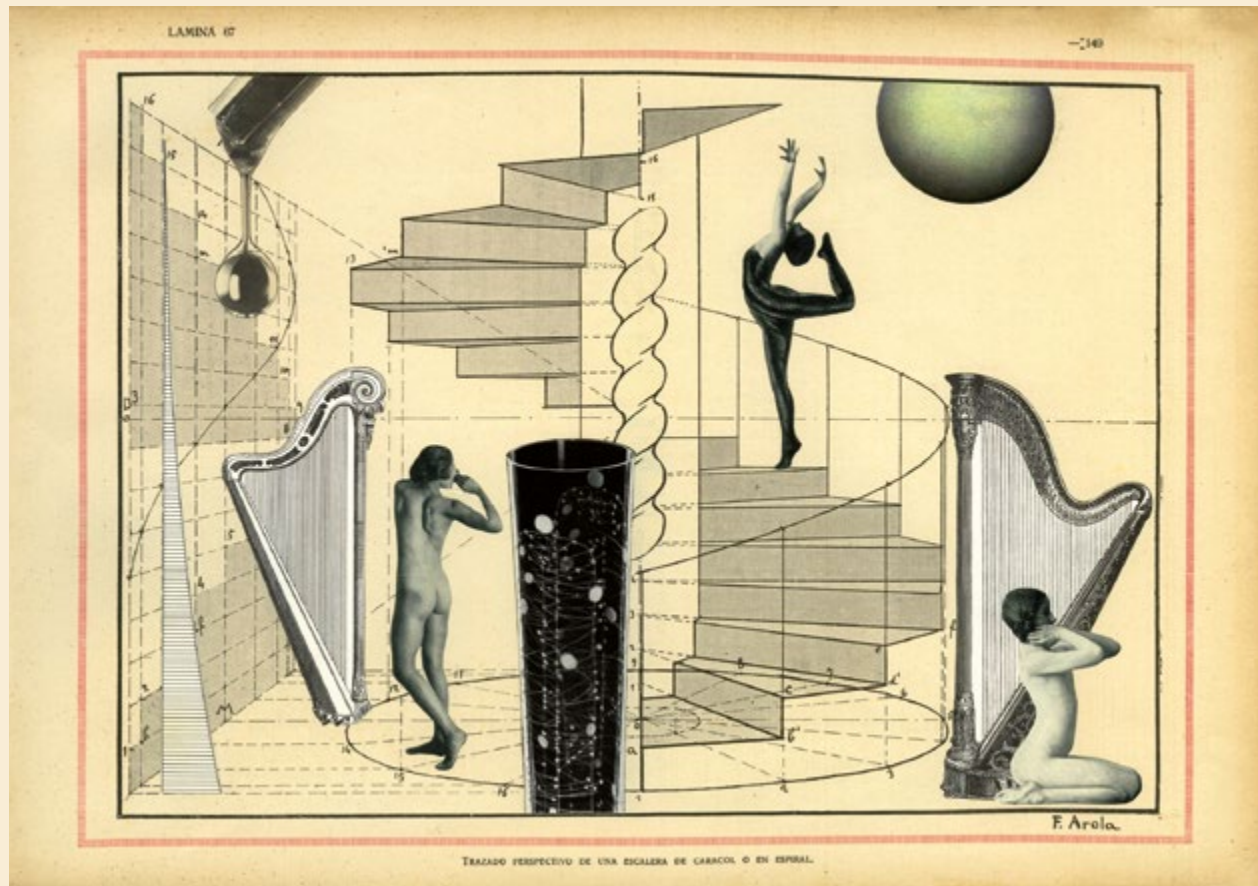
PERSPECTIVA DE UNA CIRCUNFERENCIA POR EL «MÉTODO GENERAL».

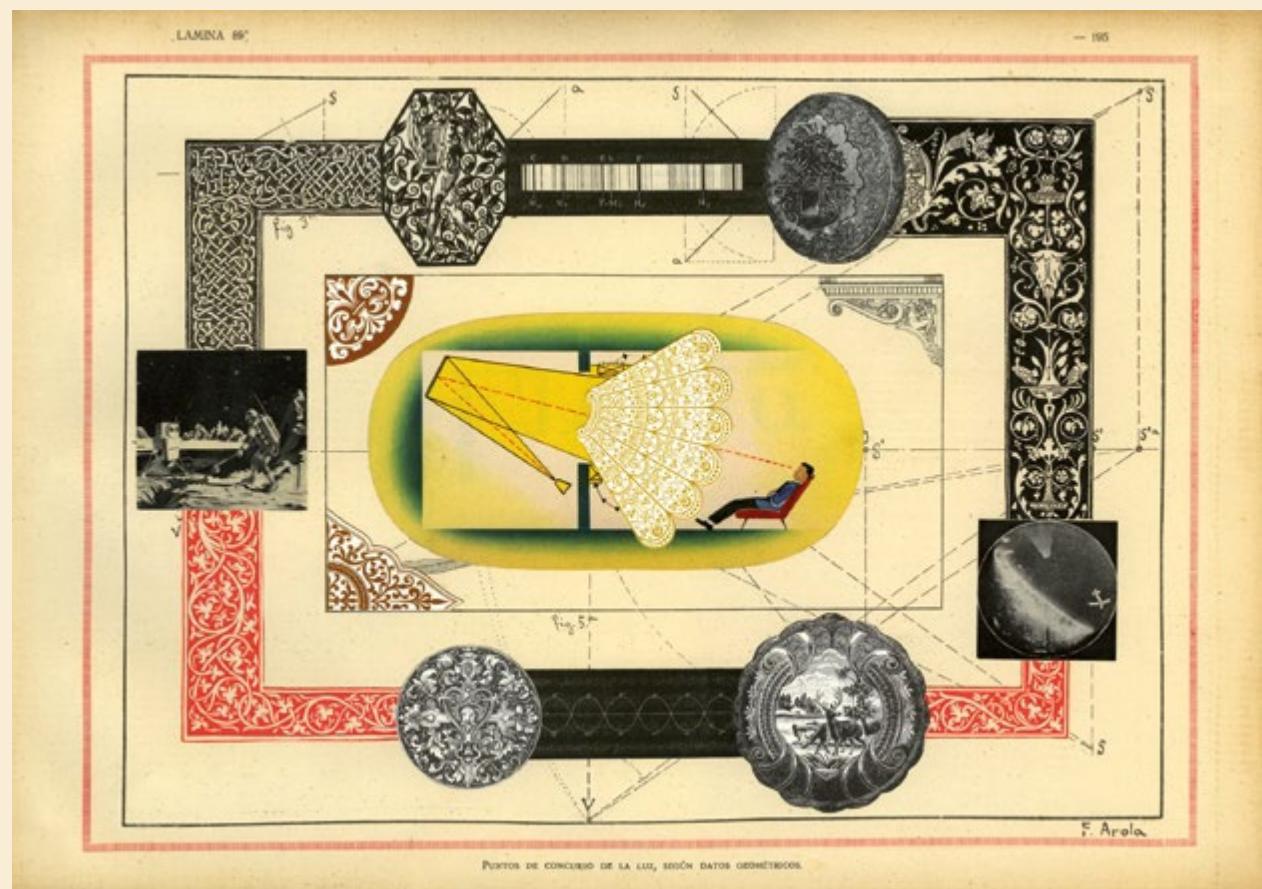
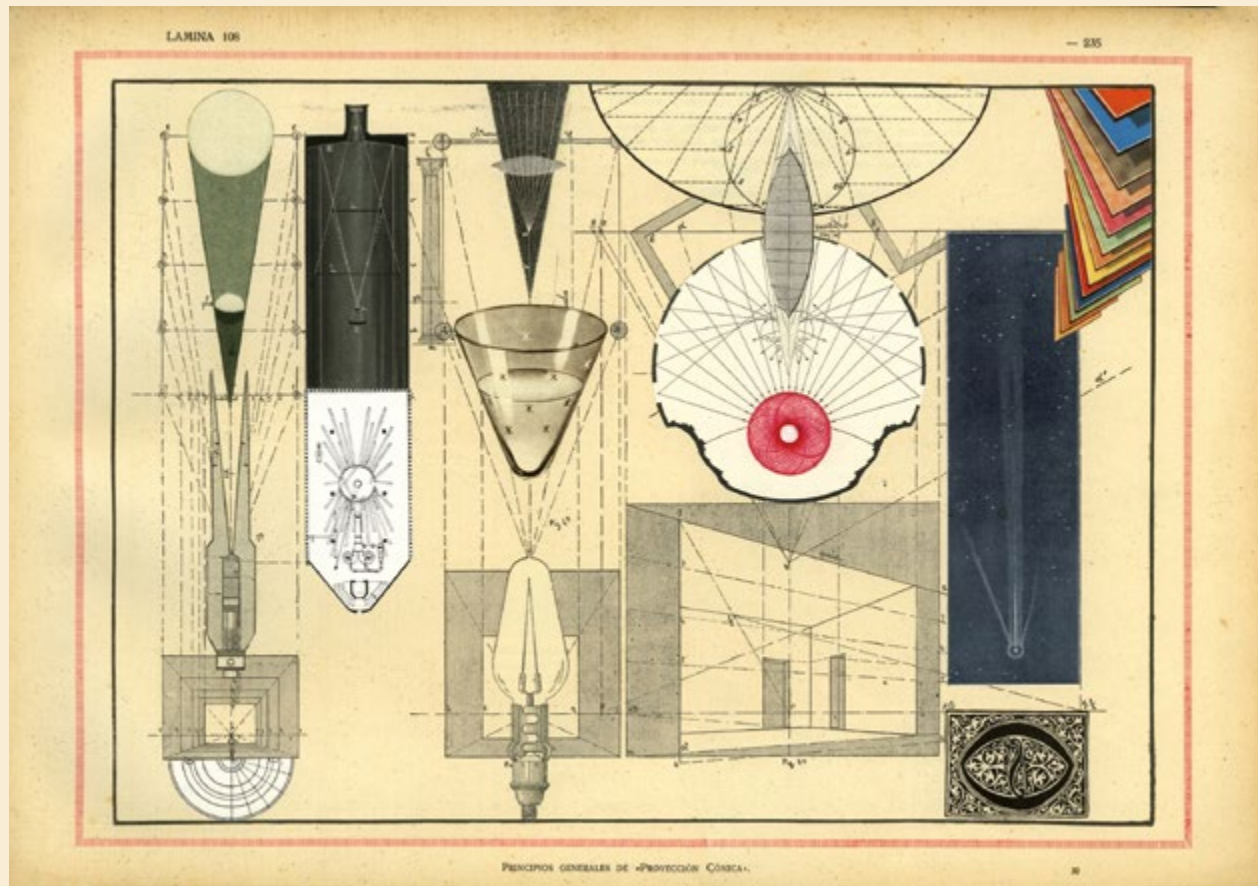


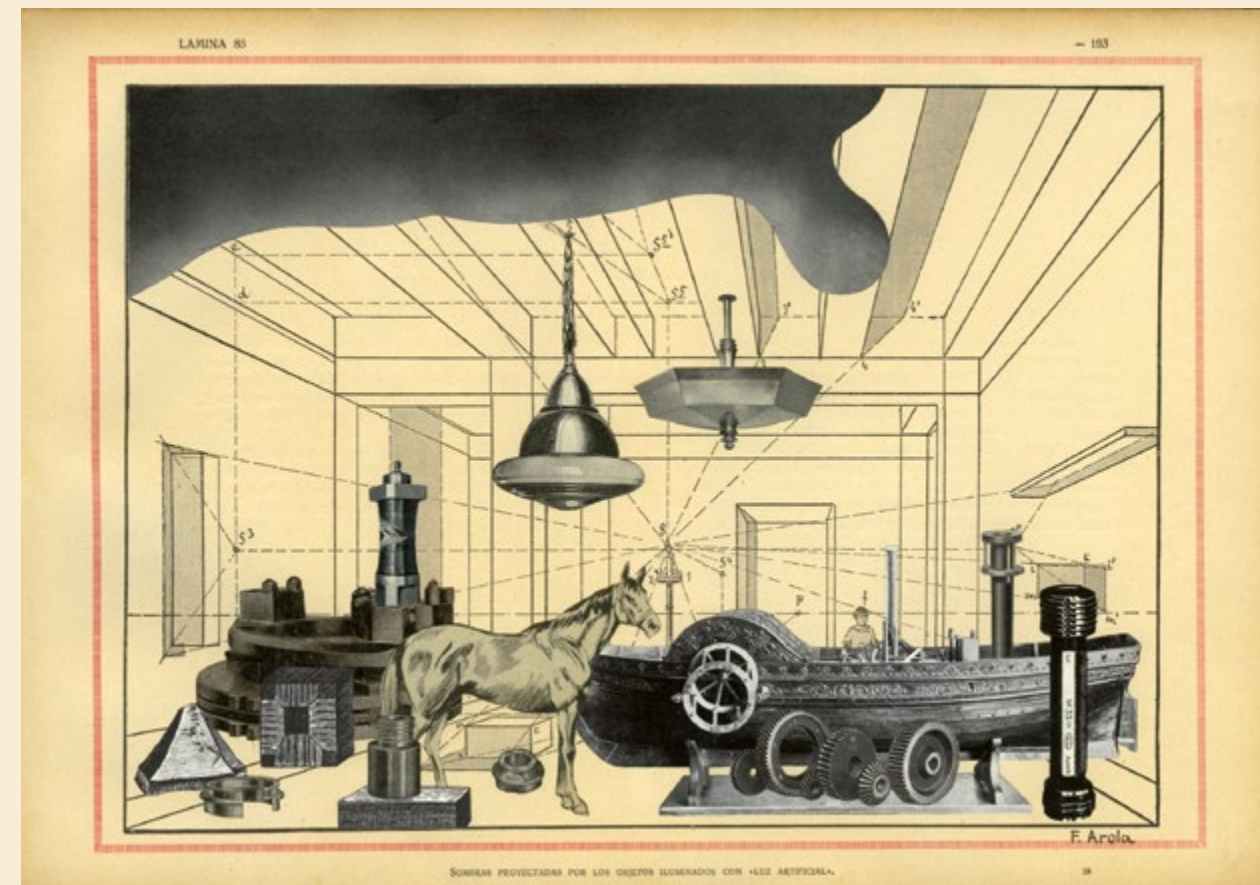
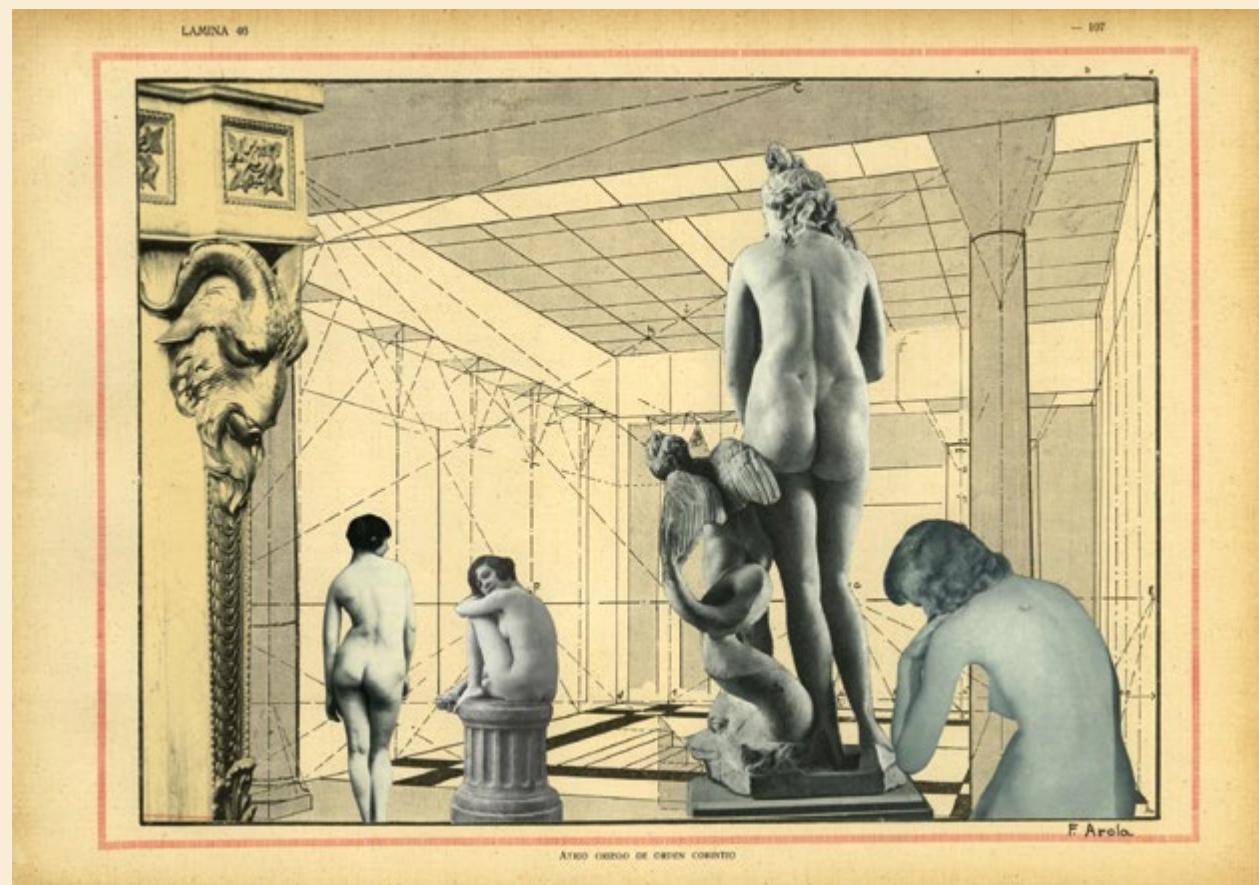
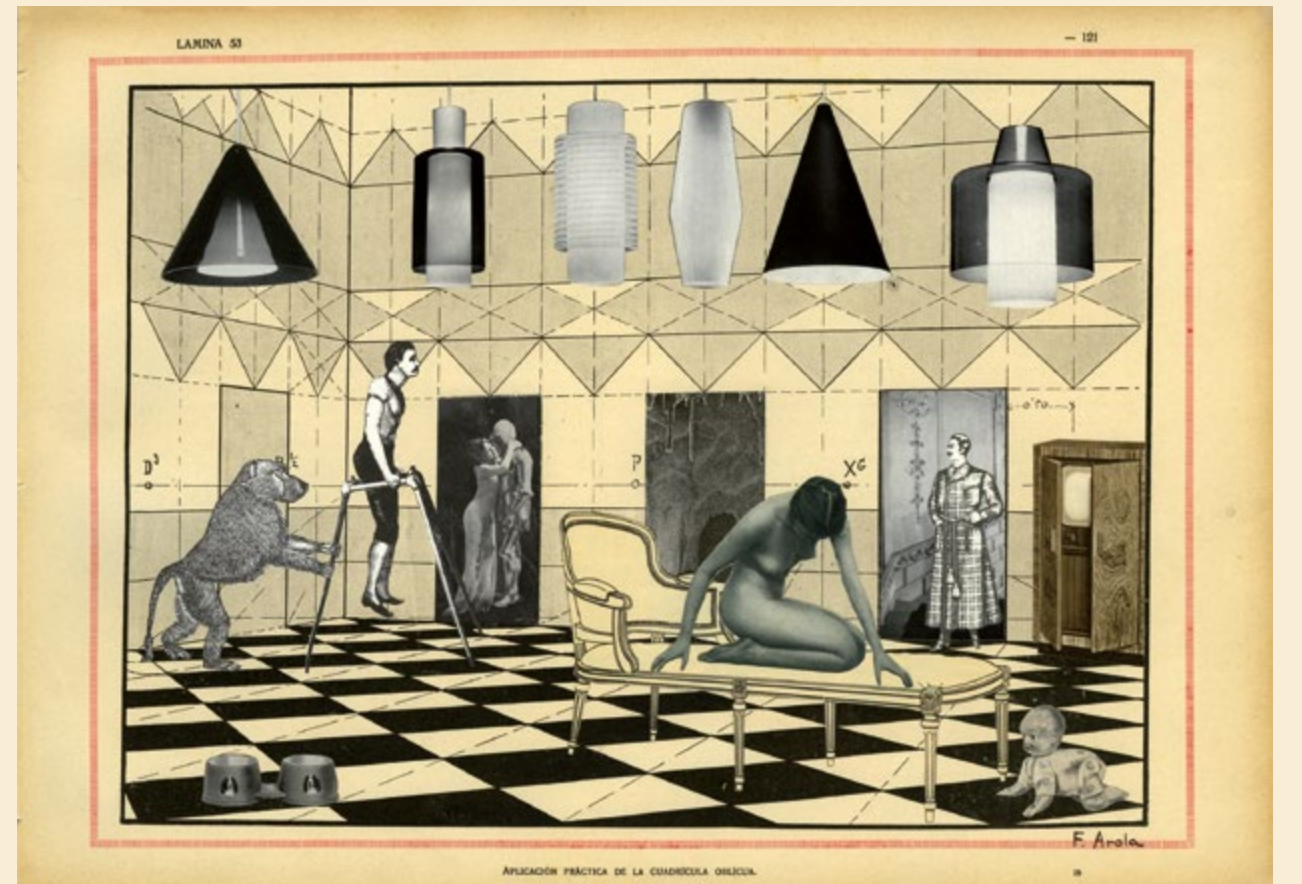


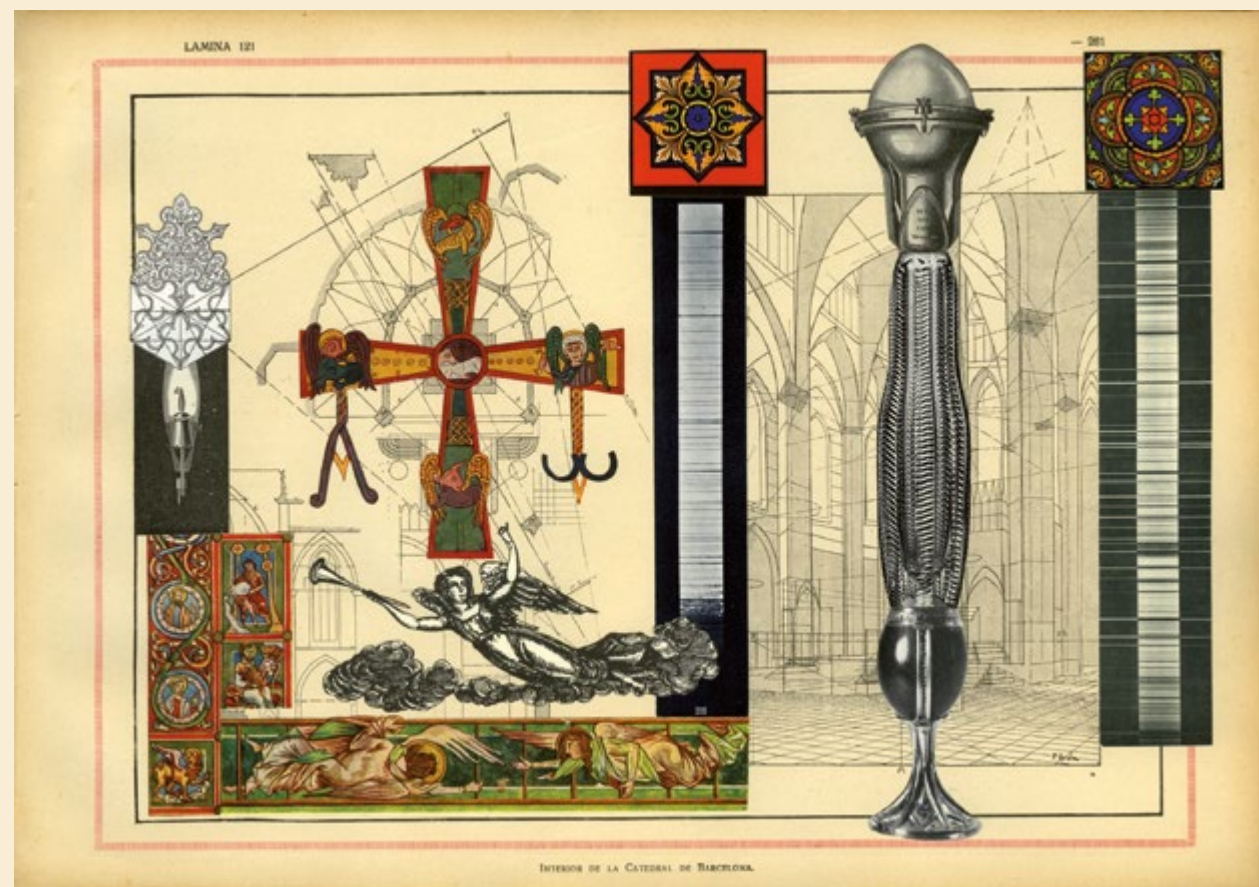
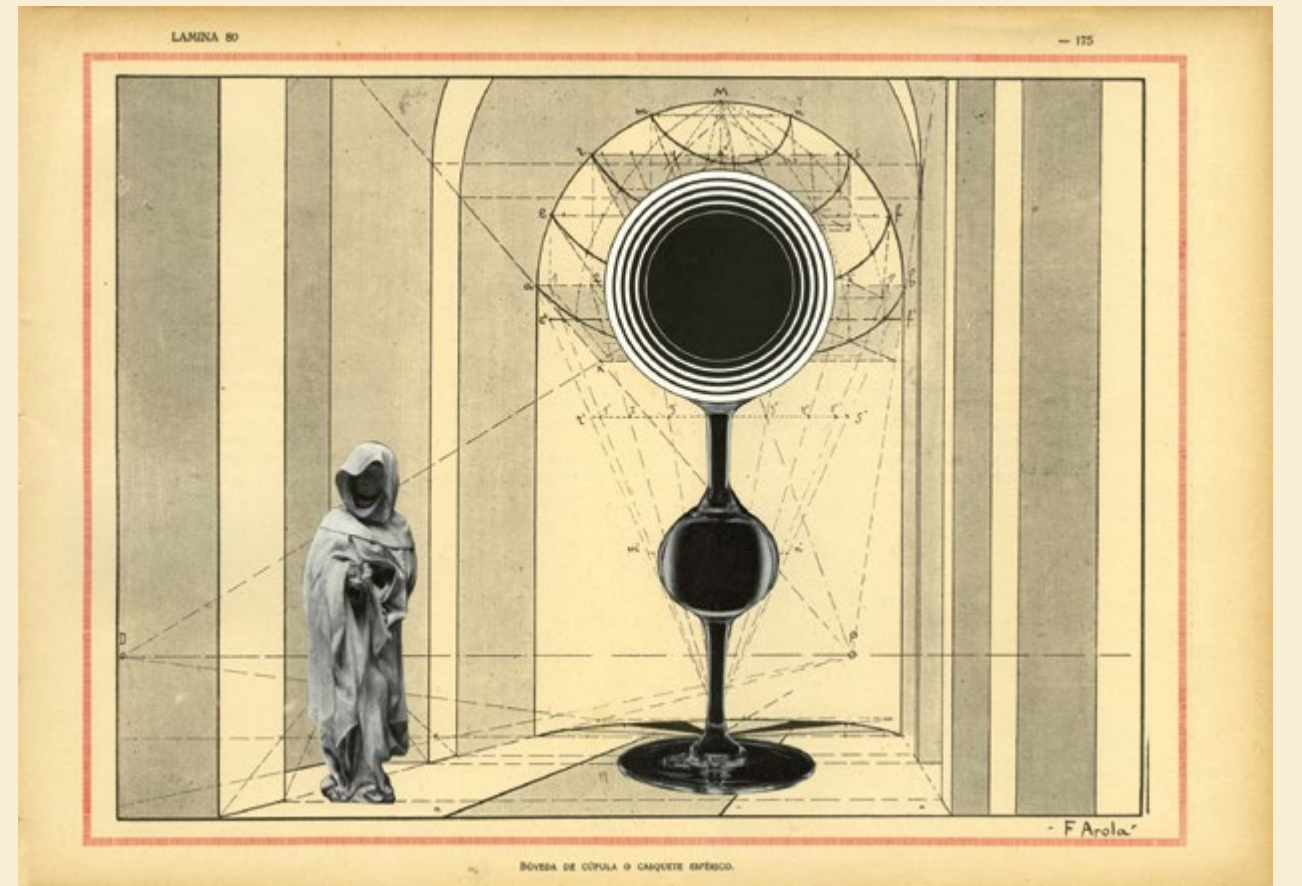
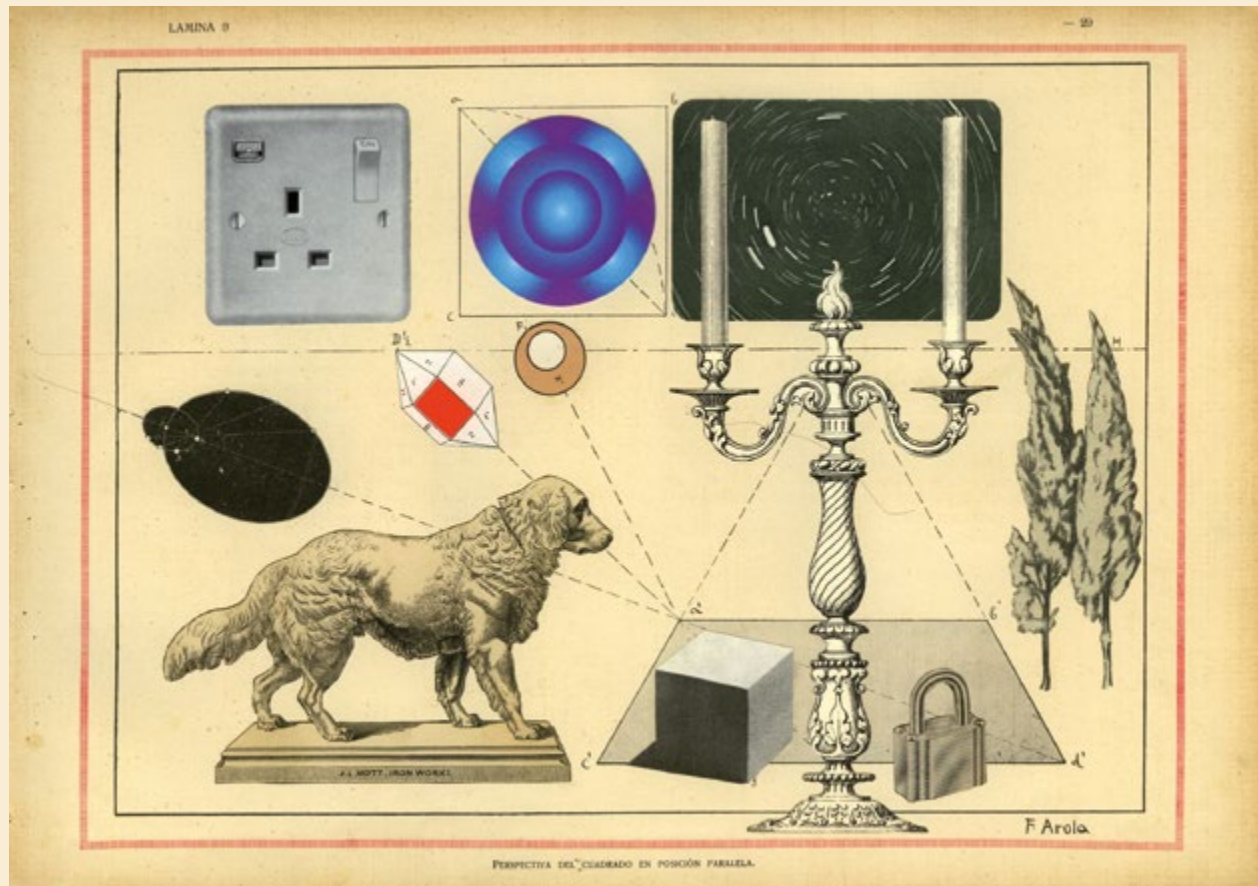


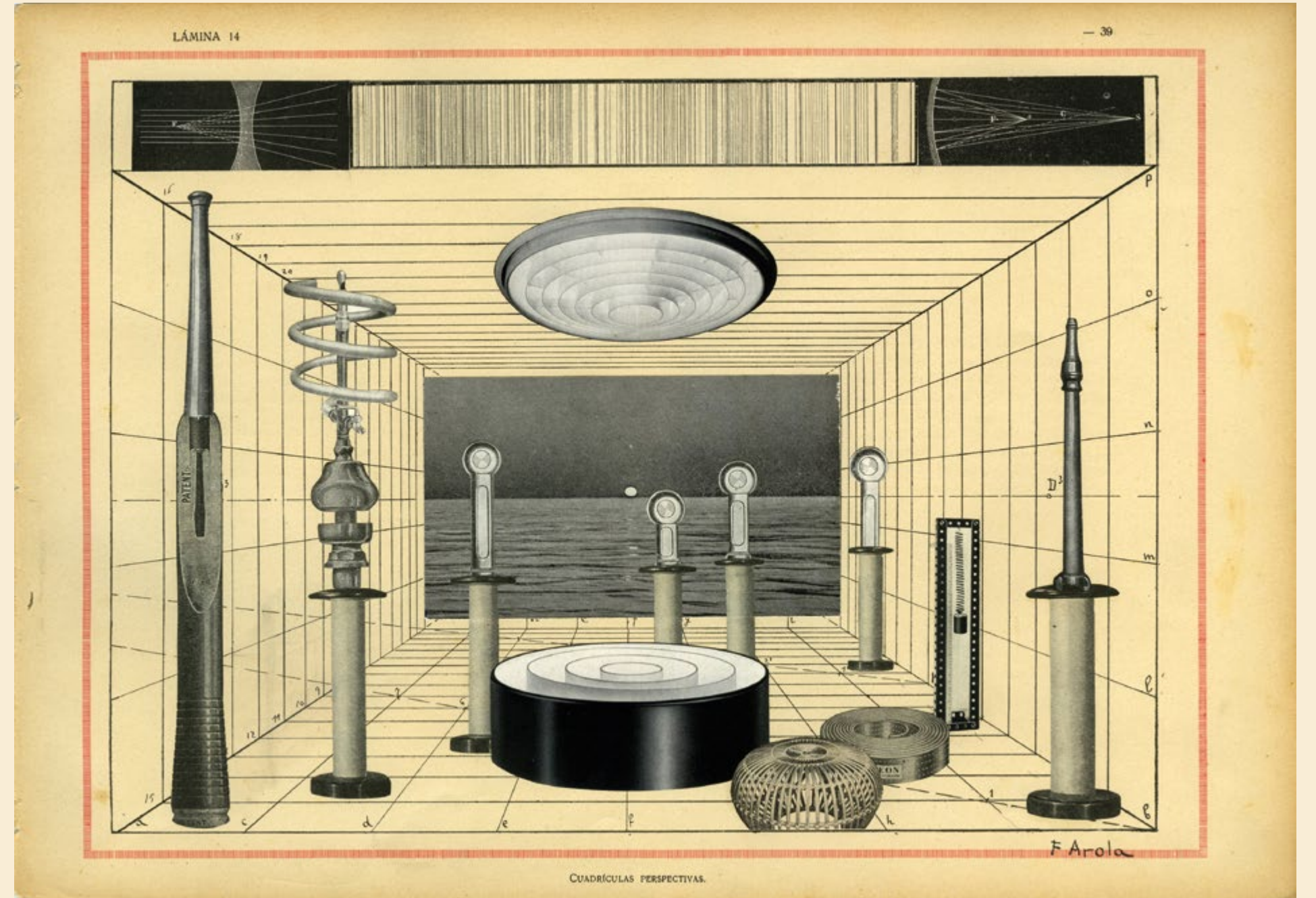
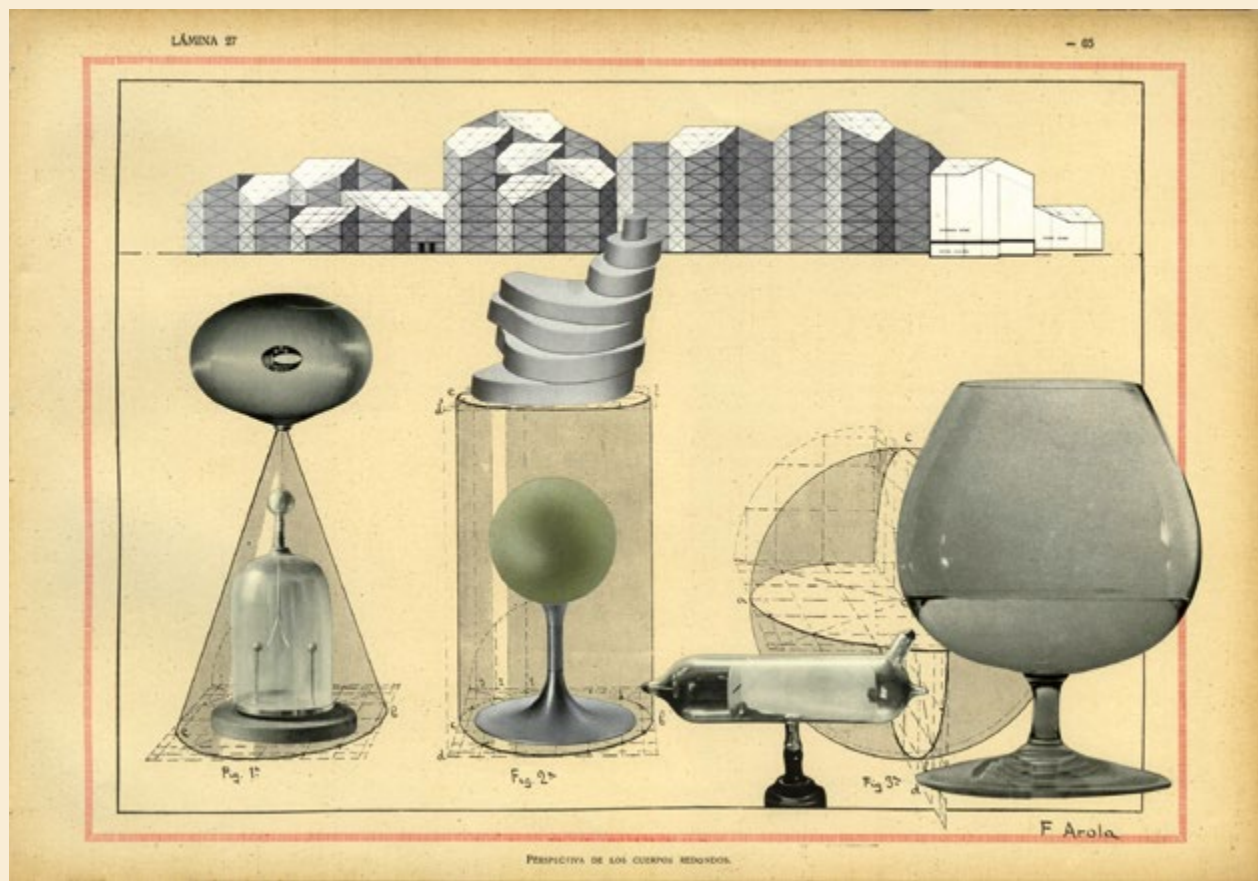
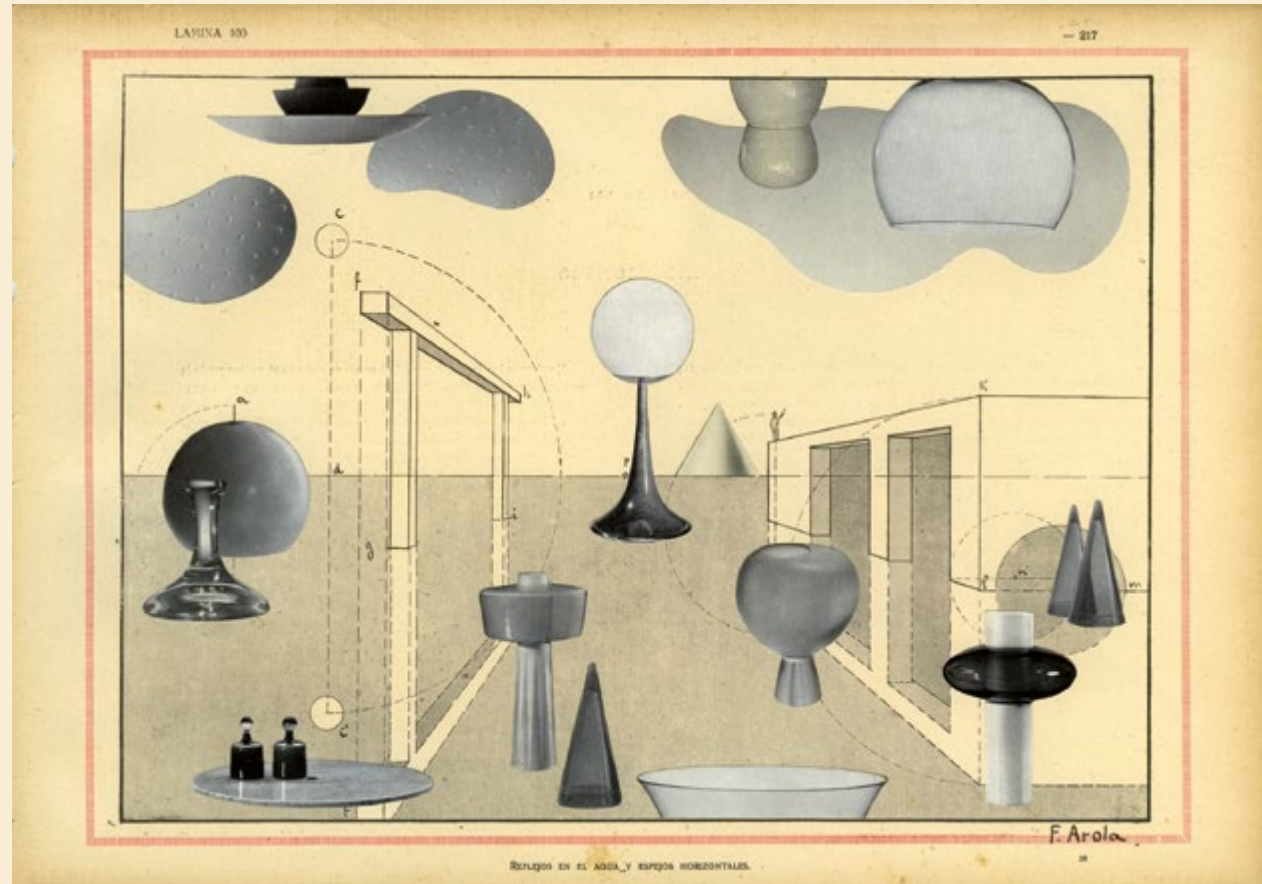


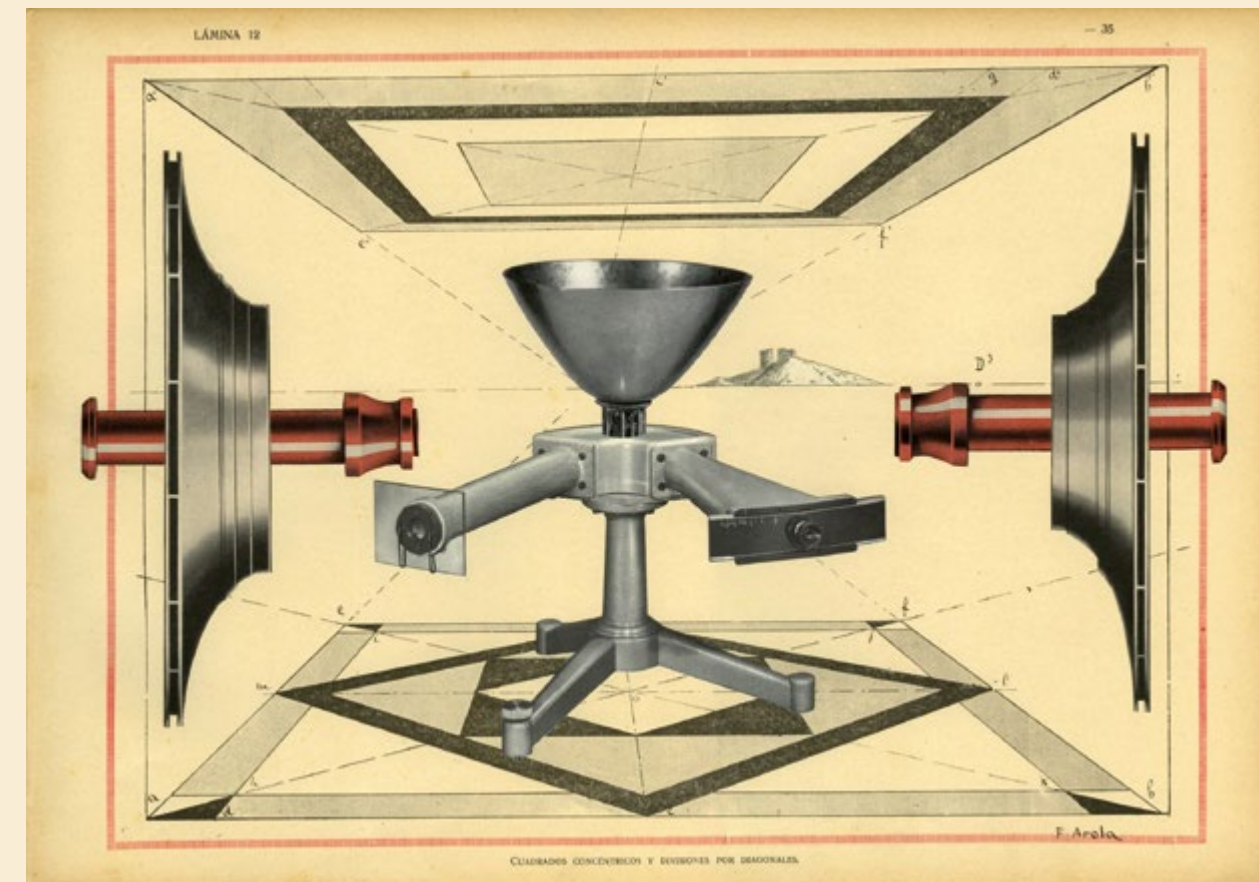
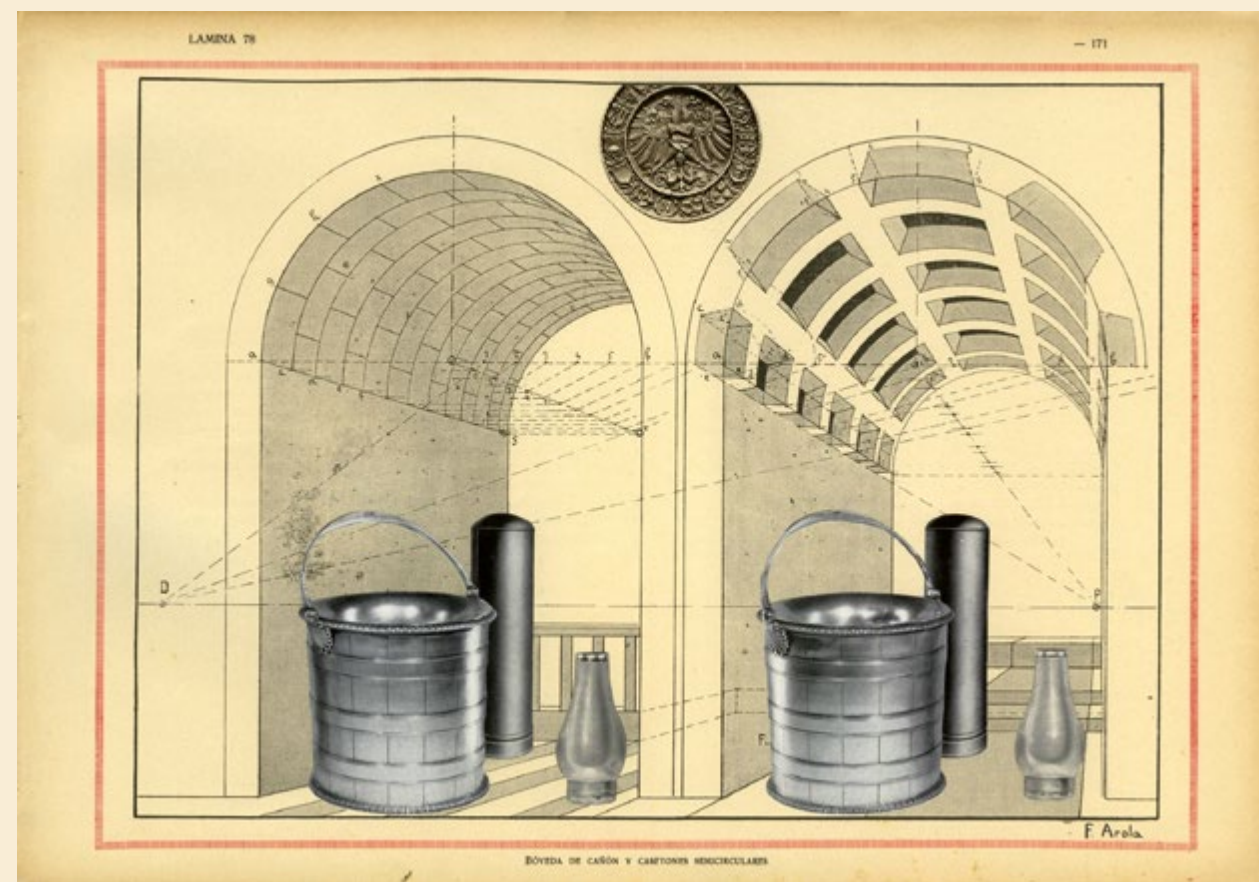
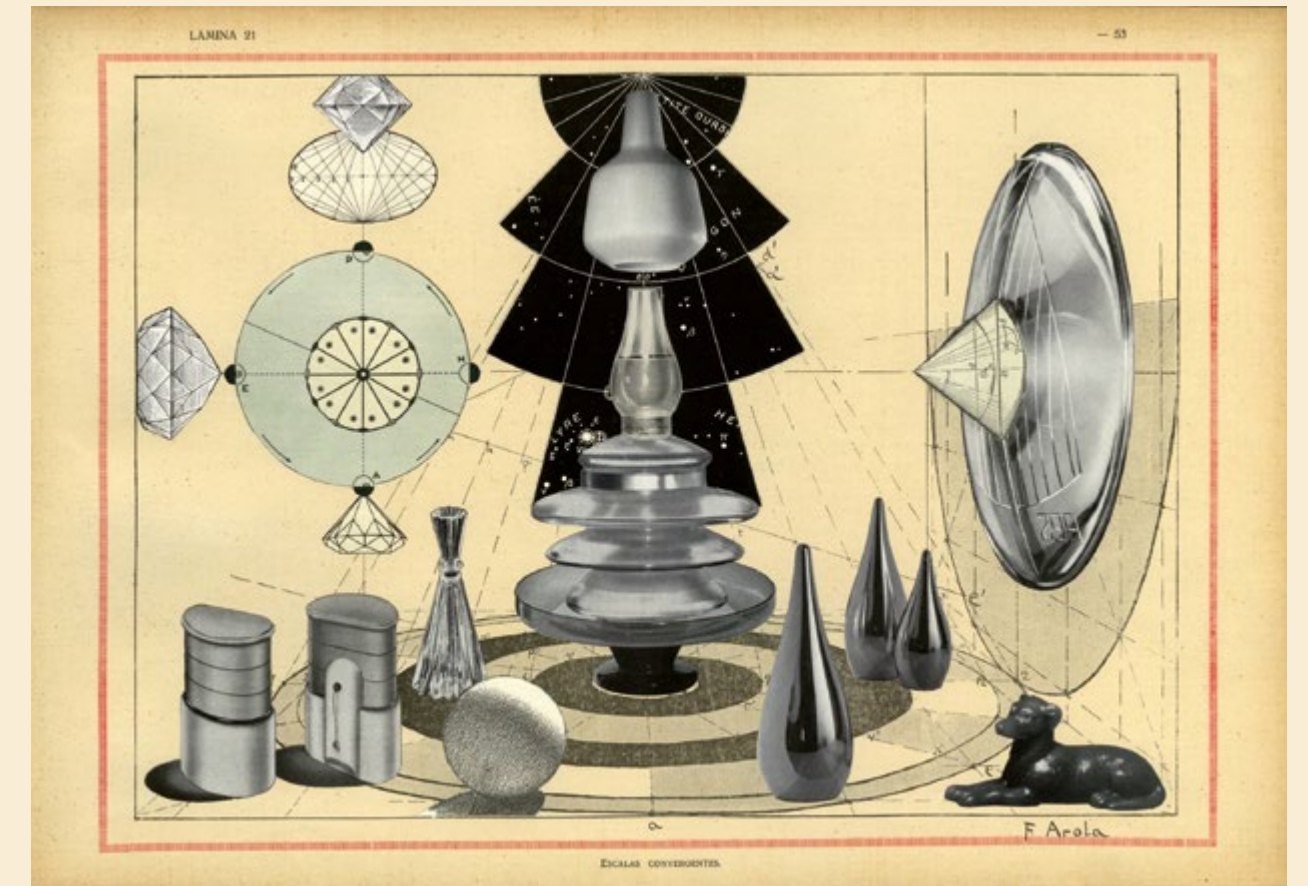


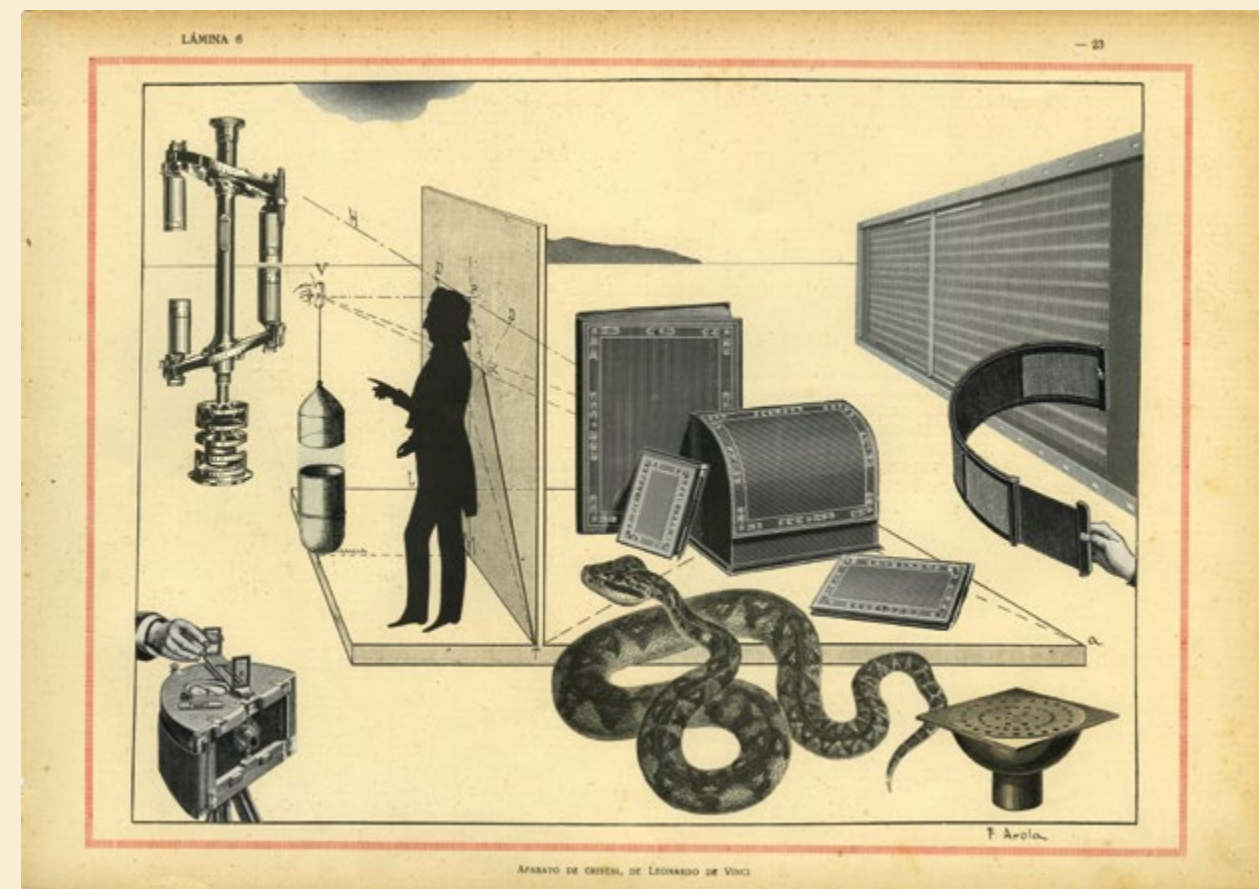
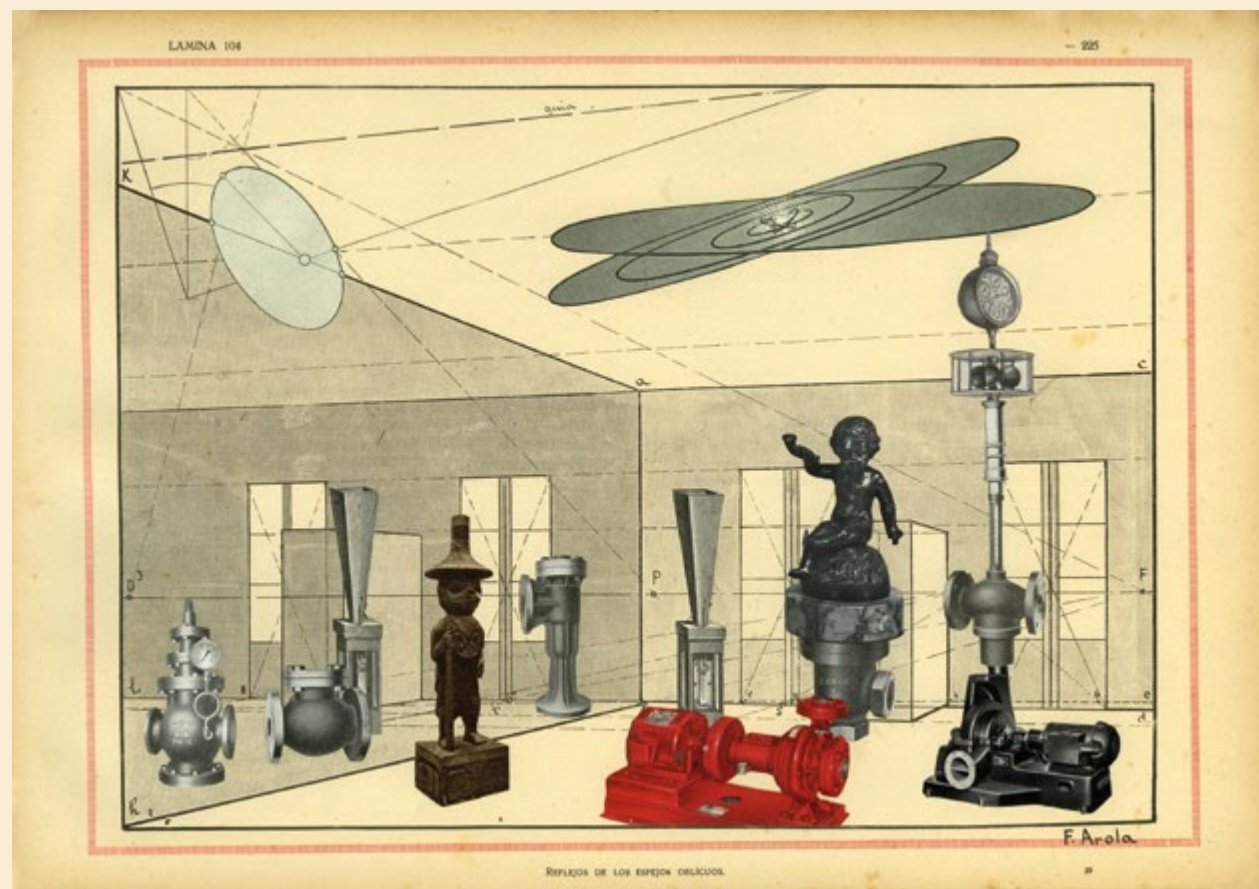
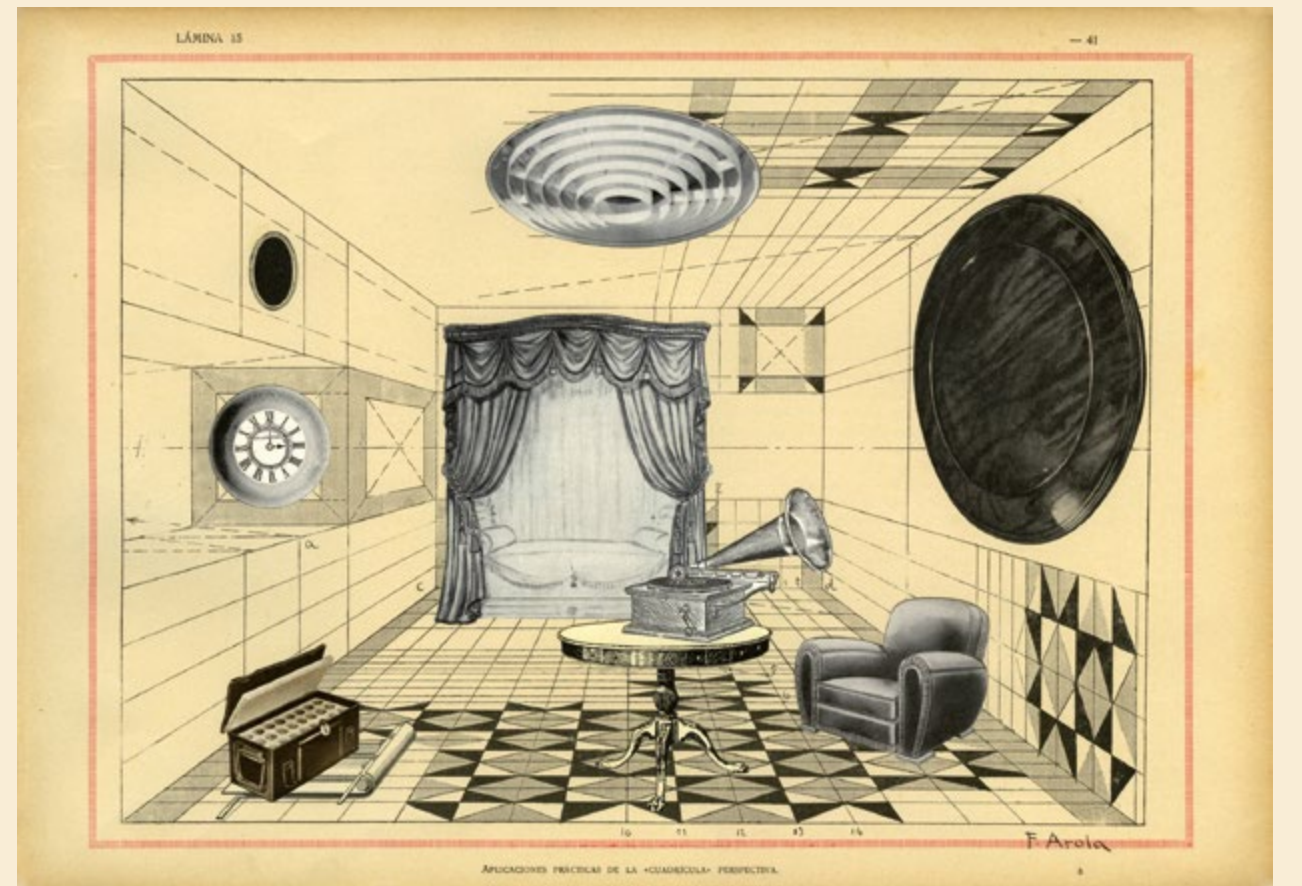
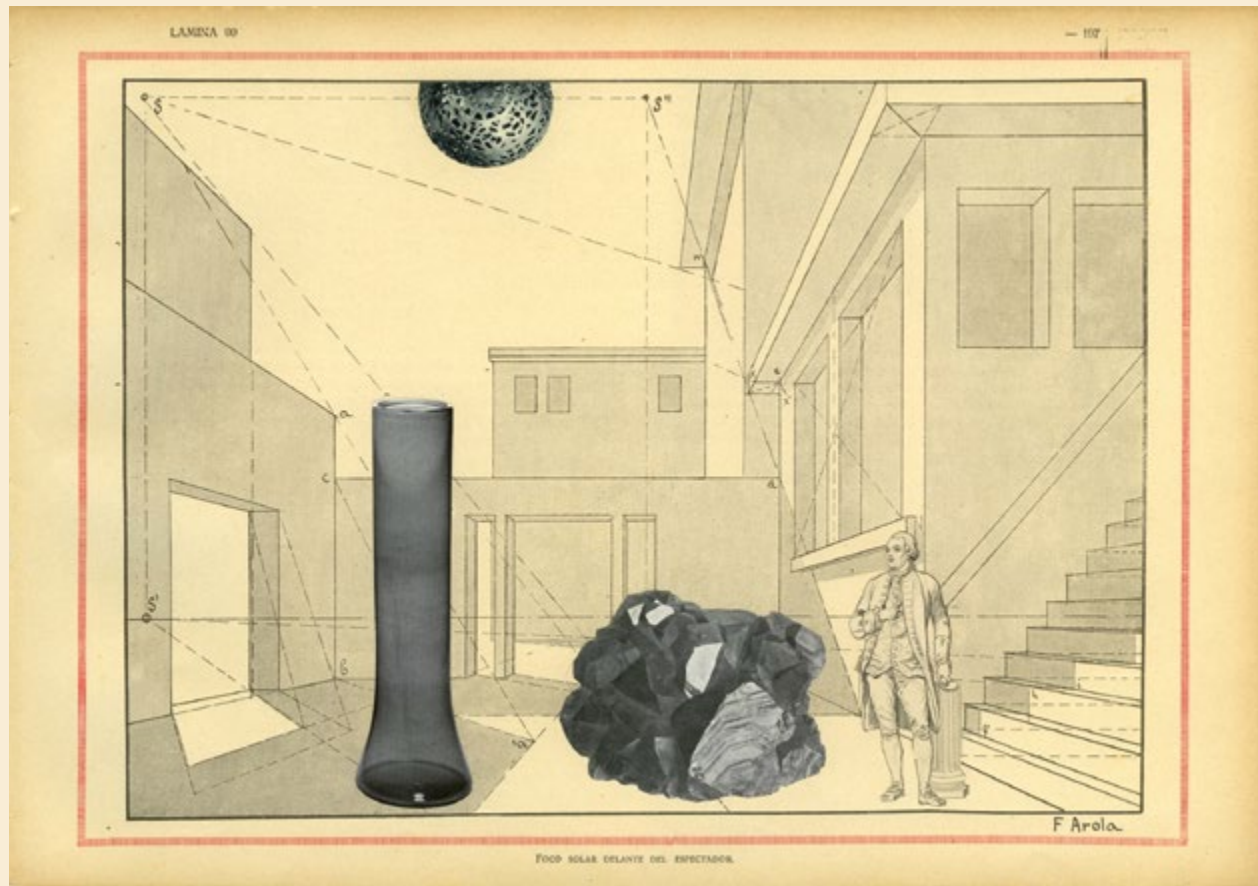


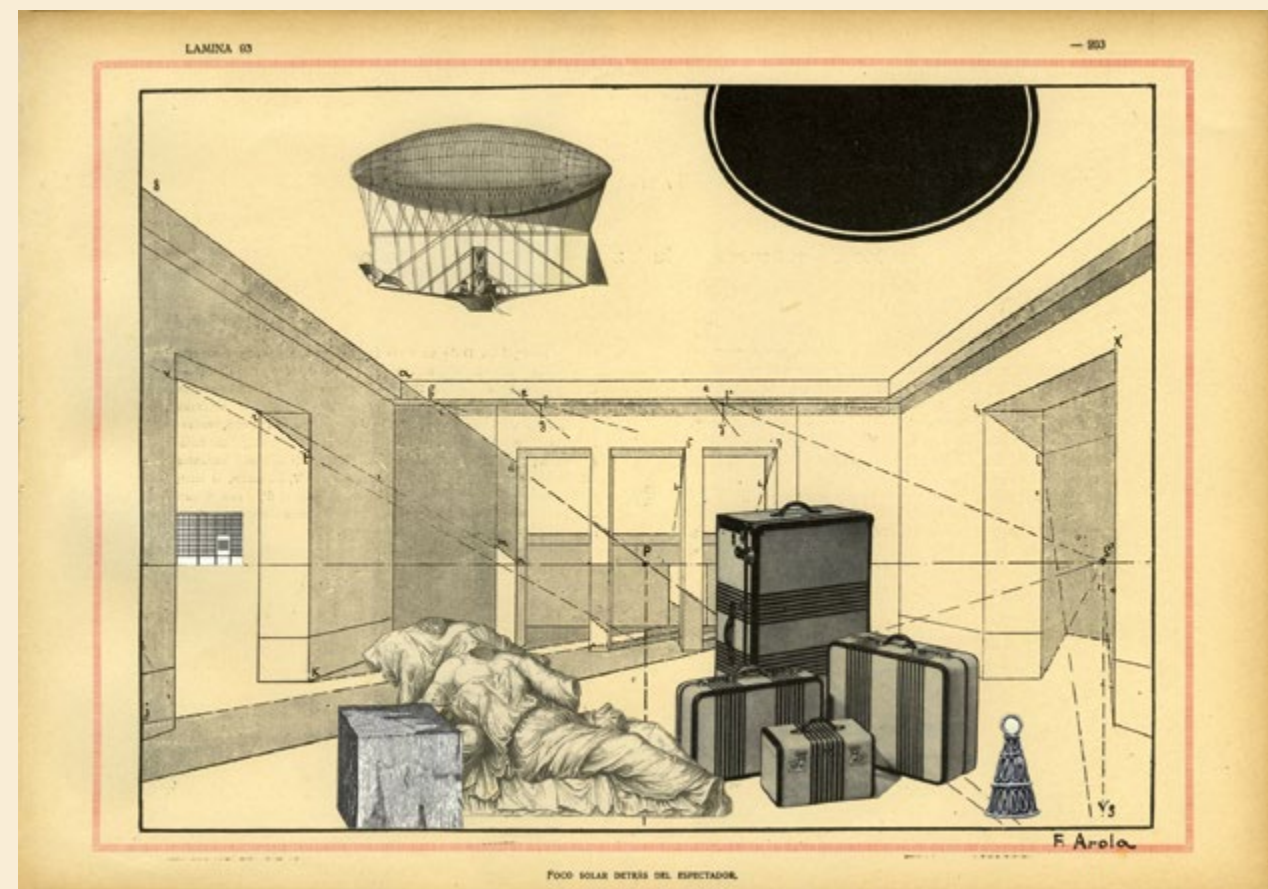
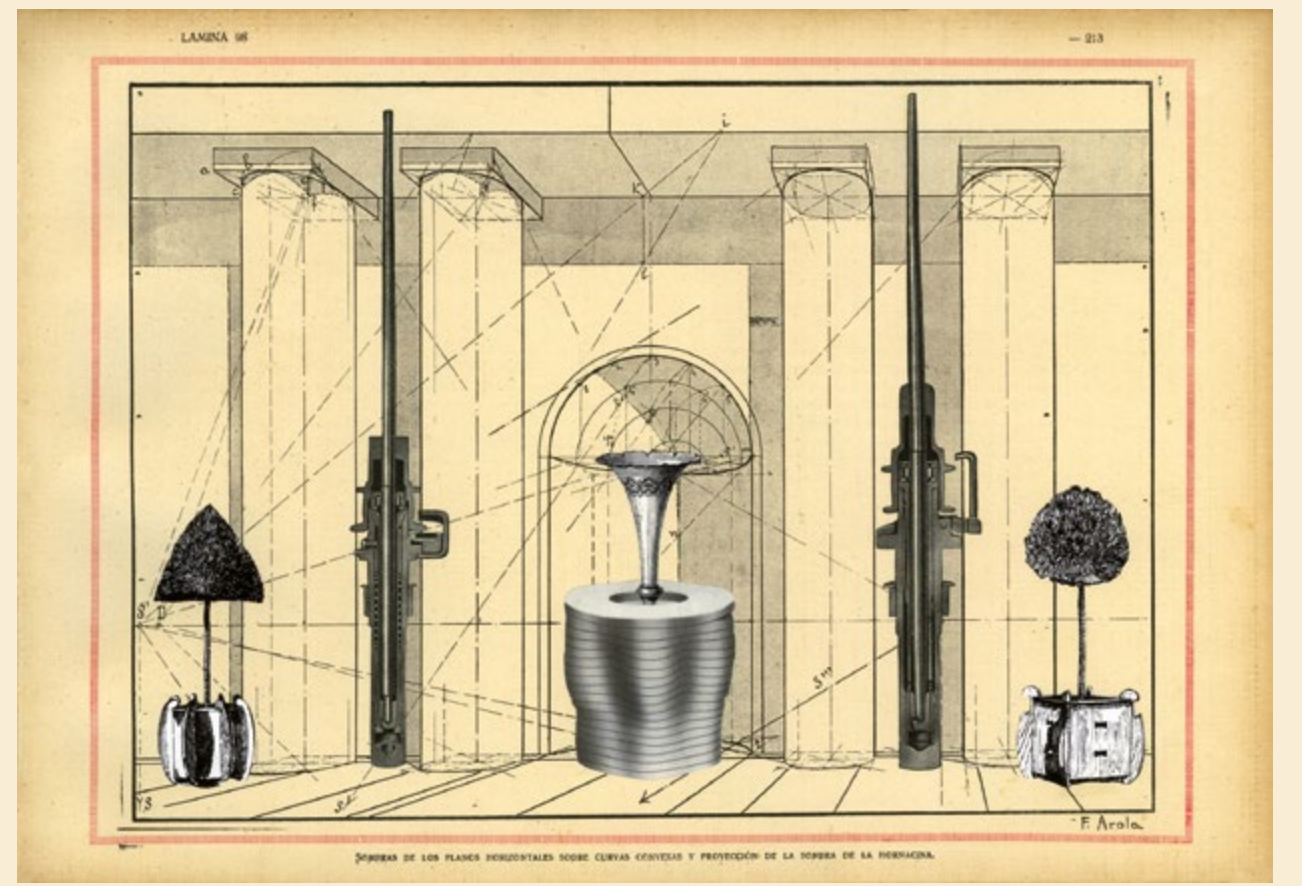


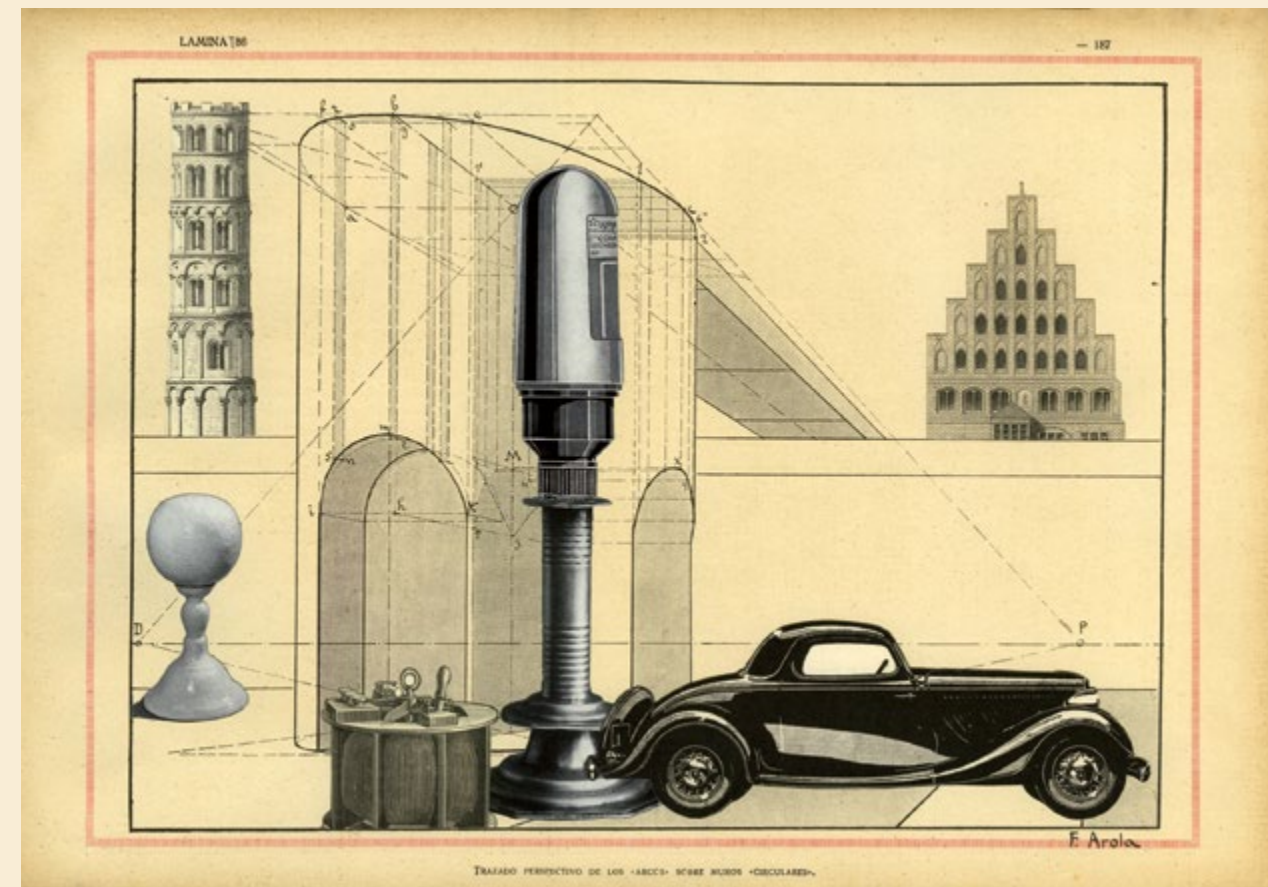
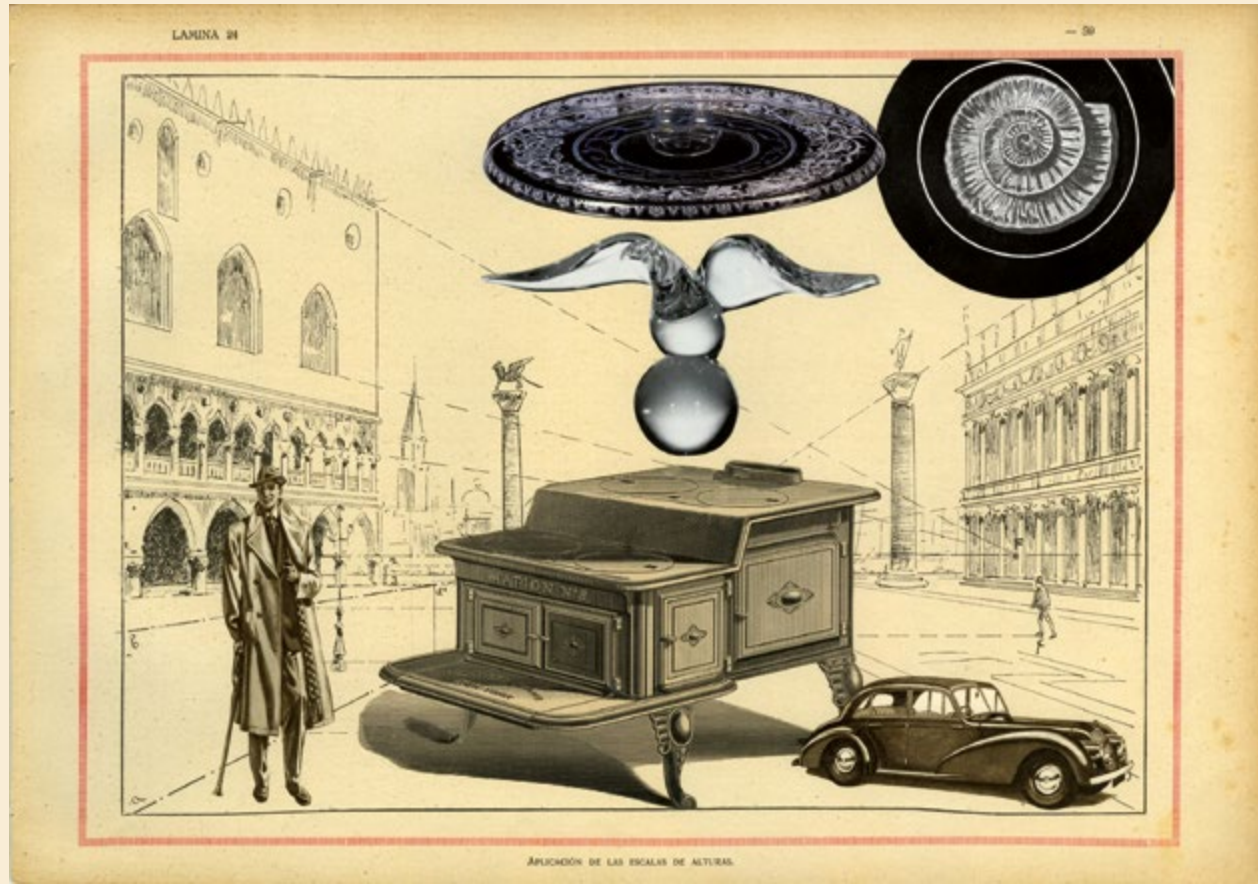




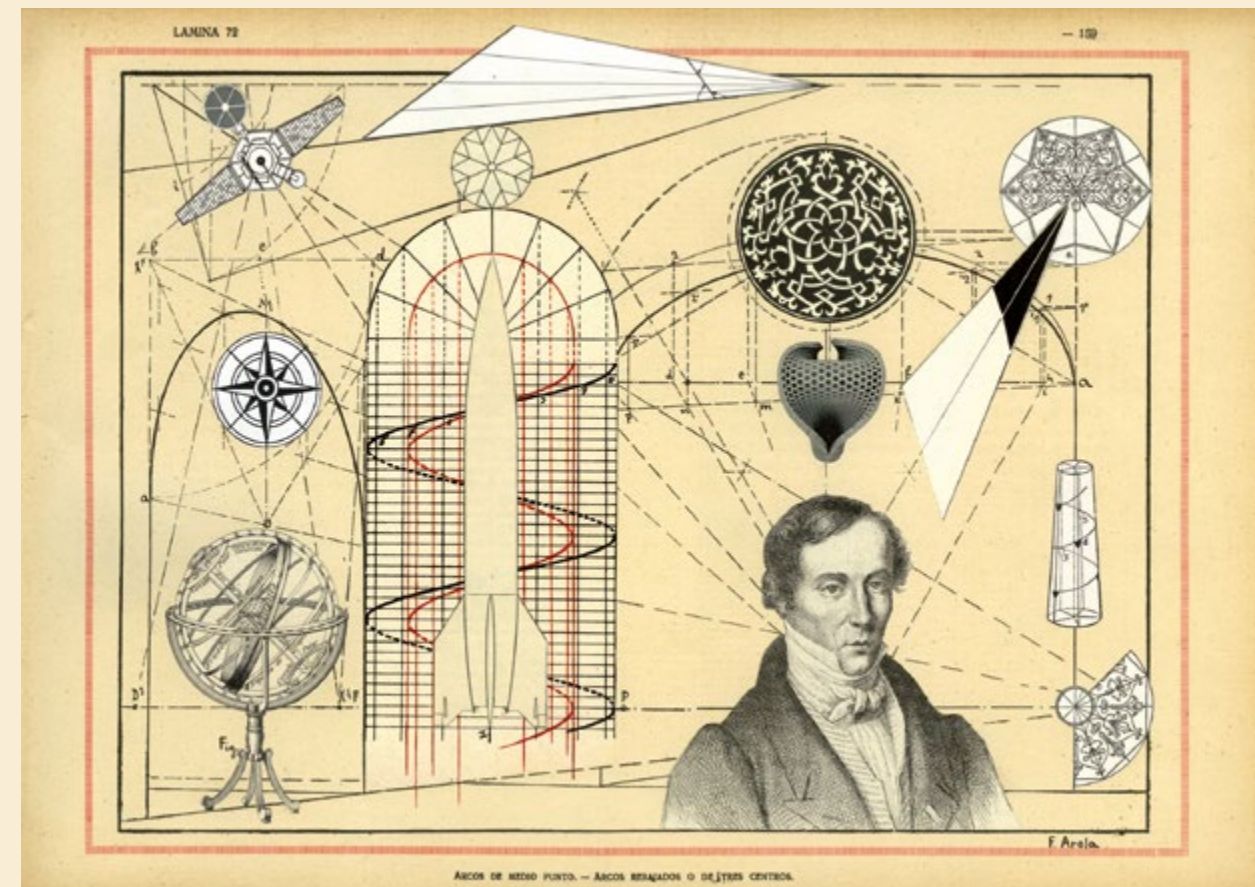
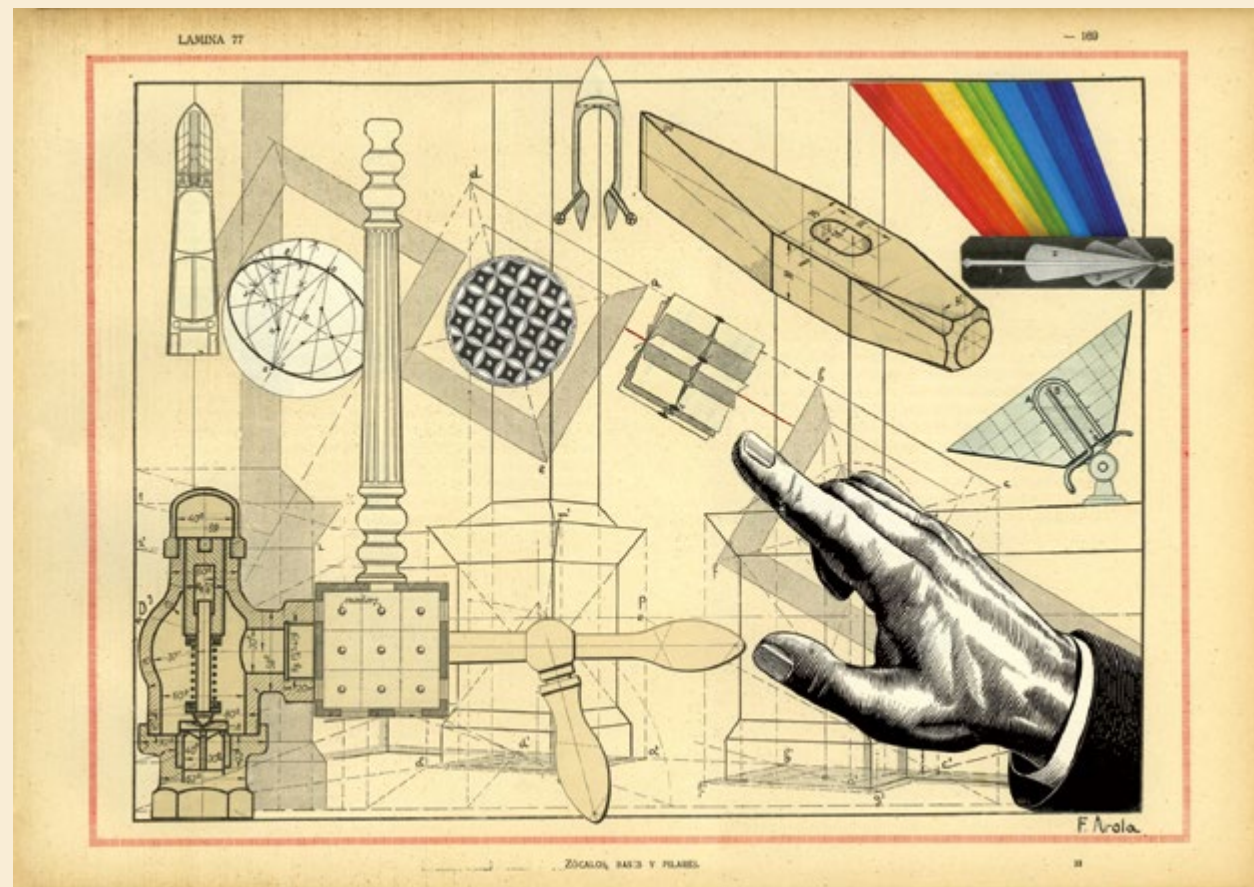
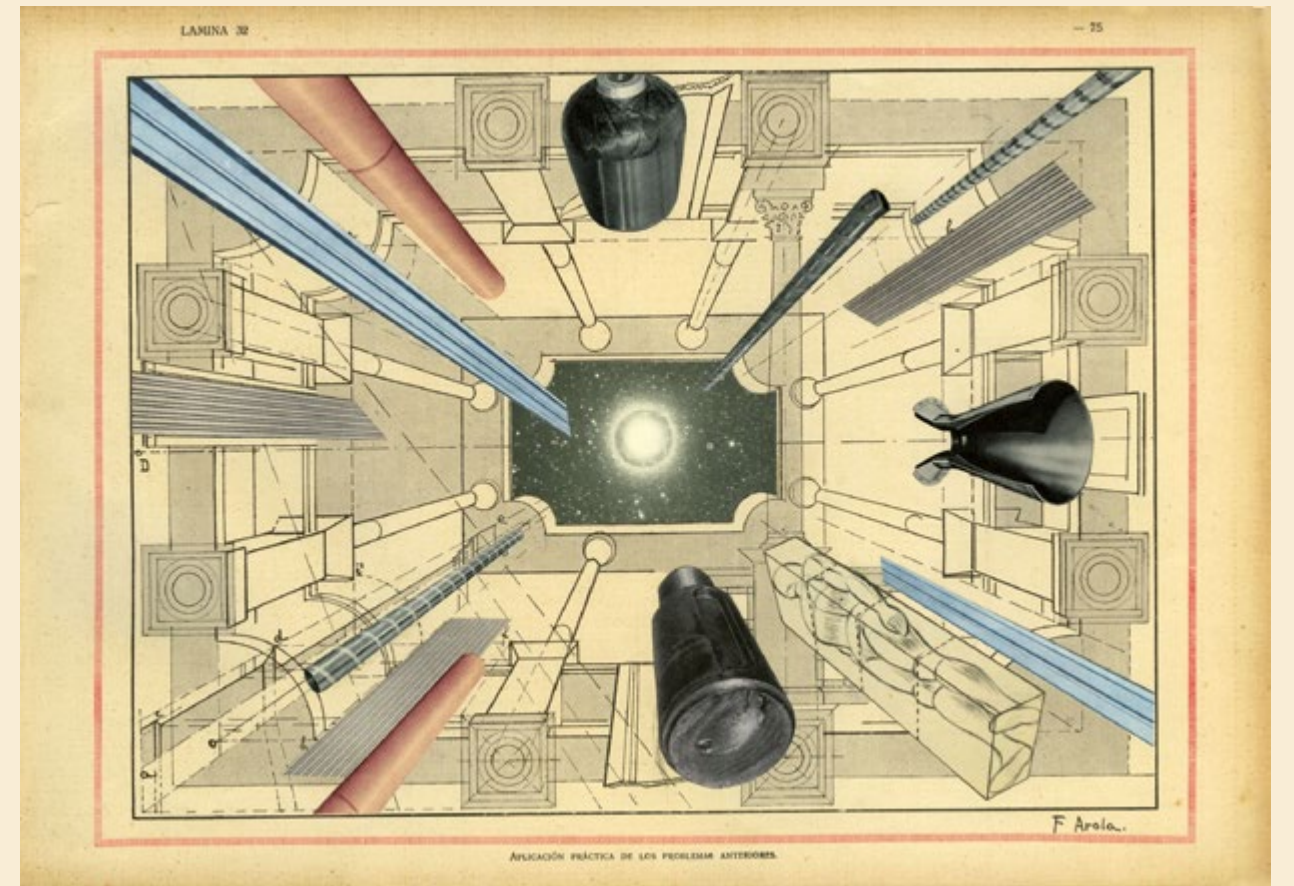
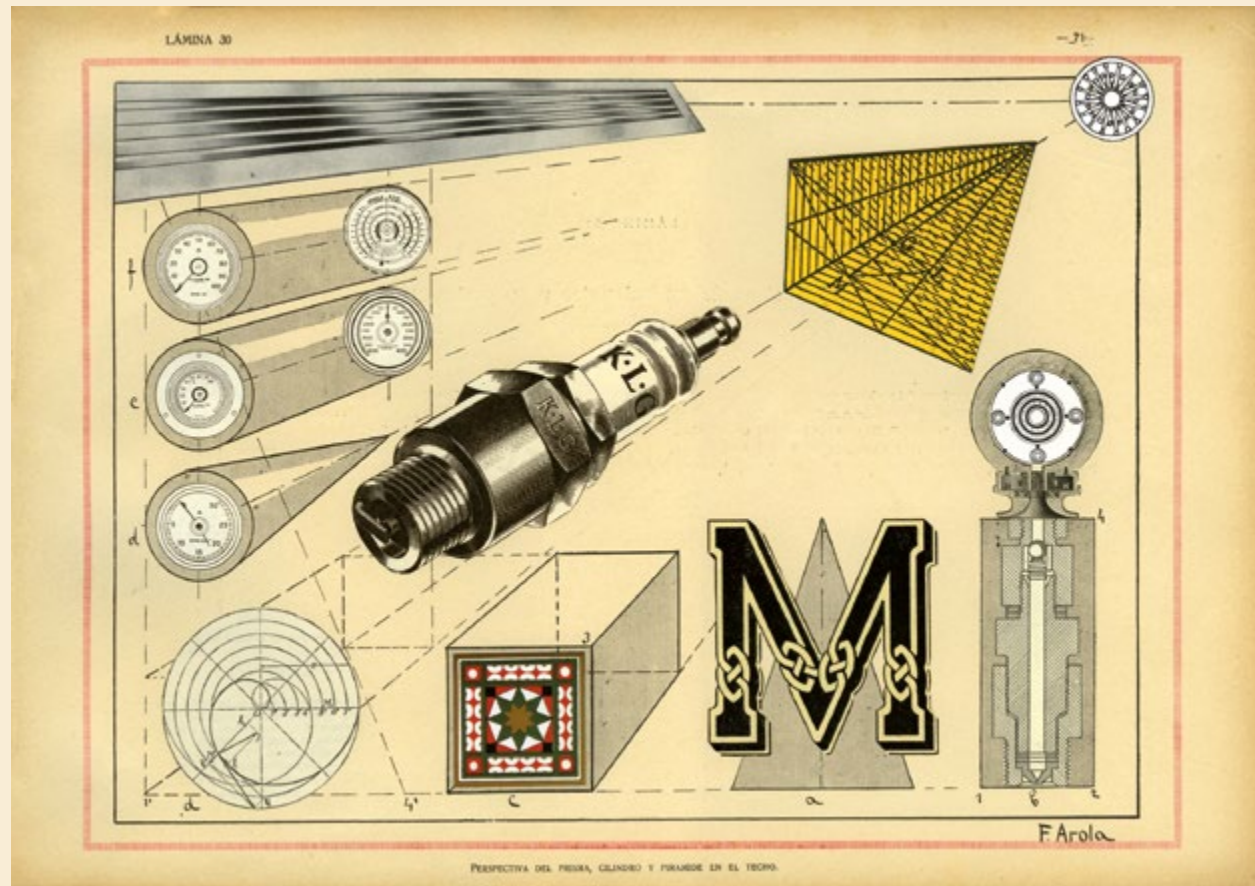


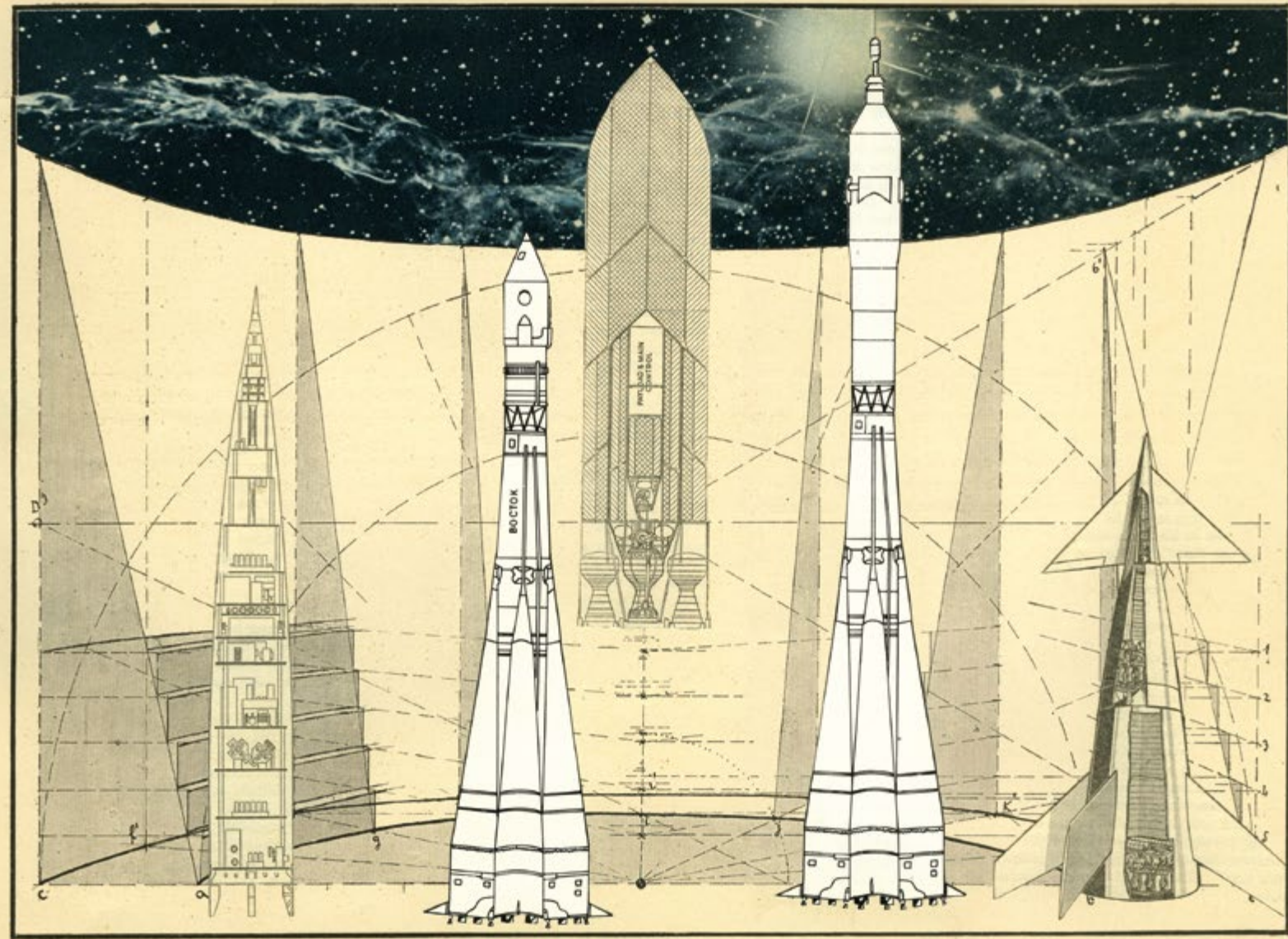






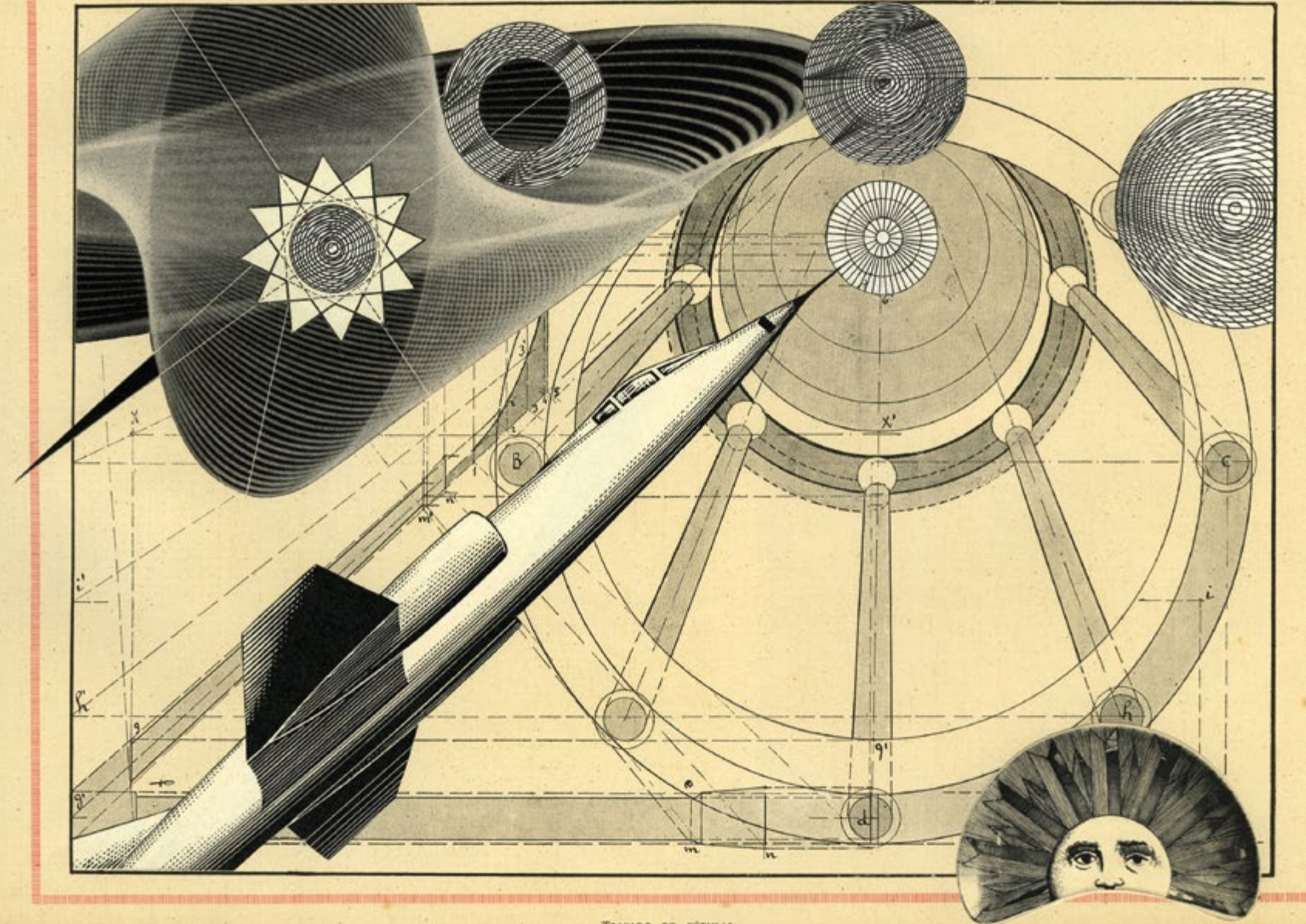




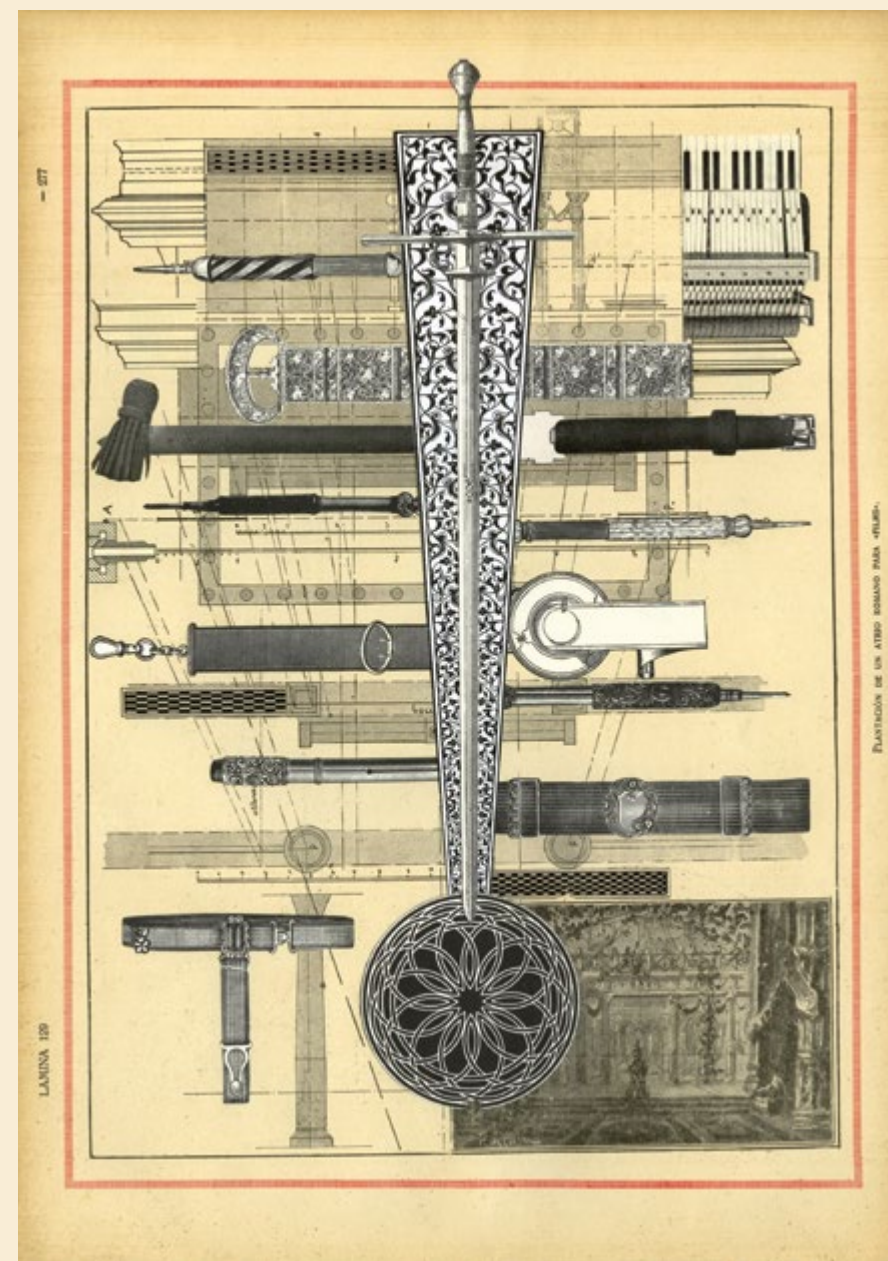
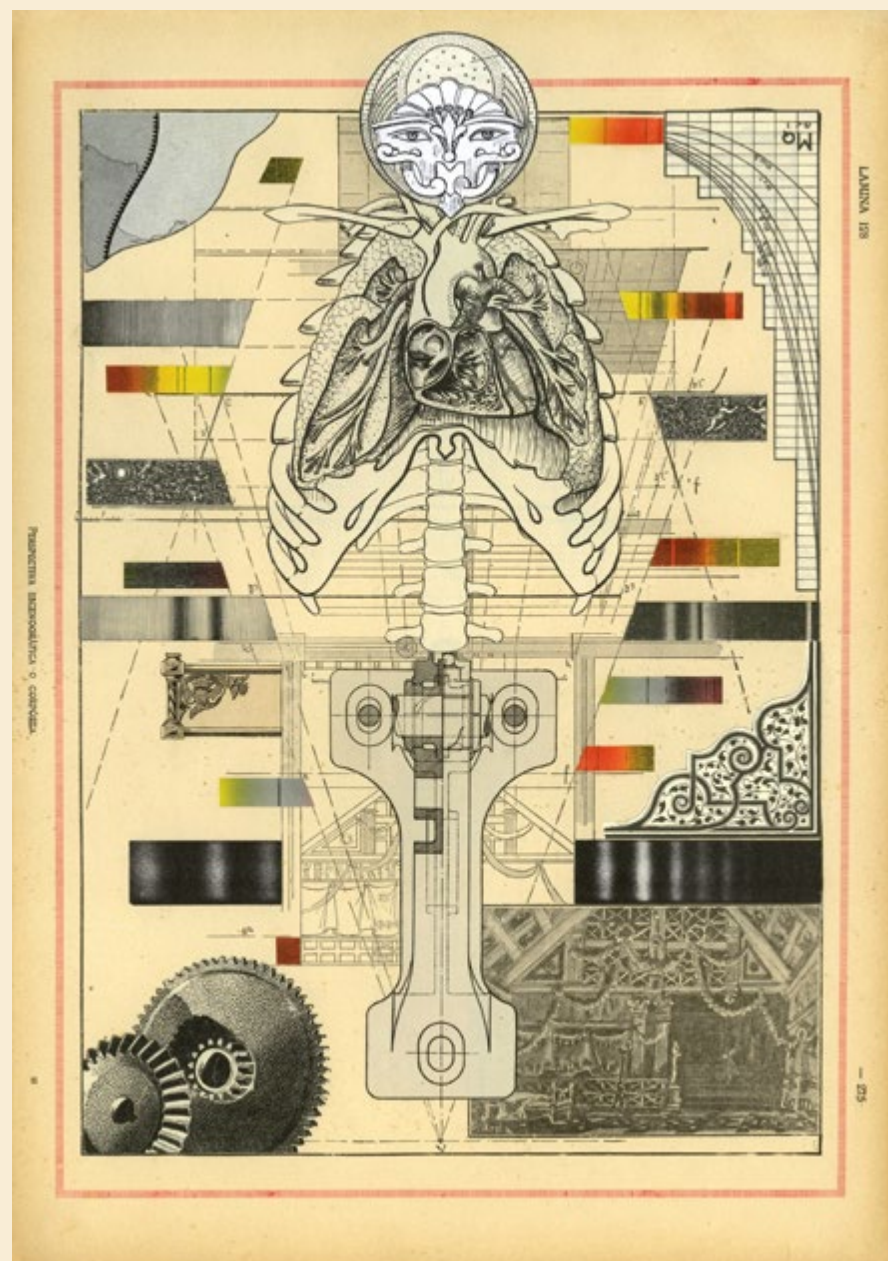


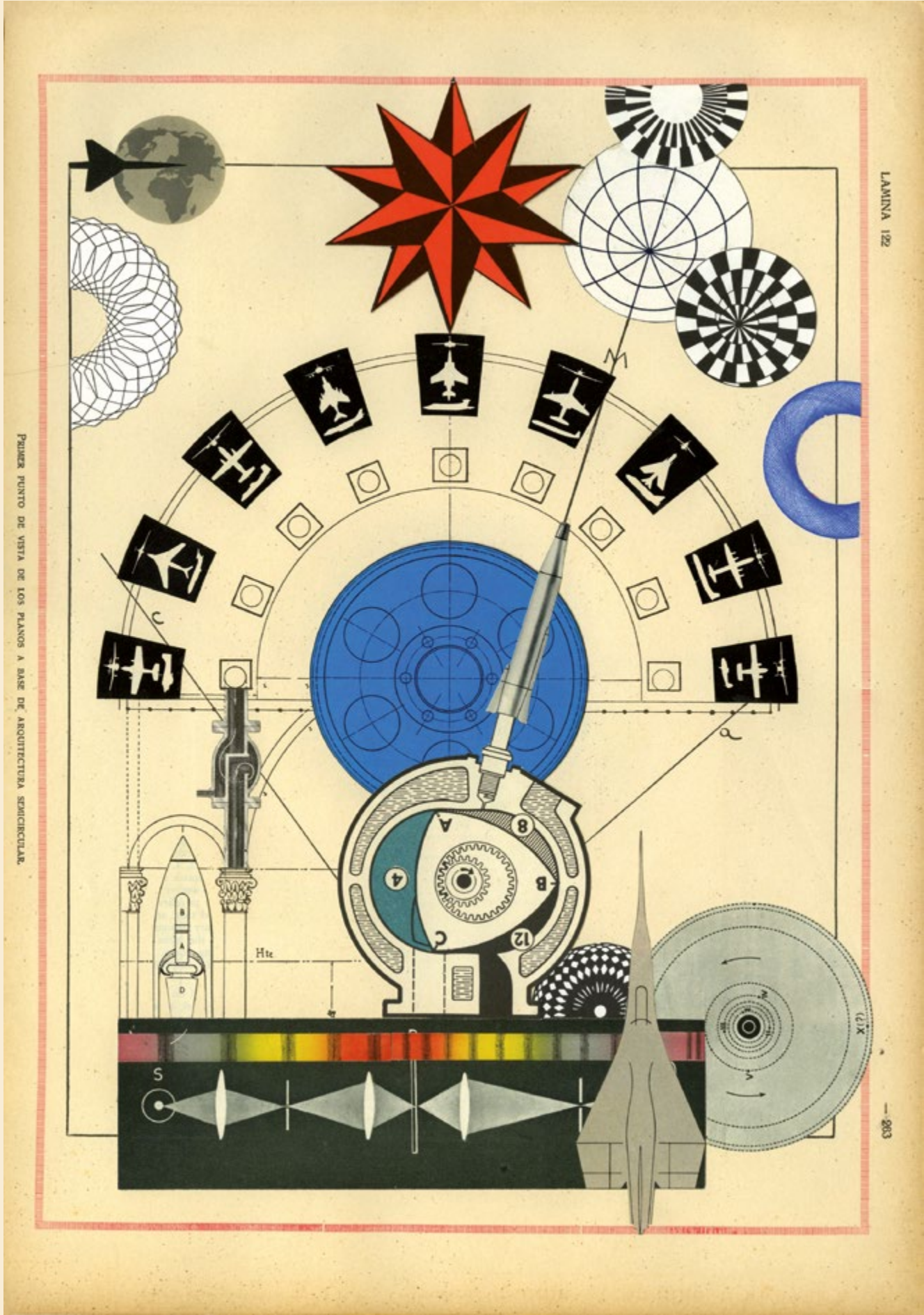
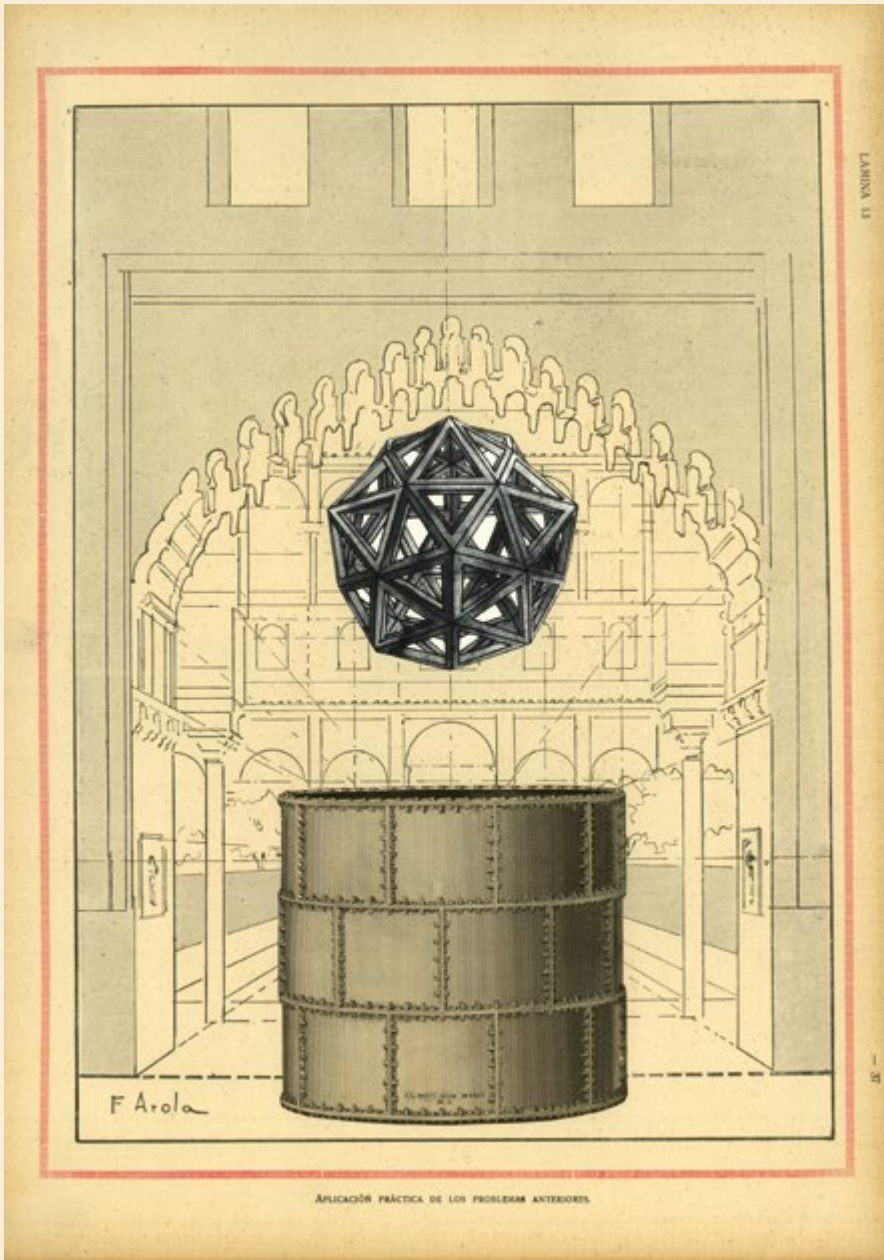
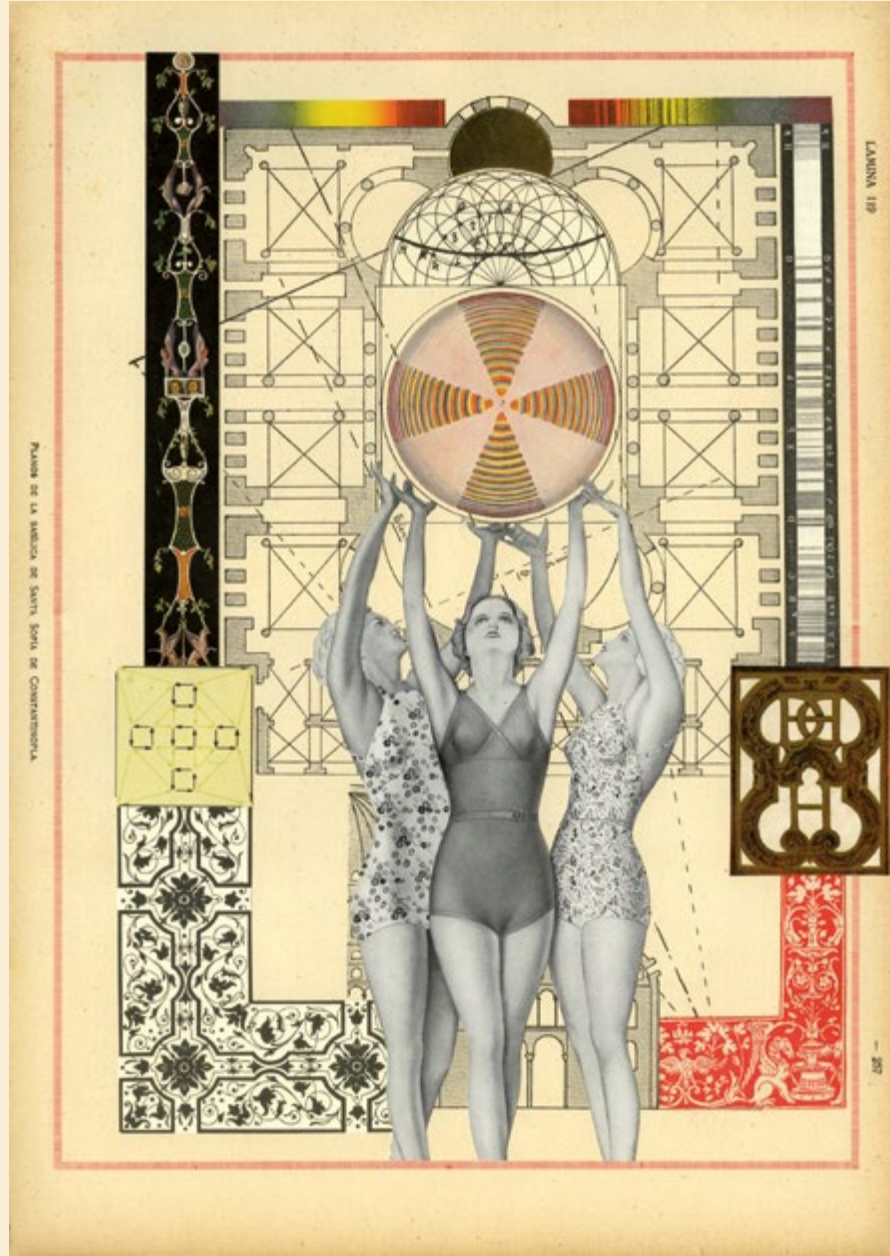
F. Areola

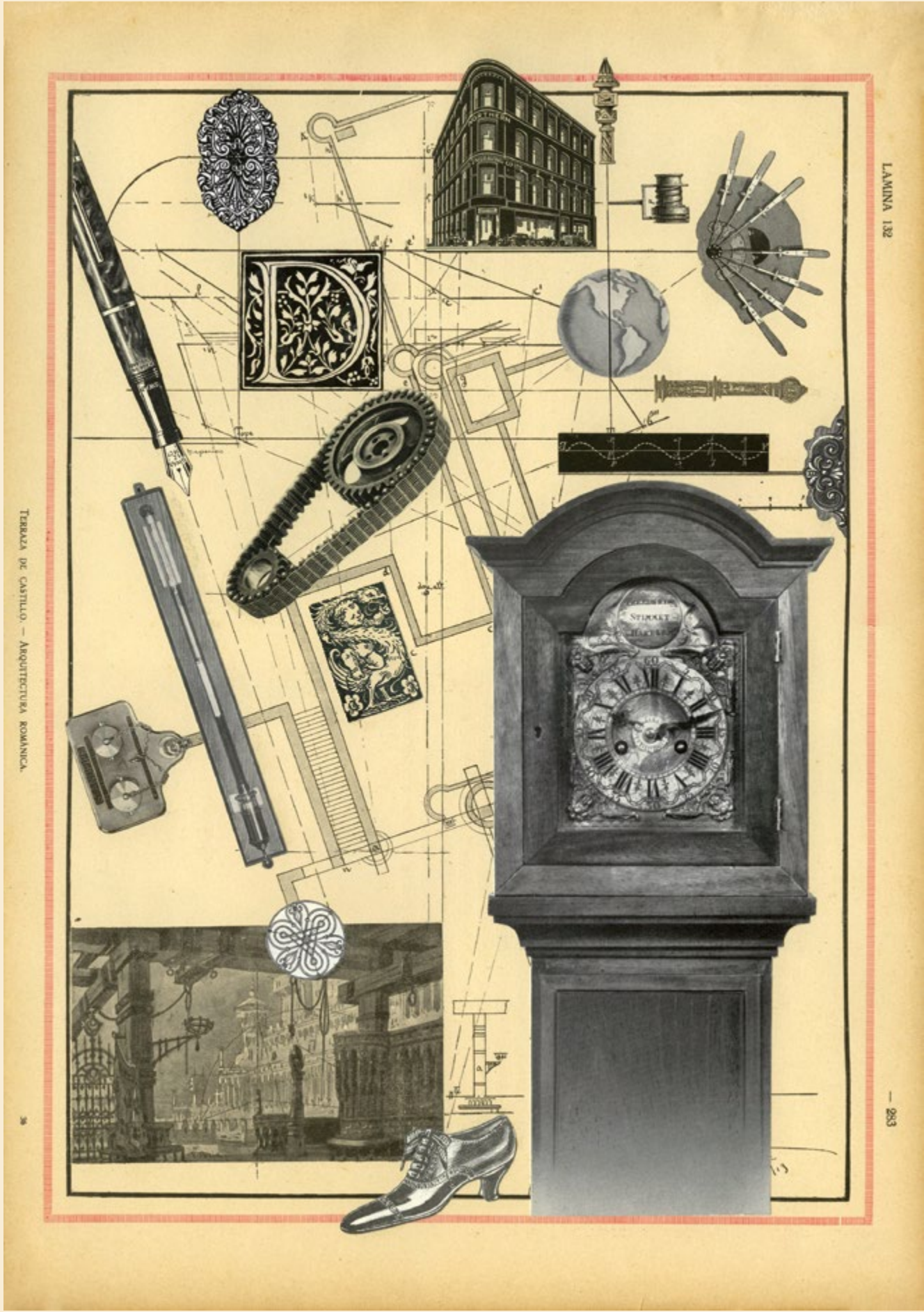
GRADERÍAS CIRCULARES CÓNCAVAS.



TRAZADO DE CÚPULAS.







LAMINA 84



Galería románica
por D. Juan Balaguer.

LAMINA 123



Termas romanas
por D. Pedro González Noel.

LAMINA 120



Alzado perspectivo de los planos anteriores
por D. Salvador Arnau.

LAMINA 103



Patio de los Arrayanes. (Alhambra de Granada).

LAMINA 107



Arquitectura imaginaria de los Tzotziles - Decoración con relieves, Pintura - Colores
por el Pardo, pintado por Juan.

LAMINA 107



Interior, noche.

LAMINA 20



Interior de la casa, pintado por Juan.

LAMINA 111



Interior, noche.

LAMINA 101



Interior, noche.

LAMINA 42



Arquitectura imaginaria de los Tzotziles - Decoración con relieves, Pintura - Colores
por el Pardo, pintado por Juan.

LAMINA 120



Arquitectura imaginaria de los Tzotziles - Decoración con relieves, Pintura - Colores
por el Pardo, pintado por Juan.

LAMINA 28



Interior, noche.

LAMINA 105



Edo. Resurrección - País

LAMINA 96



Tarquinio romano de colinas altas

LAMINA 5



Prehistória - Época Paleolítica

LAMINA 87



Castelo romano

LAMINA 94



Região romana - "Apollonius"

LAMINA 95



Palácio gótico

LAMINA 109



El hombre moderno desnudo

LAMINA 17



Español de espíritu de Percepción actual

LAMINA 92



Café, 1924

LAMINA 97



Bella mujer

LAMINA 90



Paseo interior

LAMINA 88



Interior desnudo

LAMINA 81



Bella mujer

LAMINA 99



Entrada de una ciudad nueva

LAMINA 33



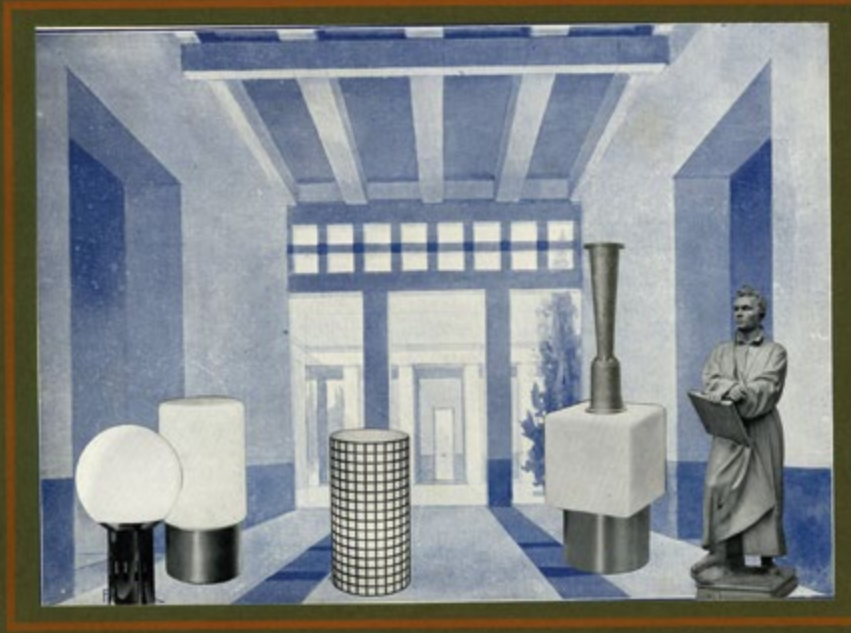
Ejemplo de Perspectiva del prisma, cilindro y pirámide, en el techo.

LAMINA 25



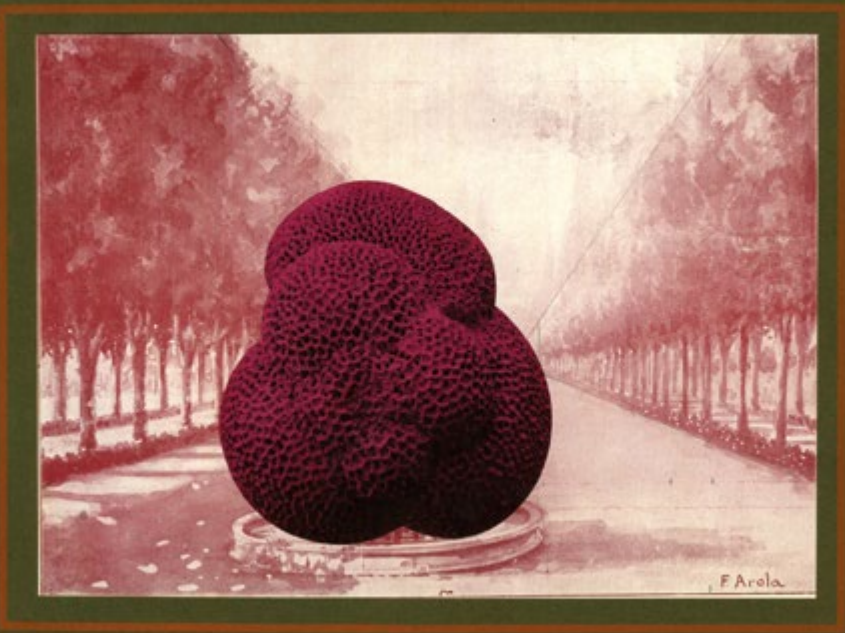
Ejemplo de aplicación de las secciones de sfuras.

LAMINA 37



Patio griego.

LAMINA 113



Avenida o paseo de arbolada.







Noctámbulo. 2004.
Noctambulant.
Óleo sobre algodón.
54,5 x 28,5 cm.
Colección particular.

DOBLE PÁGINA ANTERIOR

Casa en el Paraíso. 2014-2015.
House in Paradise.
Óleo sobre lino.
100 x 200 cm.
Colección particular.



Trovador nocturno.
Night Troubadour.
Porcelana.
Ø 28 cm.

Sol interior. 2014-2015.
Inner Sun.
Óleo sobre algodón.
30 x 30 cm.



Los mundos y la pintura. 2000.
The Worlds and the Painting.
Óleo sobre lino.
130 x 195 cm.
Colección particular.



El eremita. 2005.
The Hermit.
Madera.
23 x 25 x 25,5 cm.
Colección Pedro Almodóvar

Las tres graciosas. 2004.
The Graciouses Three.
Óleo sobre lienzo.
29,3 x 35 cm.
Colección Alvaro Villaceros y Librería Gulliver.

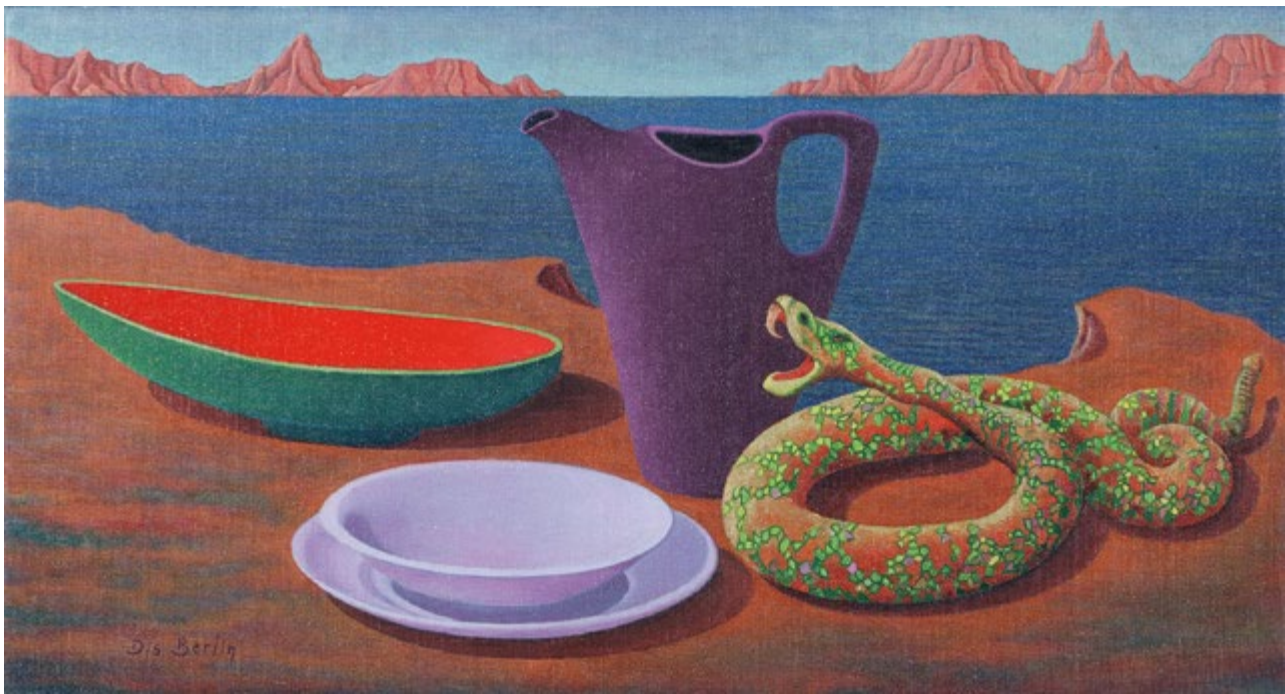


Et in Arcadia...II. 2012.
Óleo sobre lino.
64 x 73,8 cm.

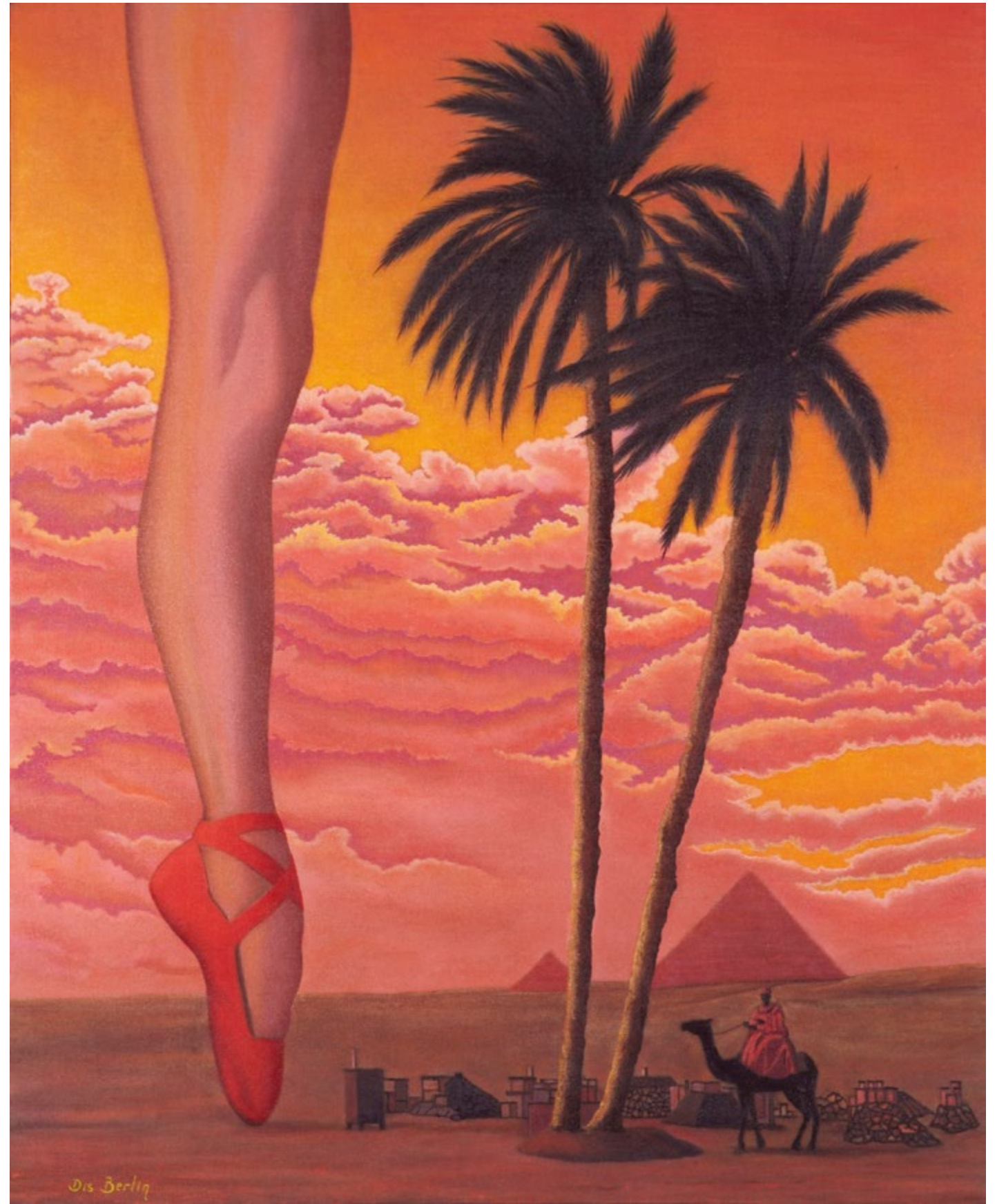


Atardecer mediterráneo. 2014.
Mediterranean Dusk.
Óleo sobre lino.
36,5 x 50,2 cm.
Colección Ars Citerior.

Frontera. 2003.
Border.
Óleo sobre lino.
33,2 x 61 cm.
Colección Alvaro Villaceros.



El espíritu de Paulova en Egipto. 2007-2008.
Paulova's Spirit in Egypt.
Óleo sobre lino.
100 x 81 cm.
Colección particular. Madrid.





El gran zeppelin en Pernanbucu. 2004-2005.
The Great Zeppelin in Pernanbucu.
Óleo sobre lino.
38,2 x 48,2 cm.
Colección Himalaya.

La aventura. 2000.
The Adventure.
Óleo sobre algodón.
50 x 30 cm.
Colección particular.

PÁGINA SIGUIENTE

El viajero inmóvil II. 2007.
The Still Traveler.
Óleo sobre lino.
130 x 130 cm.
Colección particular.





Muelle de la memoria. 2004.
The Memory Dock.
Óleo sobre algodón.
73 x 60 cm.
Colección particular.

En mares lejanos. 2015.
In Distant Seas
Óleo sobre lino.
41 x 50 cm.
Colección Pedro Almodóvar.

PÁGINA SIGUIENTE

Dolce vita atlántica. 2007-2008.
Atlantic Dolce Vita.
Óleo sobre lino.
80,8 x 64,8 cm.
Colección particular.





Enigma musical. 2007.
Caja de violín y materiales diversos.
Abierta 26 x 67 x 23 cm.

Rock and Roll. 2011-2012.
Óleo sobre lino.
50 x 44 cm.
Colección particular.



Autodidacta. 2006.
Self-taught.
Óleo sobre lienzo.
70 x 46 cm.
Colección particular. Madrid.





Jaula de oro. 2004-2005.
Golden Cage.
Óleo sobre algodón.
70,5 x 53 cm.
Colección particular.

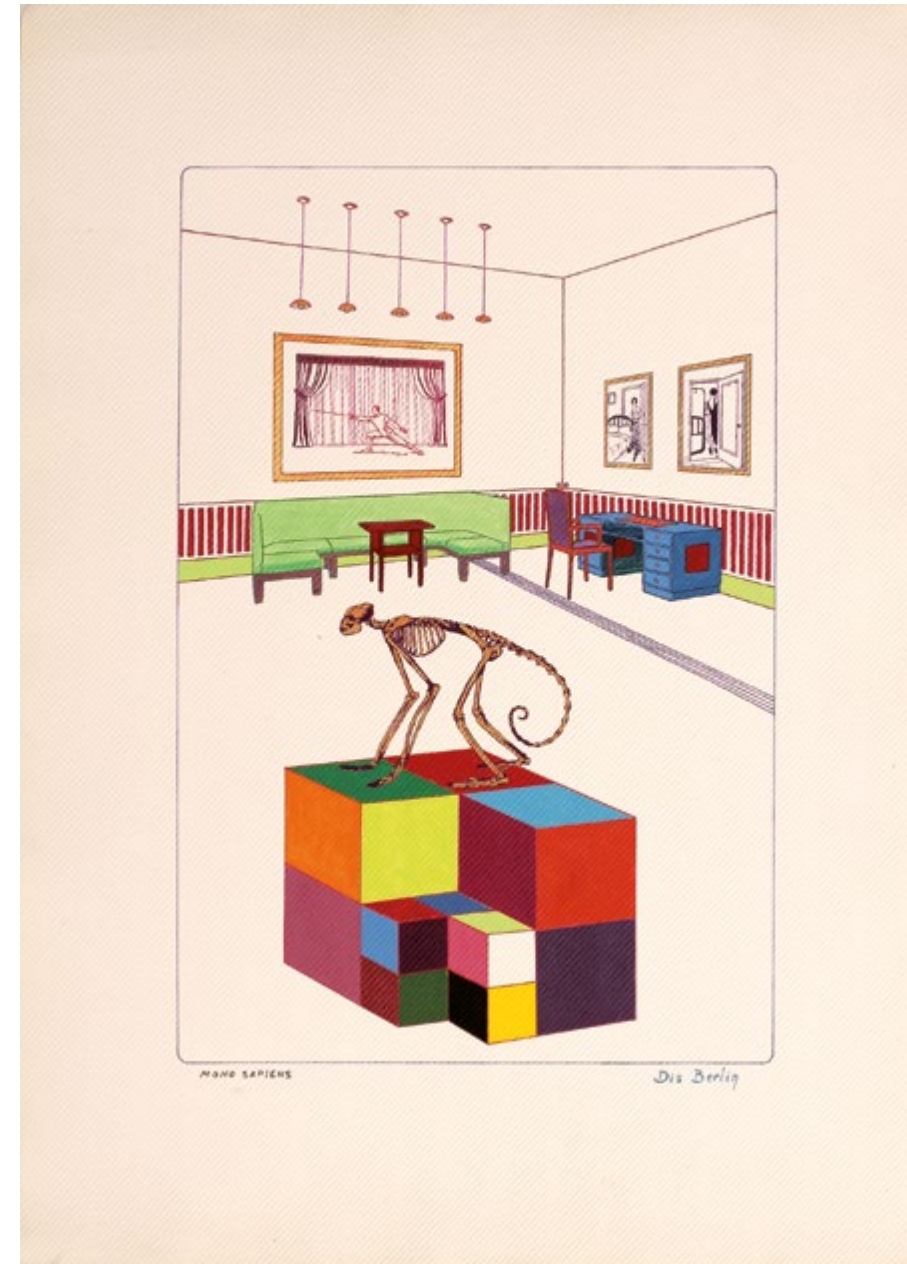
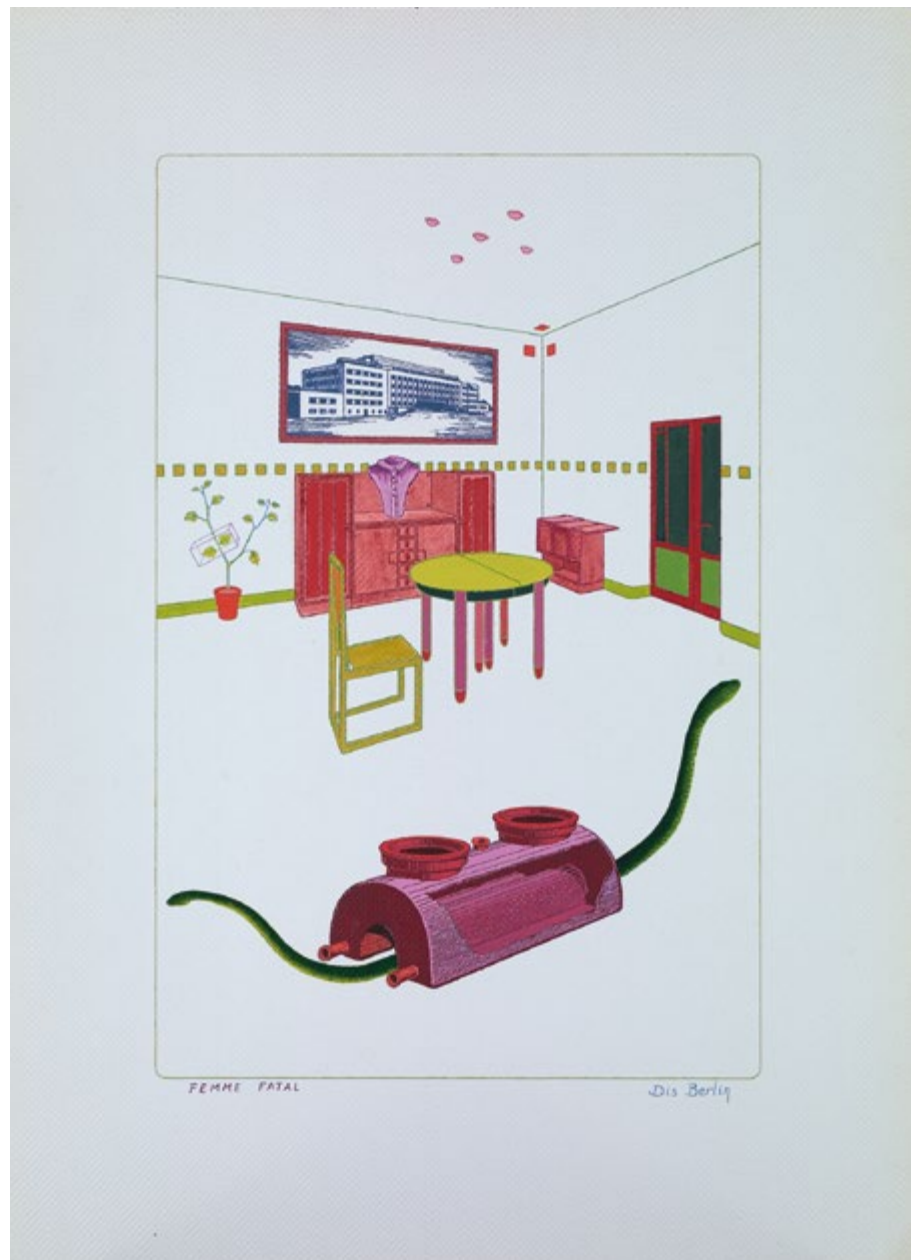


Ensayo nocturno. 2011.
Nocturnal Try.
Óleo sobre lino.
46 x 61 cm.



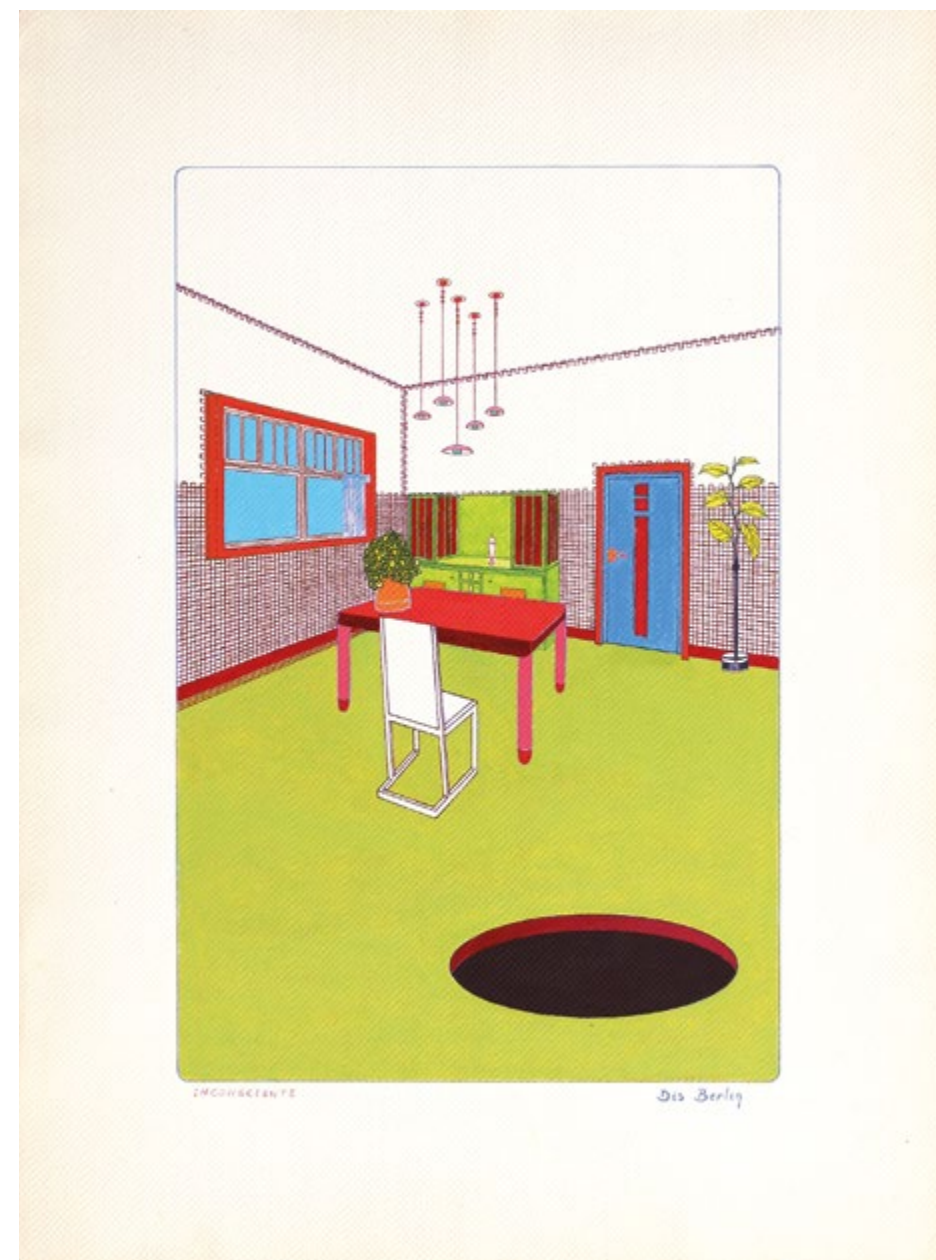
La mujer justa. 2012.
Portraits of a Marriage.
Óleo sobre papel.
68,5 x 51,5 cm.

Femme fatale o La serpiente de dos cabezas. 2012.
Femme Fatale or The Two-Headed Serpent.
Óleo sobre papel.
69,3 x 50,2 cm.



Mono sapiens. 2012.
Monkey Sapiens.
Óleo y lápices de colores sobre papel.
69,3 x 50,2 cm.

Inconsciente. 2012.
Subconscious. 2012.
Óleo sobre papel.
68,5 x 51 cm.





Heat on Snow. Desde Rusia con amor. 2008-2009.
From Russia with Love.
Acrílico y óleo sobre encuadernación.
27,7 x 45 cm.
Colección particular.

Lulú. 2009.
Óleo sobre algodón.
75,5 x 53 cm.
Colección particular.

PÁGINA SIGUIENTE
Encuentro nocturno. 2015.
Night Meeting.
Óleo sobre lino.
60 x 62 cm.
Colección particular. Madrid.





Hotel. 2013-2014.
Lápices y collage sobre papel.
31,7 x 49,3 cm.

La buscona y los canelos. 2013-2014.
The Swindler and the Naïves.
Lápices y collage sobre papel.
34,6 x 49,2 cm.



Lulu y la condesa Geschwitz. 2007.
Lulu and Geschwitz Condess.
Óleo sobre algodón.
70 x 48 cm.
Colección particular.





Rosa nocturna. 2004-2005.
Night Rose.
Óleo sobre lino.
38,2 x 48,2 cm.
Colección particular.



The World at Night. 2009.
Óleo sobre algodón.
50,5 x 40 cm.
Colección particular.

Secretos. 2015.
Secrets.
Impresión con tintas minerales sobre papel baritado.
Papel 50 x 41cm.
Mancha fotográfica 37,5 x 27,5 cm.
Edición de 8 ejemplares.





Reina del Universo. 2002.
Queen of the Universe.
Foto cibachrome.
94 x 118 cm.



La sombra del deseo II. 2006-2007.
The Shadow of Desire II.
Óleo sobre algodón.
83 x 53,3 cm.
Colección particular.



Escaparate creado en febrero de 2016 para "Los otros (artistas)".
Ambito Cultural de El Corte Inglés. AfterARCO.
Comisario Alfonso de la Torre. (Fotografía de Javier Caballero).

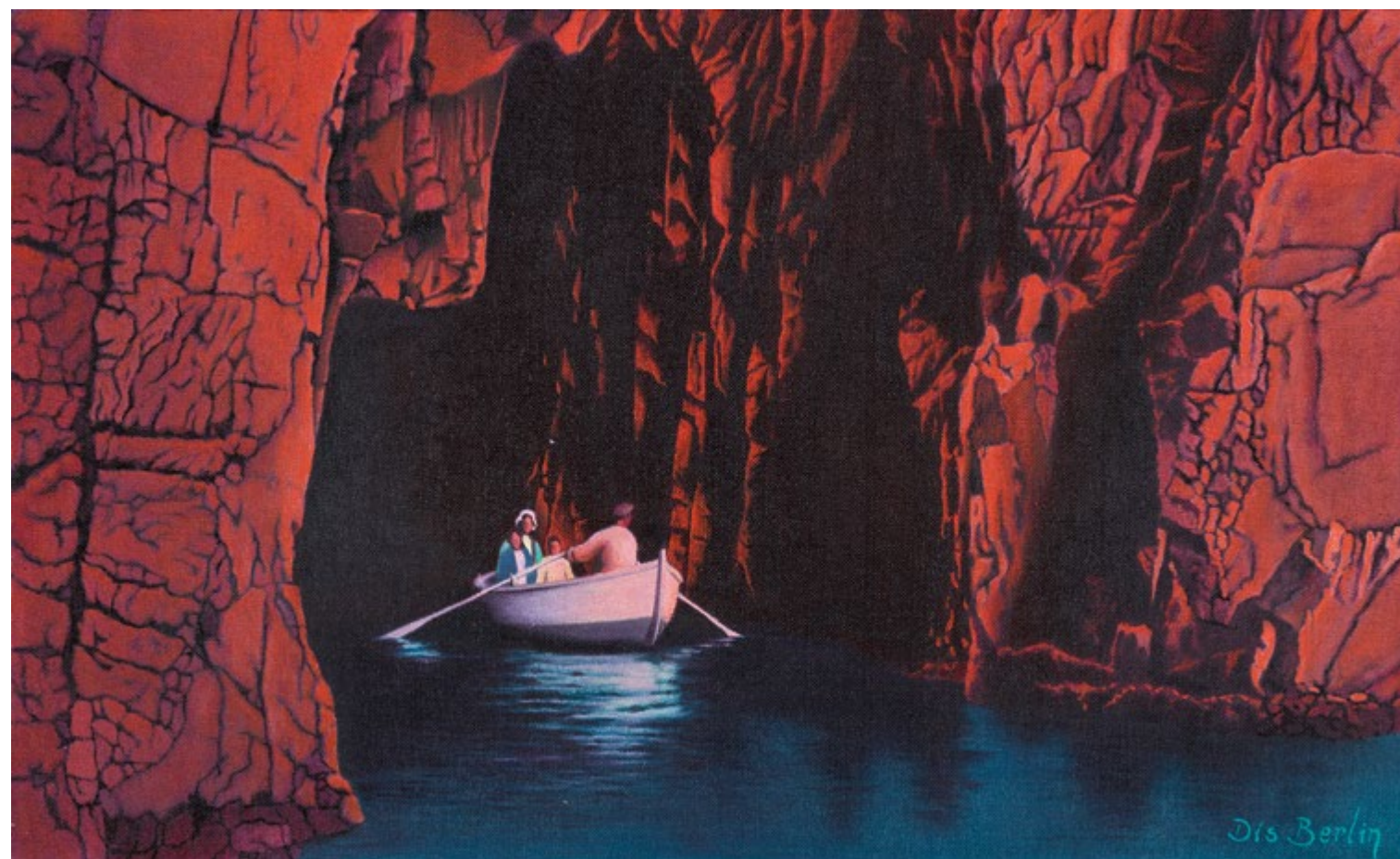


"Belle de nuit". 2015. Collage digital editado en vídeo. Duración 18 minutos.









Familia. 1999.
Family.
Madera.
13 x 35,5 x 35,5 cm.

Familia. 2014.
Family.
Óleo sobre lino.
30,6 x 50,3 cm.



Retrato de familia. 2014.
Family Portrait.
Óleo sobre lino.
50 x 60,2 cm.
Colección Pedro Almodóvar.

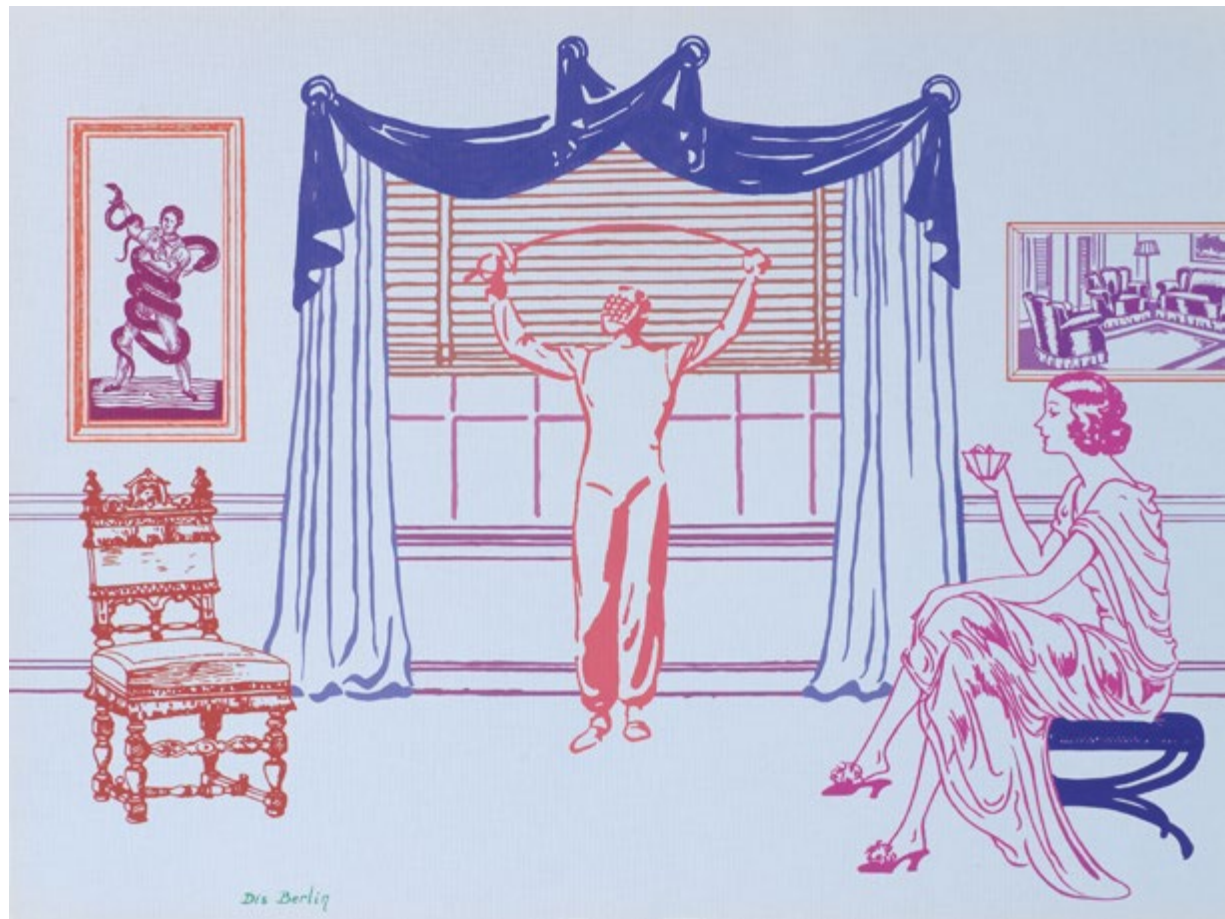


Novios. 2012.
Couple.
Óleo sobre algodón.
22 x 27 cm.

Separación. 2006.
Separation.
Óleo sobre lino.
50 x 50 cm.
Colección particular

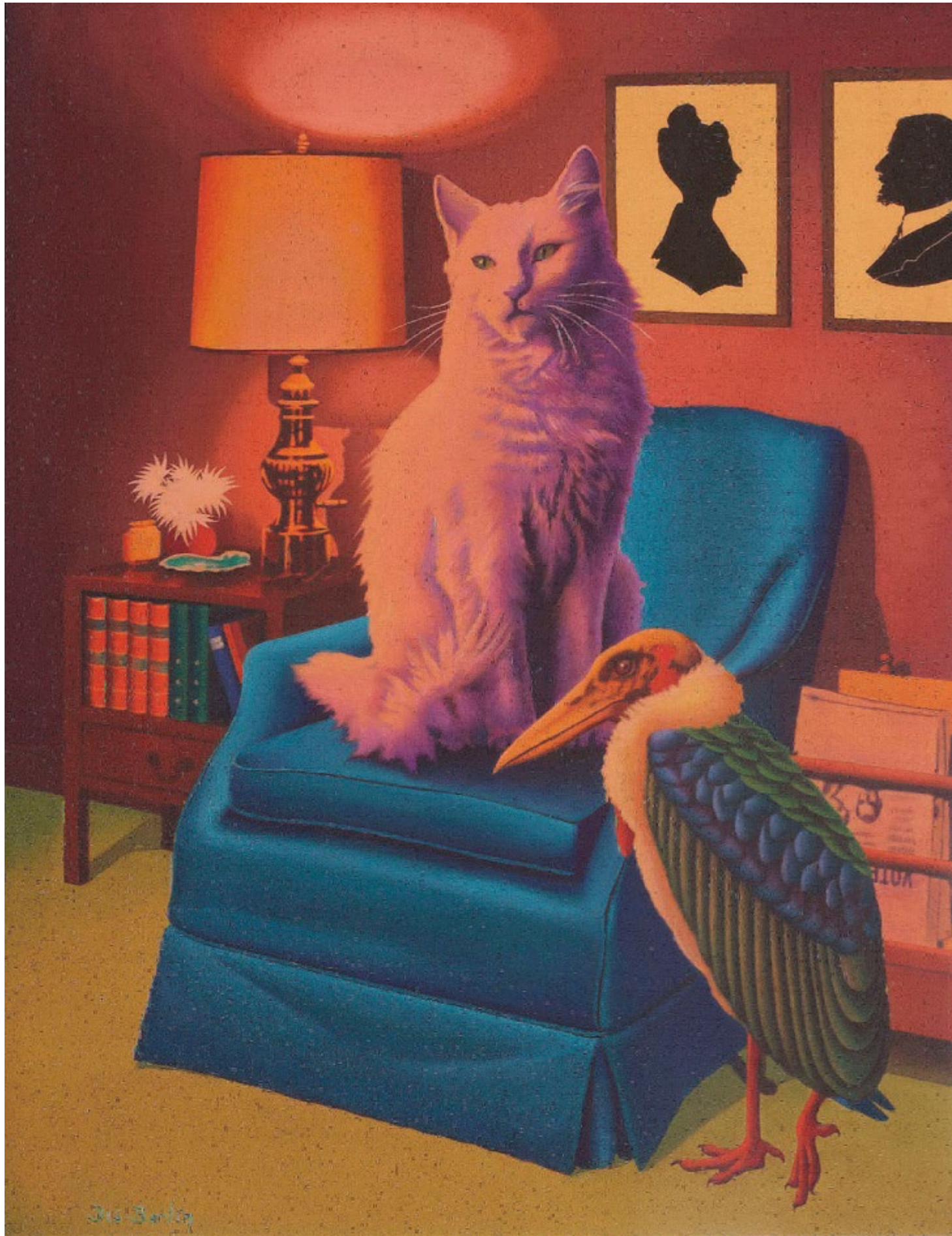


Il cielo in una stanza. 2014.
Óleo sobre lino.
80 x 60 cm.
Colección María Lladó.



Dos mundos. 2004-2005.
Two Worlds.
Óleo sobre lino.
46,6 x 43,7 cm.
Colección particular.

Domingo por la tarde. 2010.
Sunday Afternoon.
Óleo sobre papel.
48,9 x 64,8 cm.



El rey de la casa. 2013.
The King of the House.
Óleo sobre lino.
65,3 x 50,4 cm.



Cuore. 2001.
Vidrio con pigmento y caja de cartón pintada.
18,5 x 21 x 10,5 cm.

Separación. 2007.
Separation.
Objetos de porcelana.
11 x 30,8 x 20,6 cm.



Circuito de pasión. 1985-2003.
Circuit of Passion.
Óleo sobre lienzo.
161,2 x 112 cm.
Colección particular.

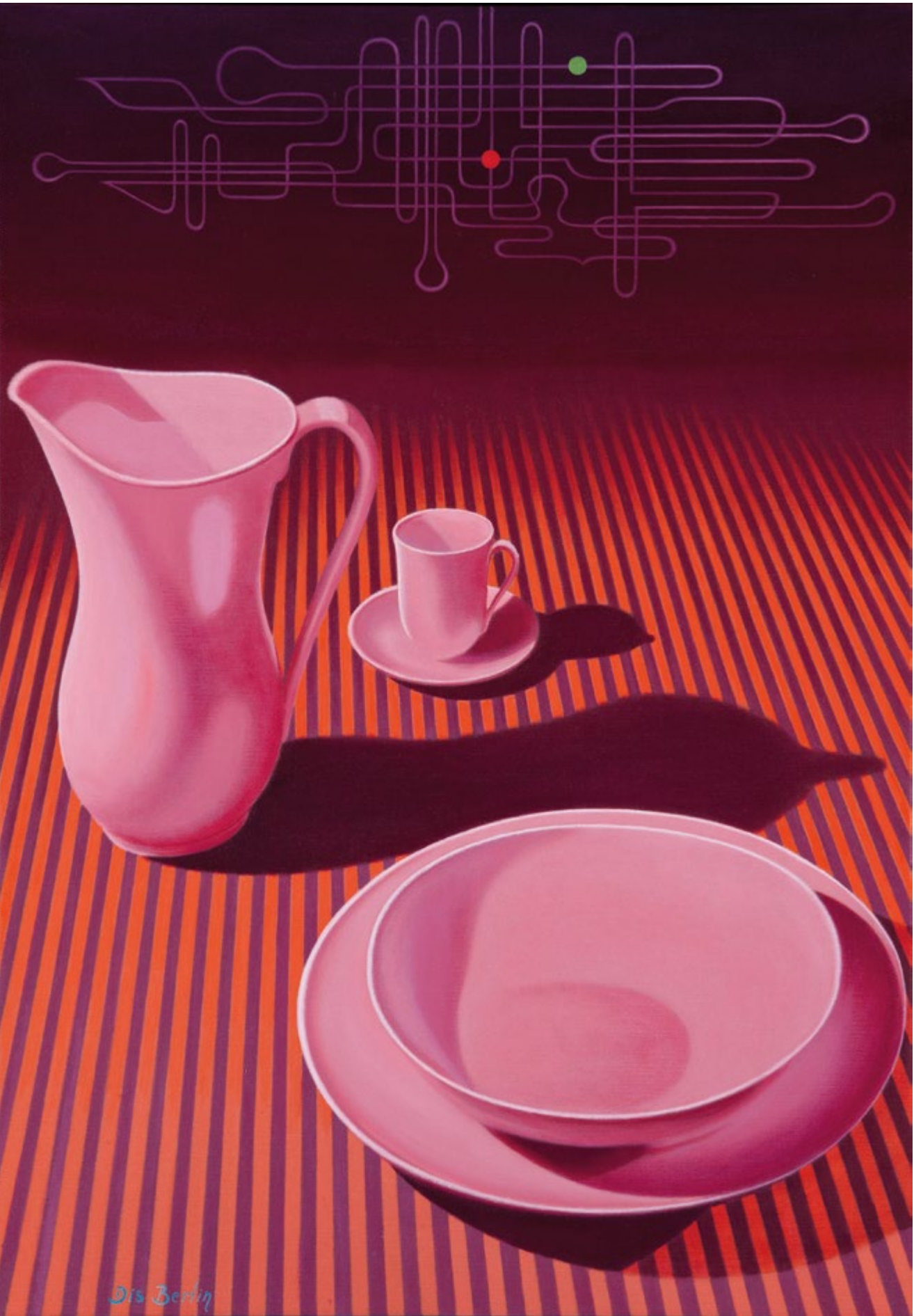


Matrimonio I. 2009.
Matrimony I.
Caja de madera y clavos.
8,2 x 17,7 x 17,7 cm.

Matrimonio II. 2009.
Matrimony II.
Caja de madera y viruta de lápiz.
8,2 x 17,7 x 17,7 cm.



La balada del solitario. 2008.
The Lay of the Lonely Man.
Óleo sobre algodón.
64,7 x 45,4 cm.
Colección particular.



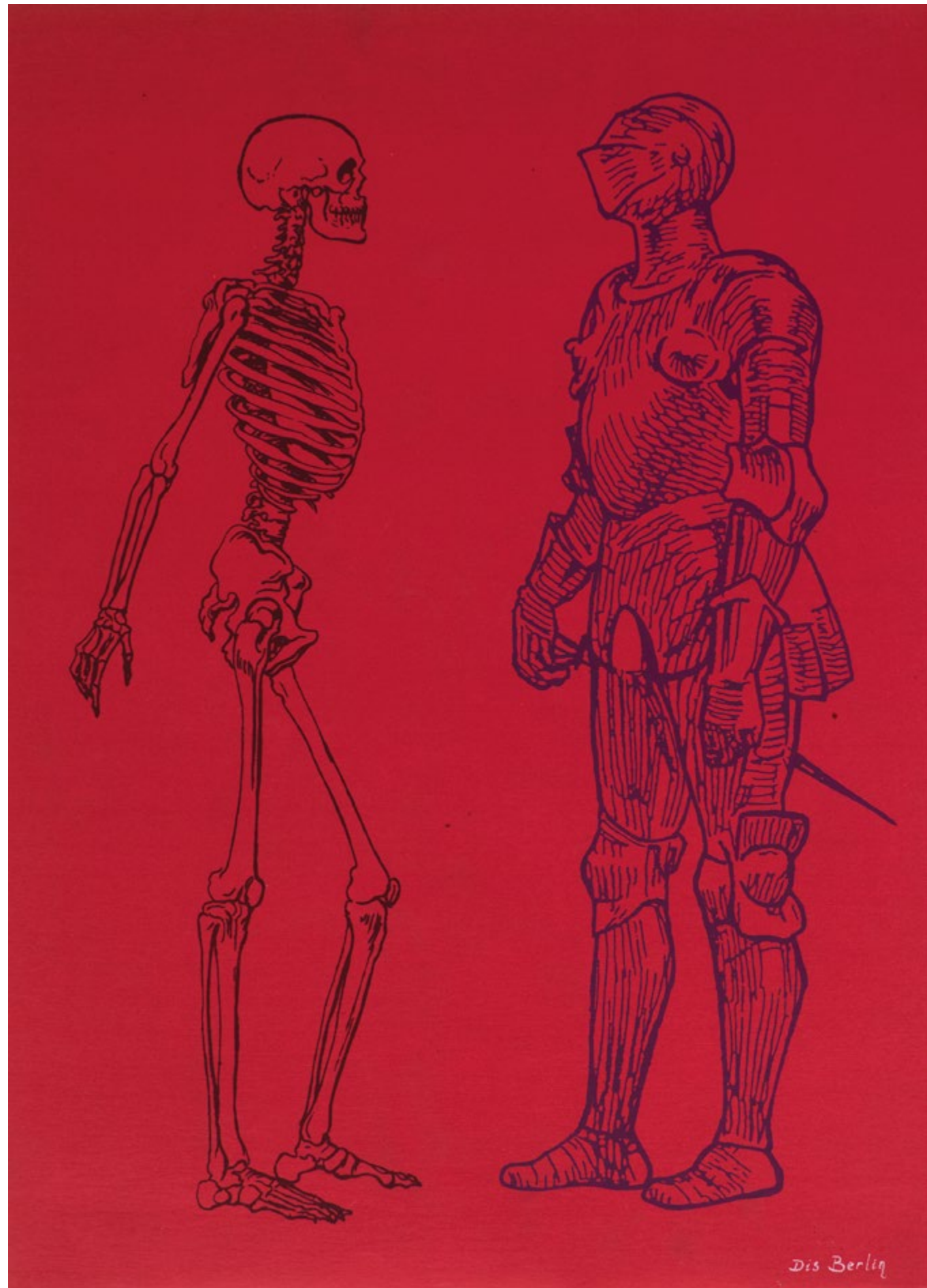


Solitude. 2007.
Óleo sobre algodón.
41 x 33 cm.

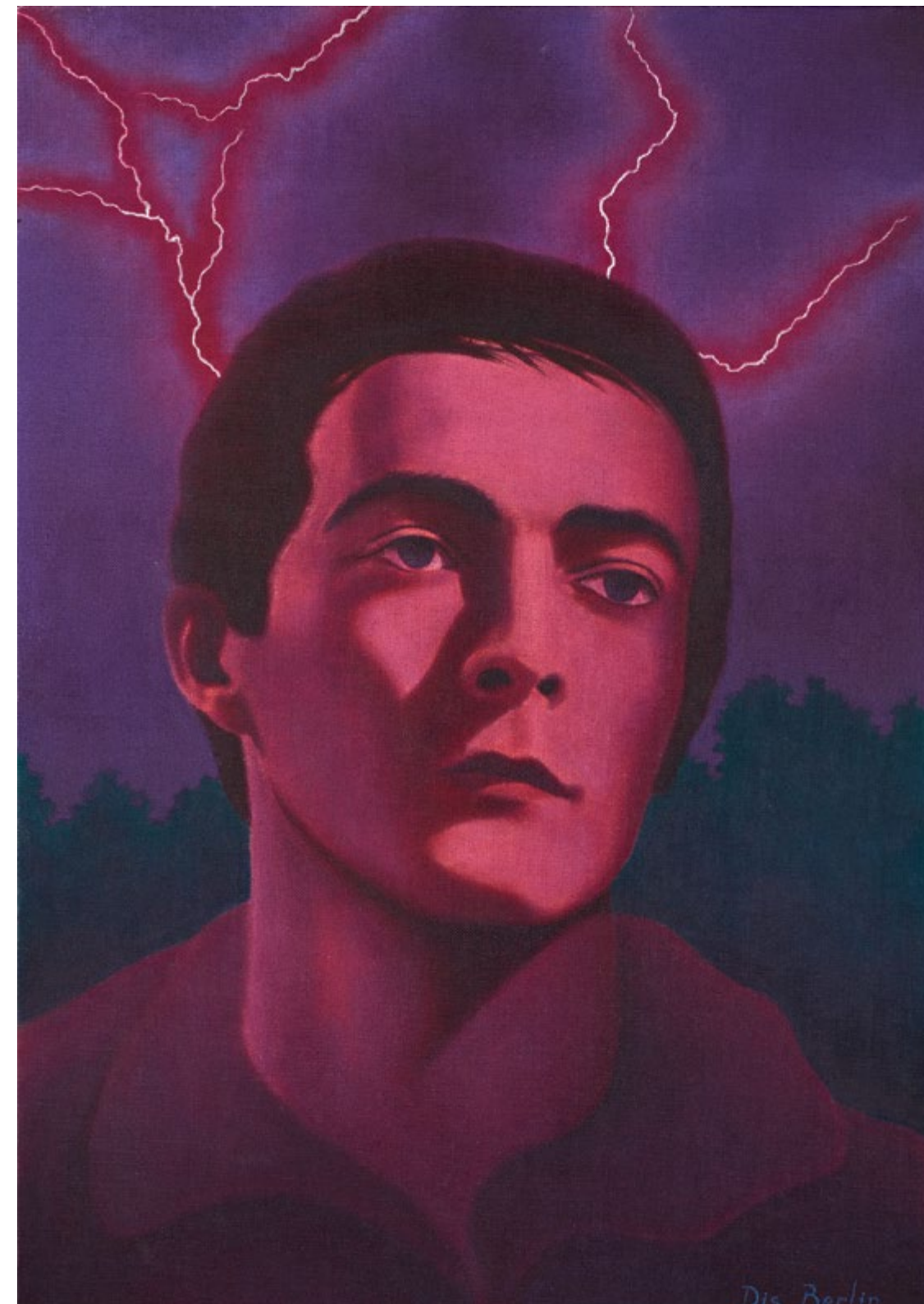
Solitario. 2015.
Lonely.
Óleo sobre lino.
30 x 30 cm.



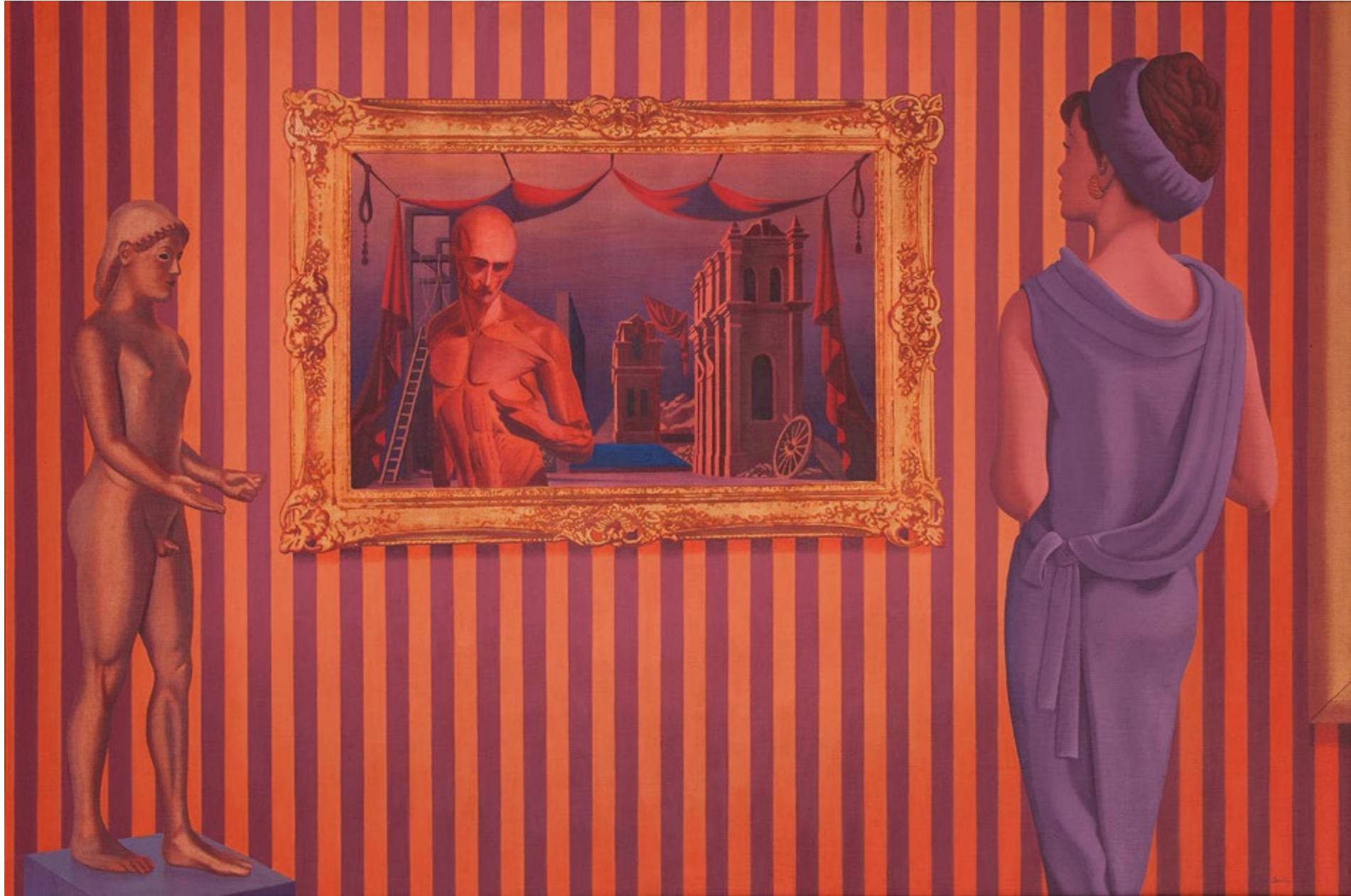
En algún lugar. 2015.
In some place.
Óleo sobre lino.
40 x 50 cm.
Colección Ars Citerior.



Vánitas. 2010.
Óleo sobre cartulina.
69,5 x 50 cm.



Hamlet. 2010.
Óleo sobre lino.
50 x 35 cm.



Tiempo y belleza. 2012.
Time and Beauty.
Óleo sobre algodón.
29,5 x 29,5 cm.

Reloj 2010.
Clock.
Porcelana.
Ø 28 cm.

Vanitas en el jardín. 2008.
Vanitas in the Garden.
Óleo sobre encuadración.
29 x 56,2 cm.
Colección particular.

Vanitas en el museo. 2010.
Vanitas in the Museum.
Óleo sobre lino.
97 x 146 cm.

Colección Hospital Universitario de Asturias. Oviedo.



La realidad y la pintura IV, V, VI, VII, VIII.
Realizados entre 2010 y 2015.
Reality and Painting.
Óleo sobre loza y porcelana.
Diferentes medidas.

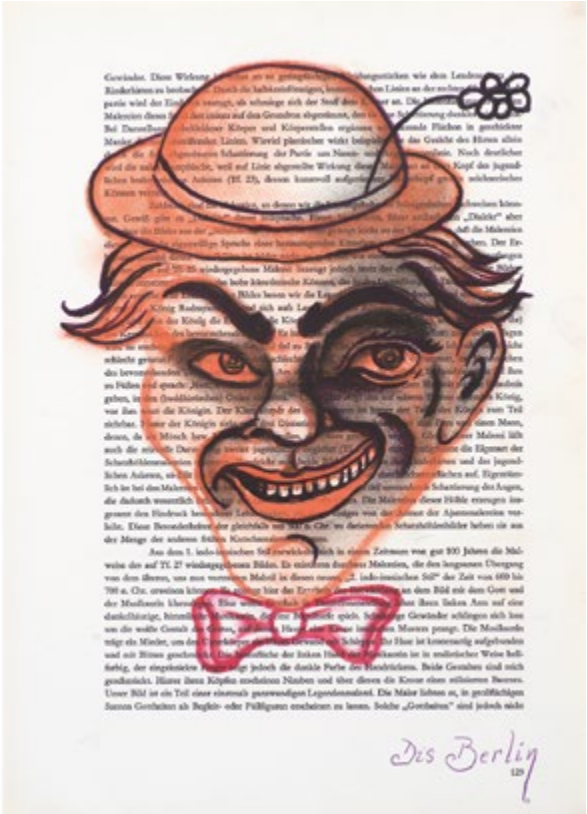


El enemigo de la belleza. 2008.
The Beauty's Enemy.
Óleo sobre lino.
69,3 x 90,2 cm.



El niño, el hombre II. 2008.
The Kid, the Man II.
Óleo y pastel sobre papel.
33,8 x 24,2 cm
Colección Alfonso Aguilar-Tablada.

El niño, el hombre I. 2008.
The Kid, the Man I.
Óleo y pastel sobre papel.
33,8 x 24,2 cm
Colección Alfonso Aguilar-Tablada.



Cara y cruz. 2010.
Cross and Pile.
Óleo y tinta serigráfica sobre papel.
Díptico de 50 x 50 cm c.u
Colección particular.





K. 2016.
Objetos diversos y madera.
38 x 90 x 90 cm.

Cetro. 2006.
Sceptre.
Óleo con esmalte sobre madera.
Ø 60 x 9 cm.





Paleta del Paraíso. 1989.
Paradise Palette.
Óleo y esmalte sobre vidrio madera y hierro.
Paleta: 130 x 110 x 81 cm.
Silla: 129 cm de alto.

Jeroglífico. 2012.
Hieroglyph.
Caja de madera con materiales diversos.
Abierta 20 x 30 x 19,5 cm.



Gemelos. 2014.
Twin.
Dos cajas de 44 x 33 x 8 cm.

Mandala Homo Sapiens. 2014.
Objetos diversos sobre caja de DM pintada.
56 x 56 x 7,5 cm.





Cantos. Inspiración II. 2006.
 Cantos. Inspiration II.
 Collage sobre cartulina sobre bastidor madera.
 97 x 148 cm.
 Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid.



Balada nocturna. 2014.
Nocturnal Lay.
Óleo sobre algodón.
40,5 X 49,7 cm.
Colección particular.



Fantasía inglesa. 1999.
English Fantasy.
Óleo sobre algodón.
73 x 100 cm.



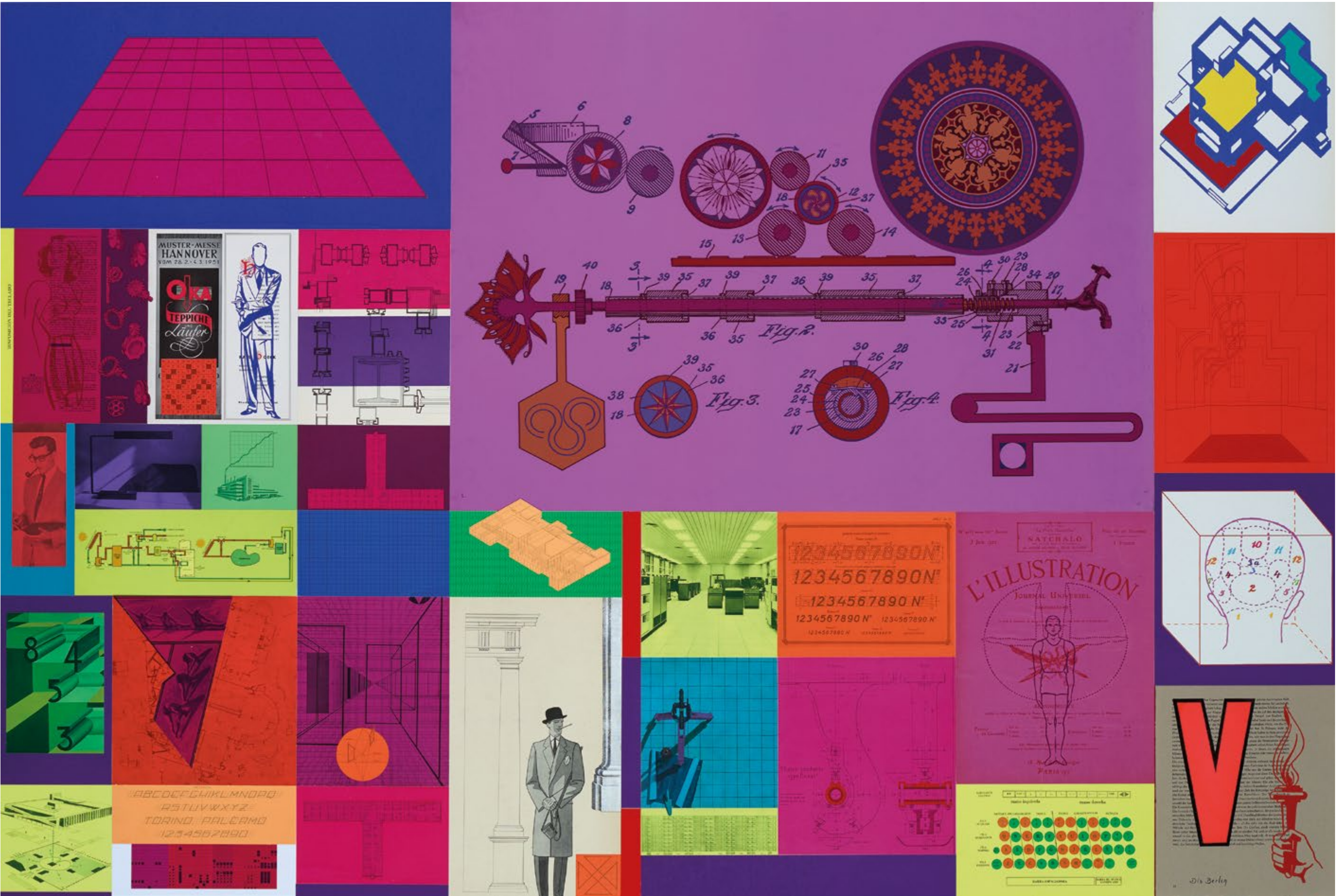
Alte kunst in neuen raumen. 2009.
Óleo y acrílico sobre encuadernación.
26 x 48,8 cm.

Architektur und wohnform. 2009-2010.
Óleo sobre encuadernación.
32 x 50 cm.
Colección particular.

PÁGINA SIGUIENTE

Cantos, Arquitectura moderna. 2012.
Cantos, Modern Architecture.
Acrílico, vinílico y óleo sobre lino.
195 x 195 cm.



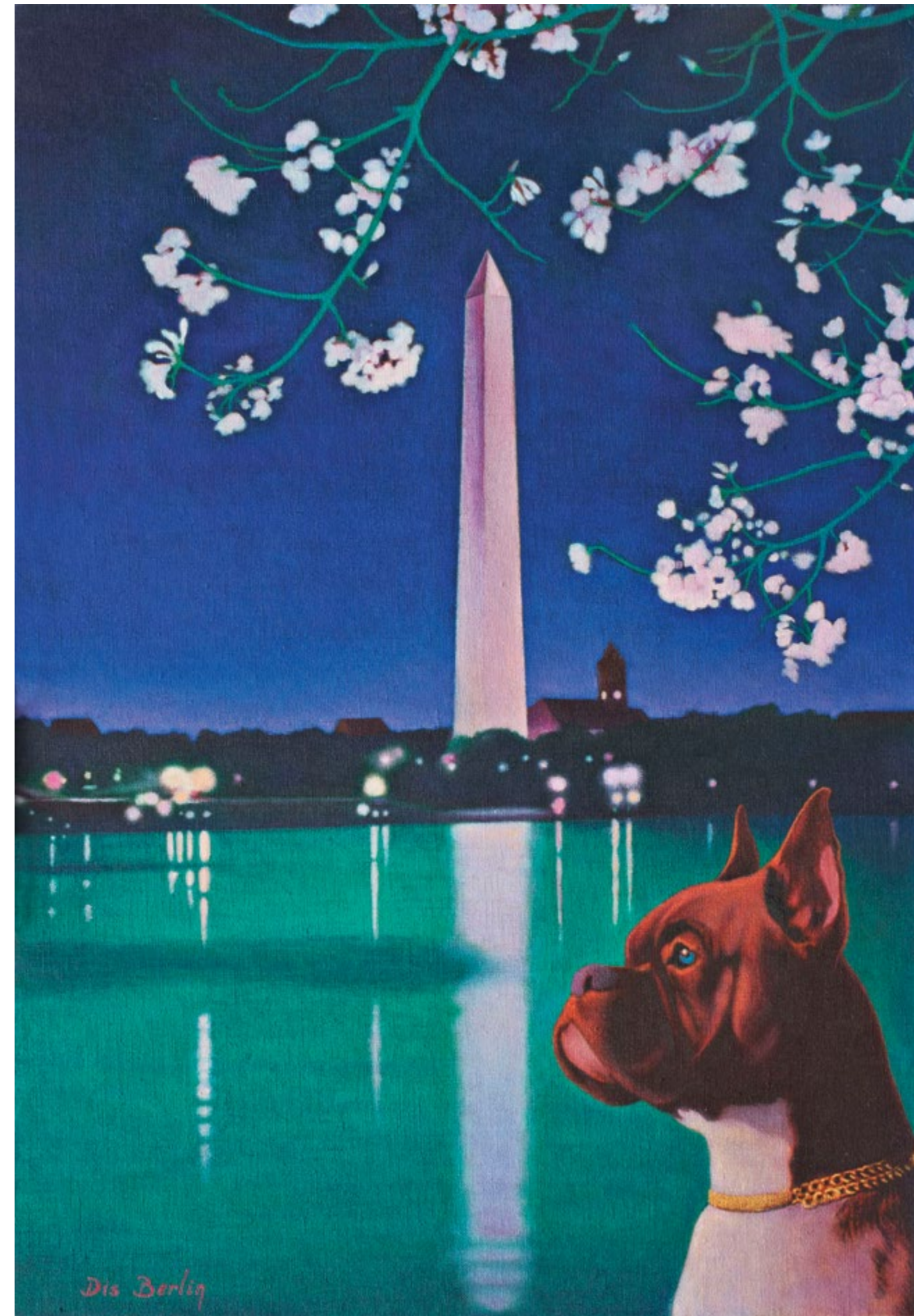


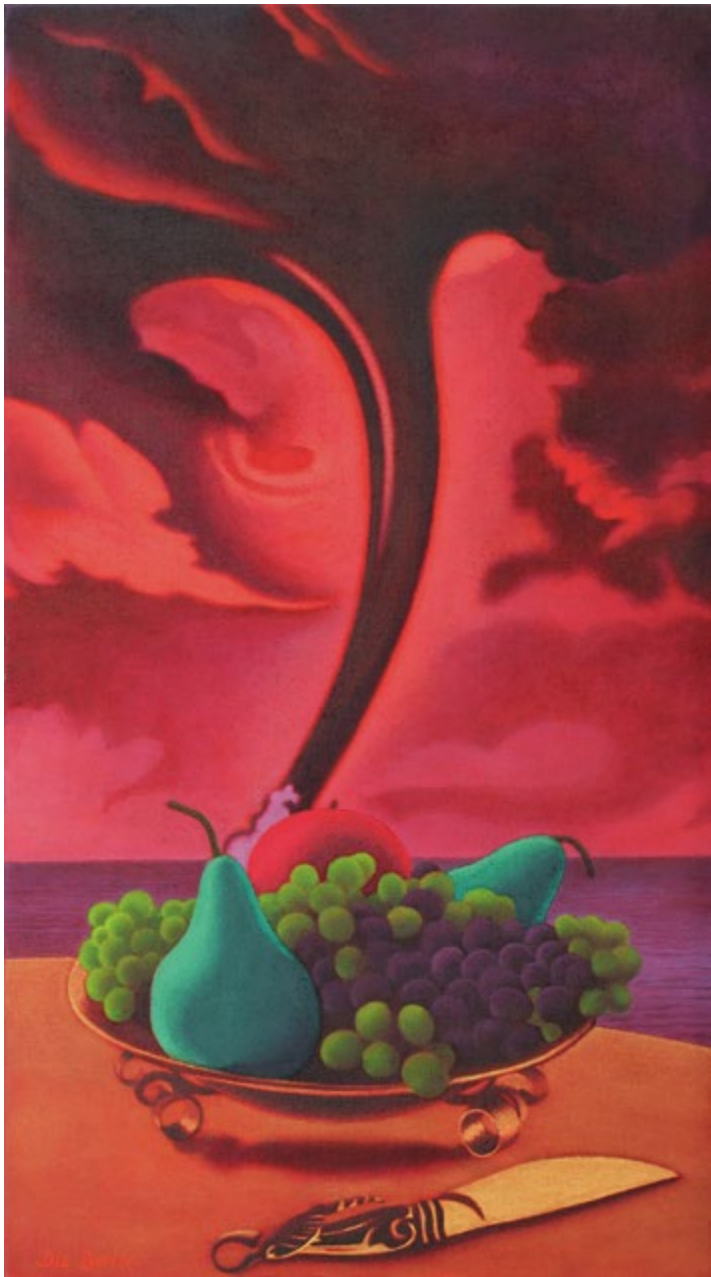
Cantos. Racionalismo. 2016.
Cantos. Rationalism.
Collage sobre cartón y bastidor.
130,2 x 195 cm.



Superman. 2014.
Óleo sobre lino.
56,6 x 42,3 cm.

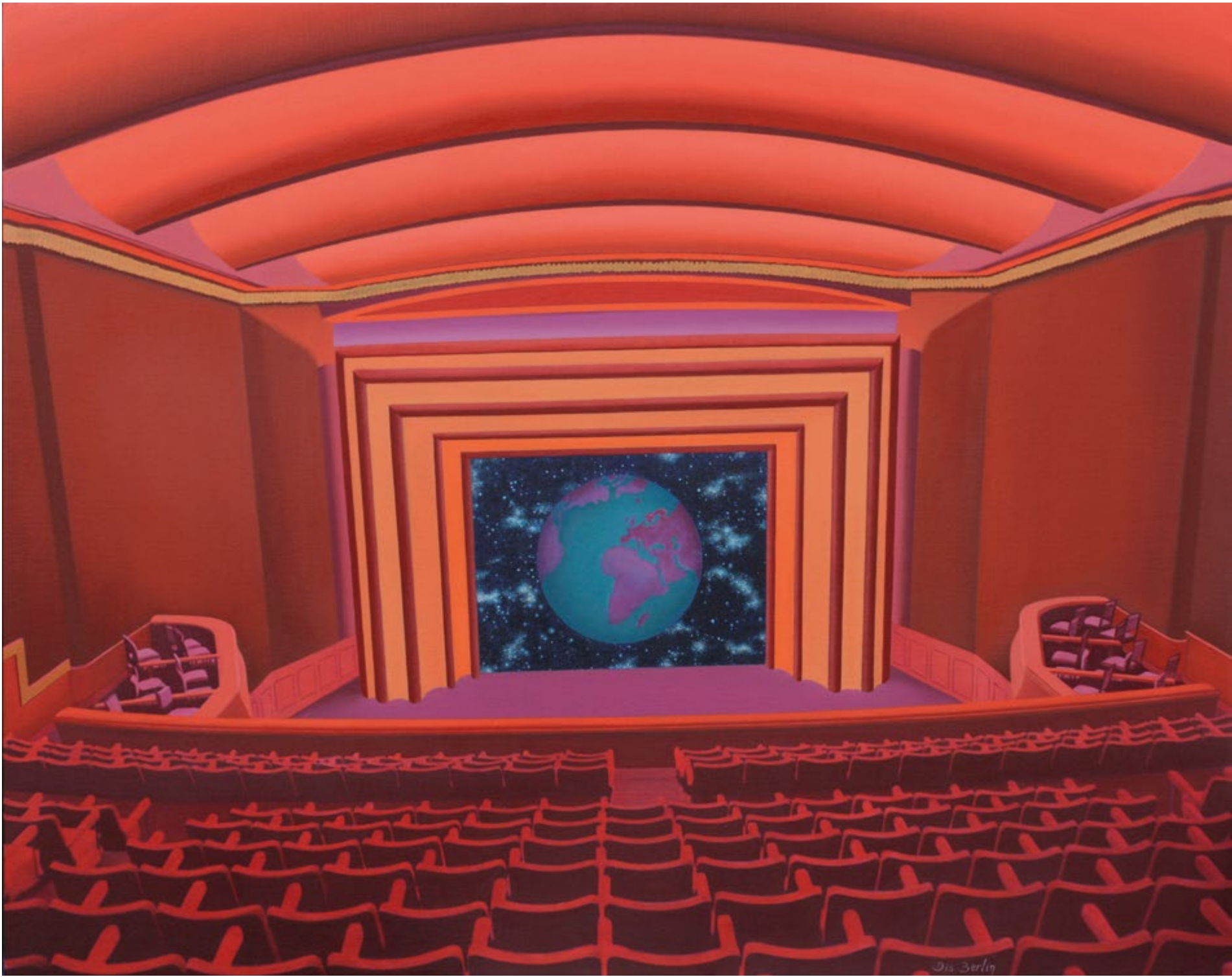
Patria. 2014.
Fatherland.
Óleo sobre lino.
55 X 38 cm.
Colección particular.





Esperando el tornado. 2011-2012.
Waiting the Twister.
Óleo sobre algodón.
57 x 32,2 cm.

Inmigrantes. 2012.
Immigrants.
Óleo sobre lino.
43 x 43 cm.



Teatro del mundo. 2012-2013.
Theatre of the World.
Óleo sobre lino.
74 x 92 cm.
Colección particular.

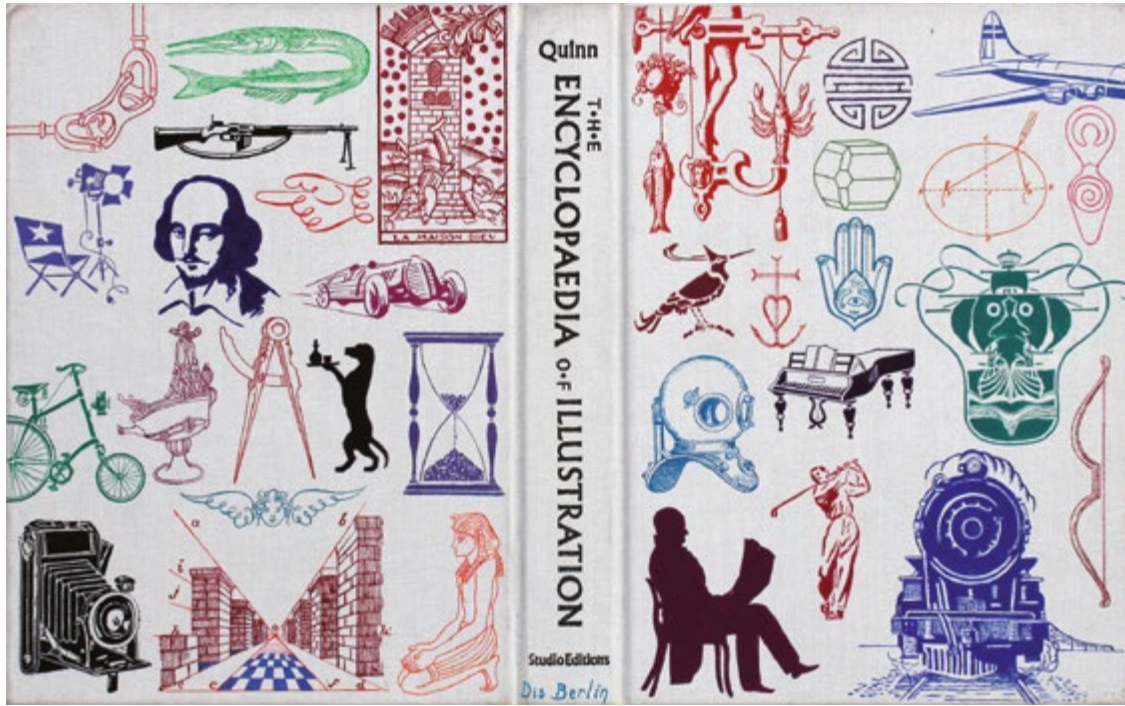


Multinacional. 2010.
Multinational.
Óleo sobre lino.
45,3 x 64 cm.
Colección particular.

PÁGINA SIGUIENTE

La noche africana. 2006.
The African Night.
Collage sobre cartón.
65 x 122 cm.





The Encyclopaedia of Illustration. 2011.
 Óleo y acrílico sobre encuadernación.
 31 x 50 cm.
 Colección particular.

Cueva. 2015-2016.
 Cave.
 Óleo sobre algodón.
 37,4 x 70,5 cm.

Europa. 2012-2013.
 Europe.
 Óleo sobre lino.
 65,3 x 100 cm.





Reunión. 2007-2008.
Meeting.
Óleo sobre algodón.
60 x 78 cm.
Colección particular.



Un mundo perfecto II. 2014.
A Perfect World II.
Óleo sobre lino.
33,8 x 50,2 cm.
Colección Ars Citerior.

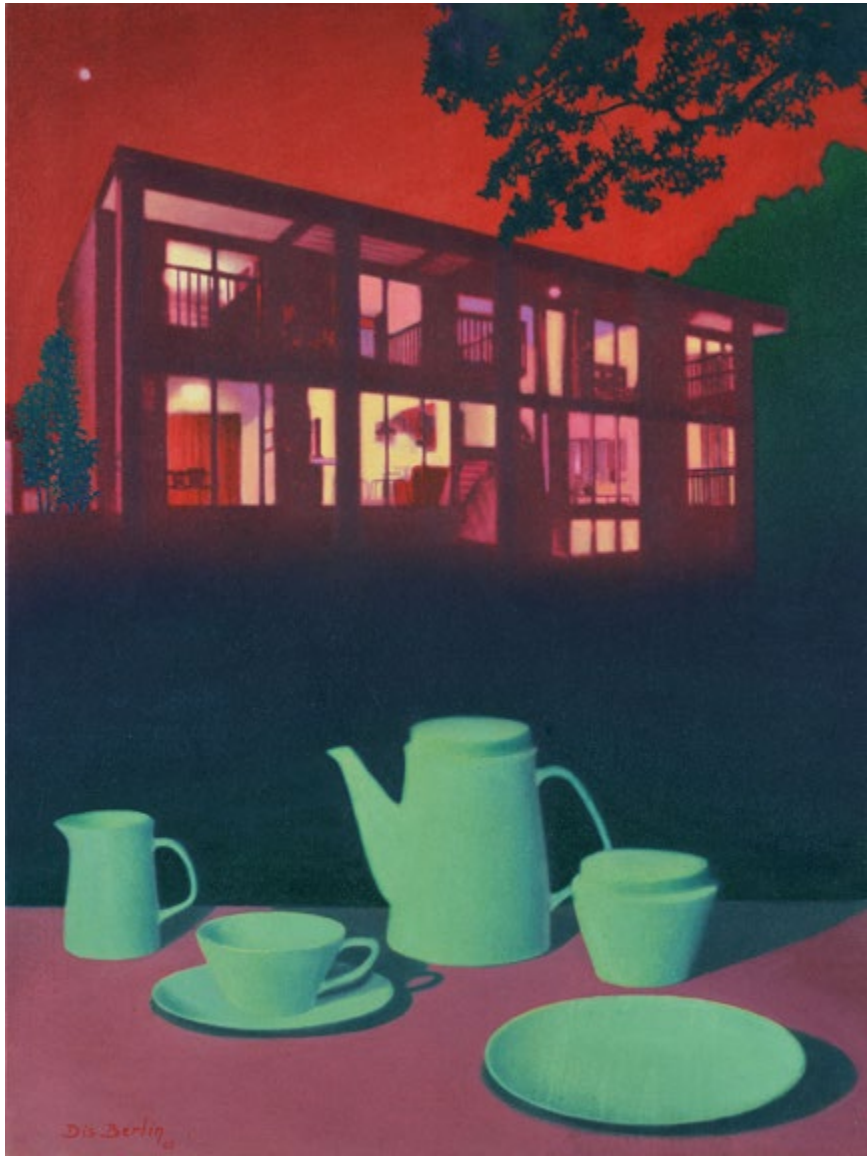


Viejos tiempos. 2013.
Old Times.
Óleo sobre algodón.
29 x 50,2 cm.
Colección Atenea Rivas Abajo.



Los sonidos de la noche. 2007.
 The Sounds in the Night.
 Óleo sobre lino.
 45,4 x 47,3 cm.
 Colección Adela Rebuelta.

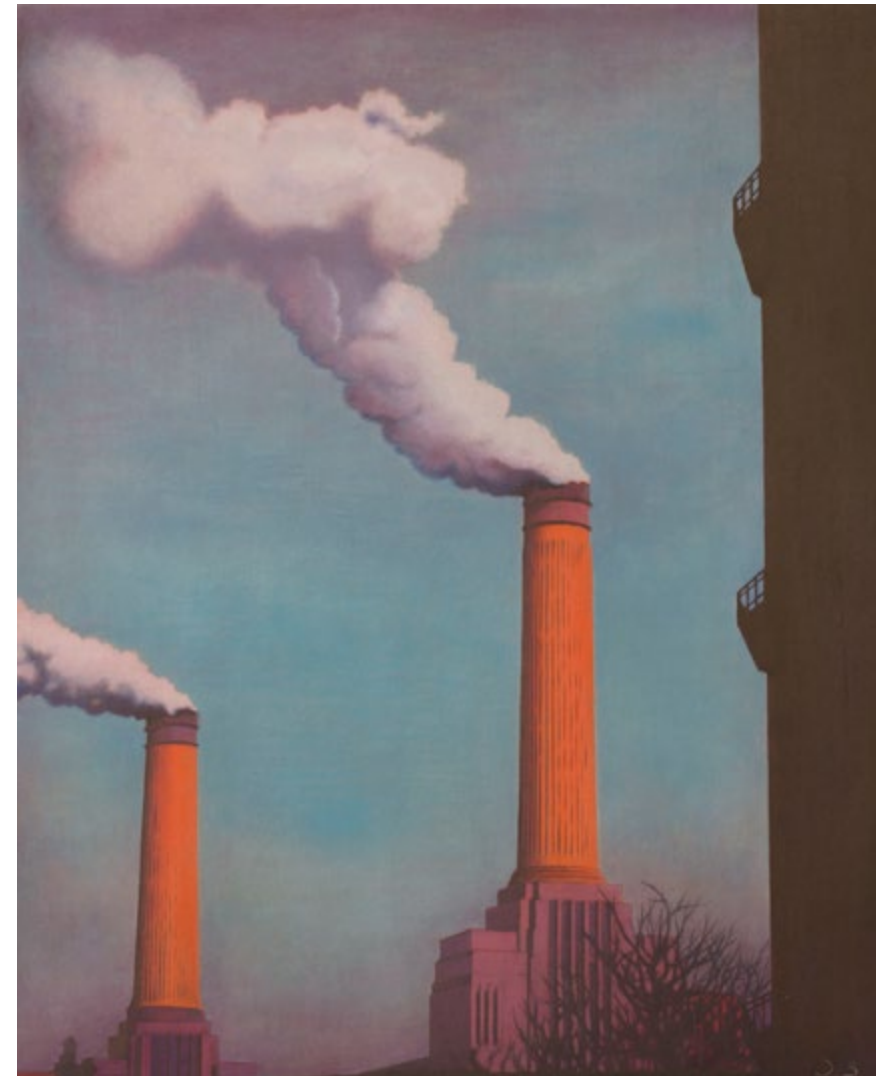
Jardín de noche. 2004-2005.
 Garden at Night.
 Óleo sobre algodón.
 61,5 x 46 cm.
 Colección particular.



Capitalismo y lujo. 2010.
 Capitalism and Luxury.
 Óleo sobre lino.
 73 x 100 cm.
 Colección Martínez Casañ.

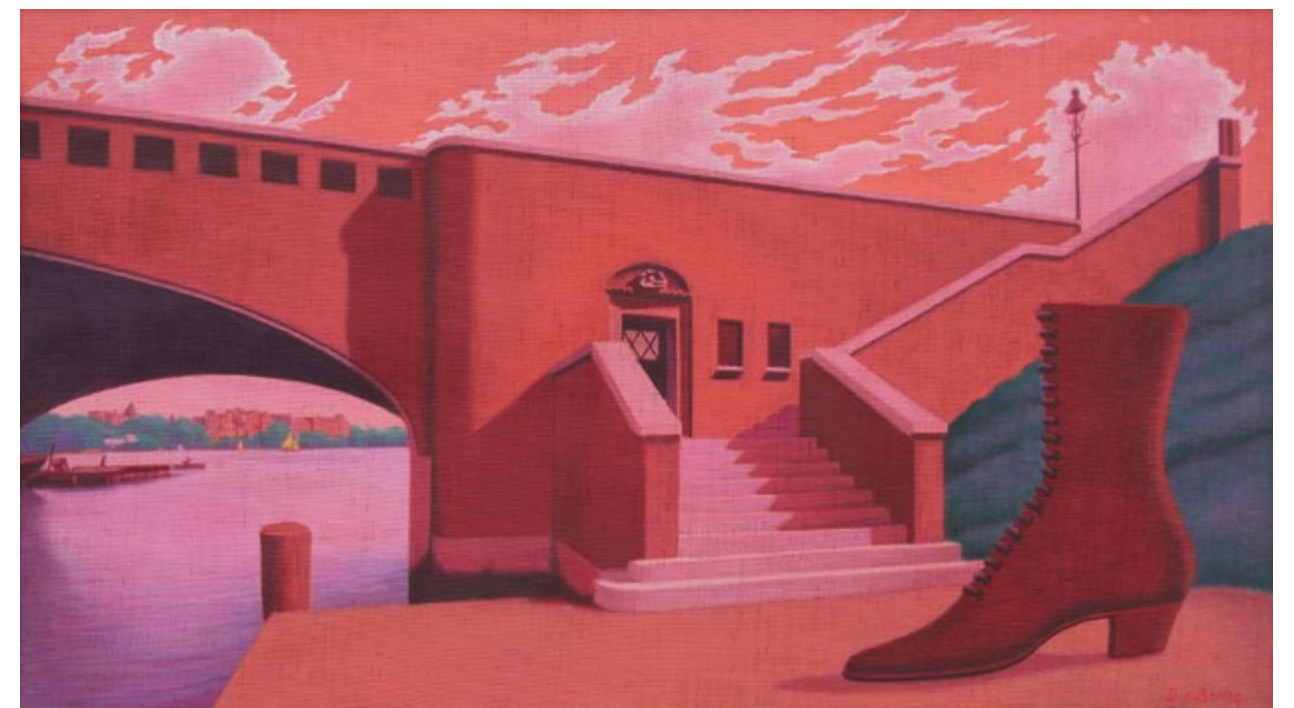


Matrimonio inglés. 2014.
English Couple.
Óleo sobre lino.
50 x 40 cm.



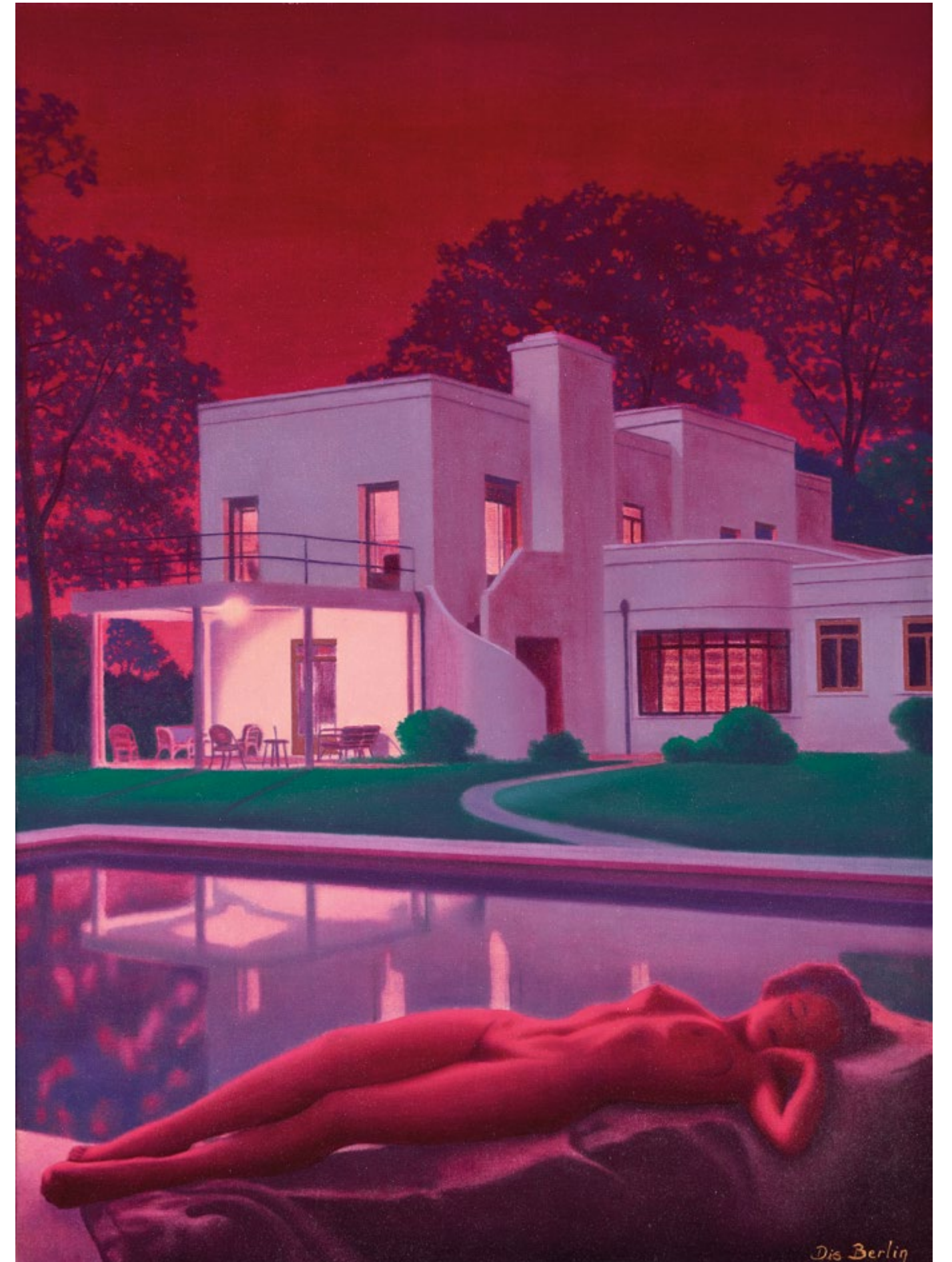
Londres metafísico. 2013.
Metaphysical London.
Óleo sobre algodón.
49,6 x 40cm.
Colección Ars Citerior.

Gertrud. 2010-2011.
Óleo sobre lino.
36 x 64,4 cm.





Sábado por la tarde. 2014.
 Saturday Evening.
 Oleo sobre lino.
 41,6 x 53,8 cm.
 Colección particular. Madrid.
 Cortesía de Galería Guillermo de Osma. Madrid.



Fantasía burguesa. 2005.
 Bourgeois Fantasy.
 Óleo sobre algodón.
 65 x 47,5 cm.
 Colección particular. Madrid.
 Cortesía de Galería Guillermo de Osma. Madrid.

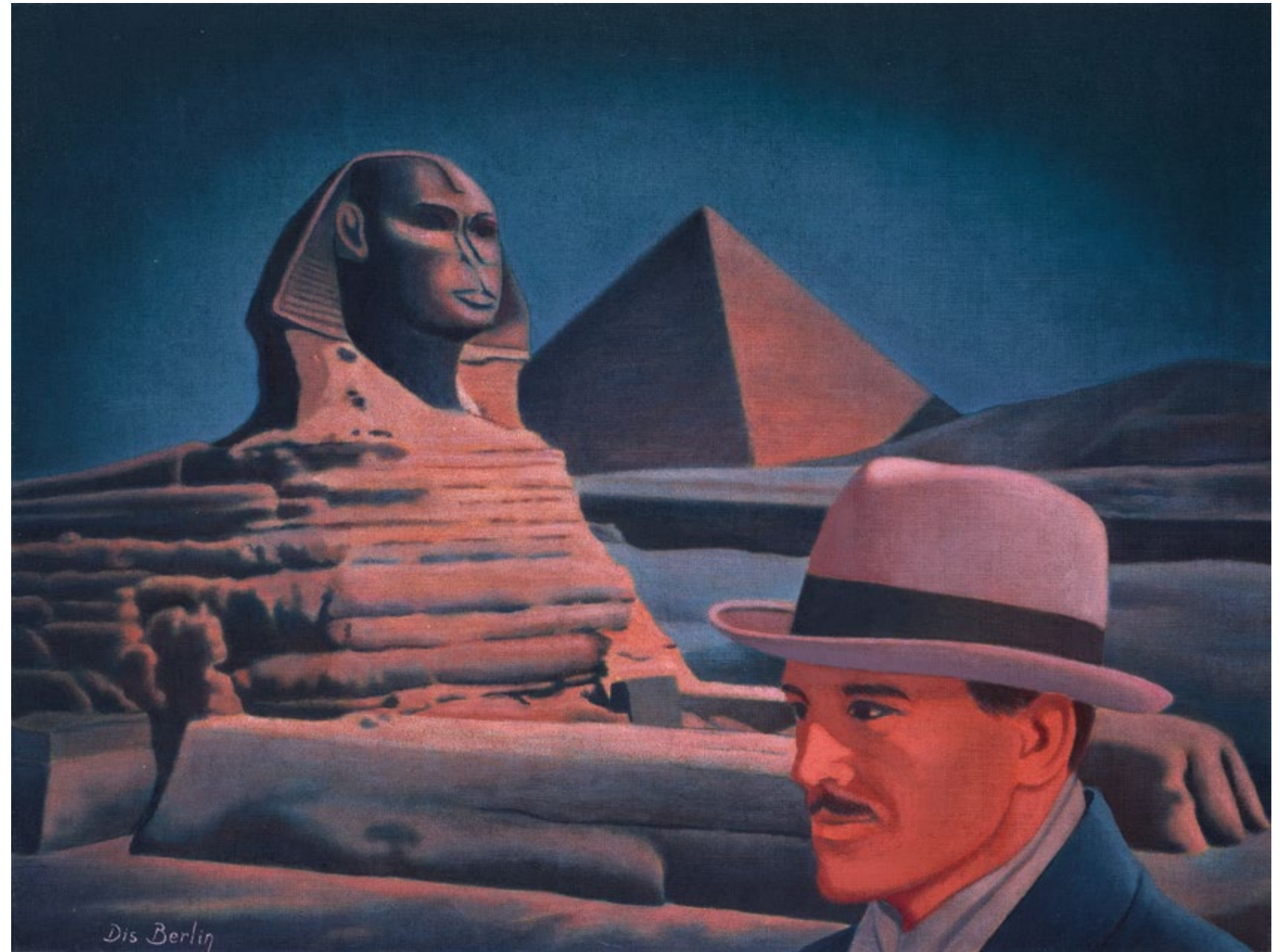


Fantasía burguesa. 2012.
Bourgeois Fantasy.
Óleo y lápices de colores sobre papel.
65 x 50 cm.

Los invasores. 2010.
The Invaders.
Óleo sobre papel.
67 x 50 cm..



Un día de campo. 2014-2015.
A Day in the Country.
Óleo sobre algodón.
50 x 61,3 cm.



El magnate y la esfinge. 2011.
The Tycoon and the Sphinx.
 Óleo sobre lino.
 37,64 x 49,7 cm.
 Colección particular.

PÁGINA ANTERIOR

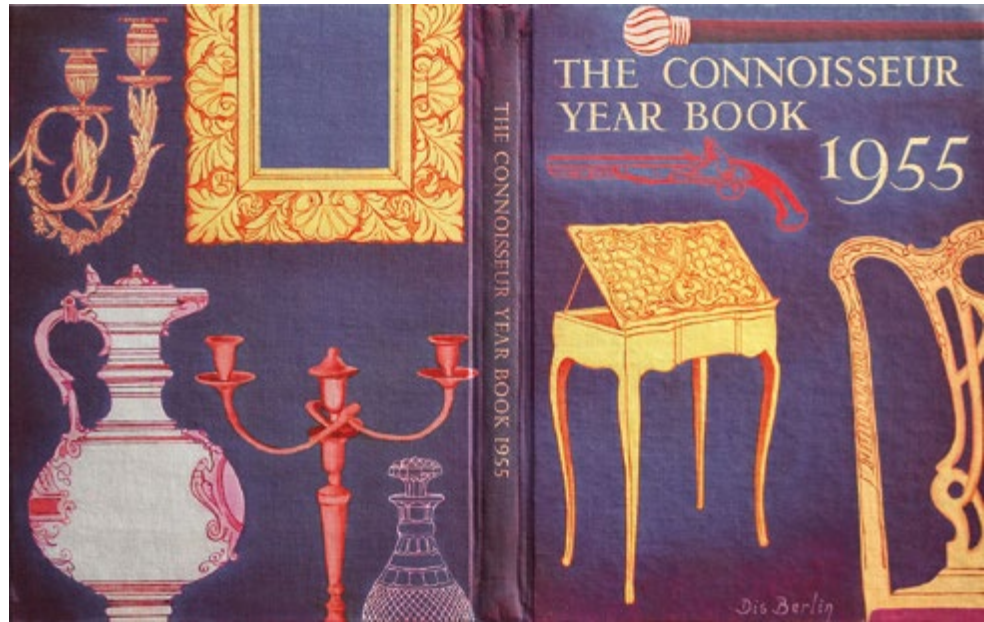
Turno de noche. 2010.
Night Shift.
 Óleo sobre lino.
 73 x 99,5 cm.



Organismo y máquina. 2010-2011.
Organism and Machine.
Óleo y acrílico sobre encuadernación.
32 x 50 cm.

Cantos, Técnica. 2009.
Cantos, Technique.
Óleo sobre algodón.
150 x 150 cm.



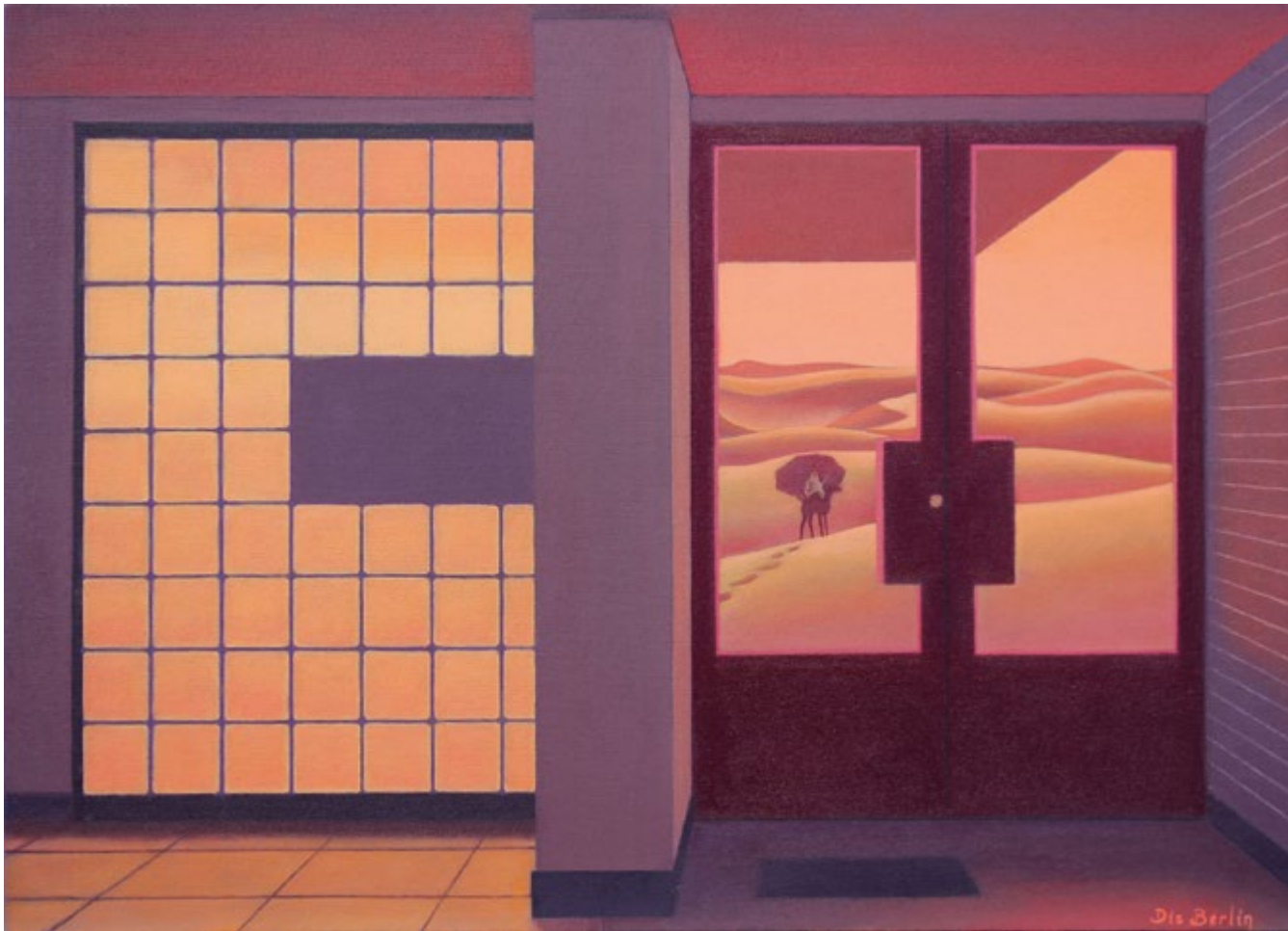


The Connoisseur Year Book 1955. 2011.
 Óleo sobre encuadernación.
 31 x 49,4 cm.

Pound sterling. 2010-2011.
 Óleo sobre lino.
 50 x 65 cm

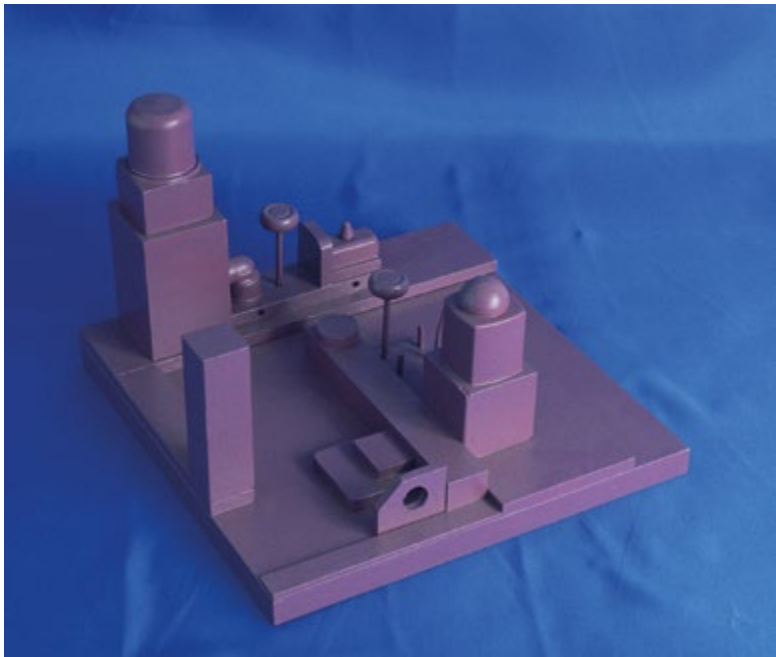


Fantasma ecuestre. 2015.
 Equestrian Ghost.
 Oleo sobre lino.
 50 x 65 cm.

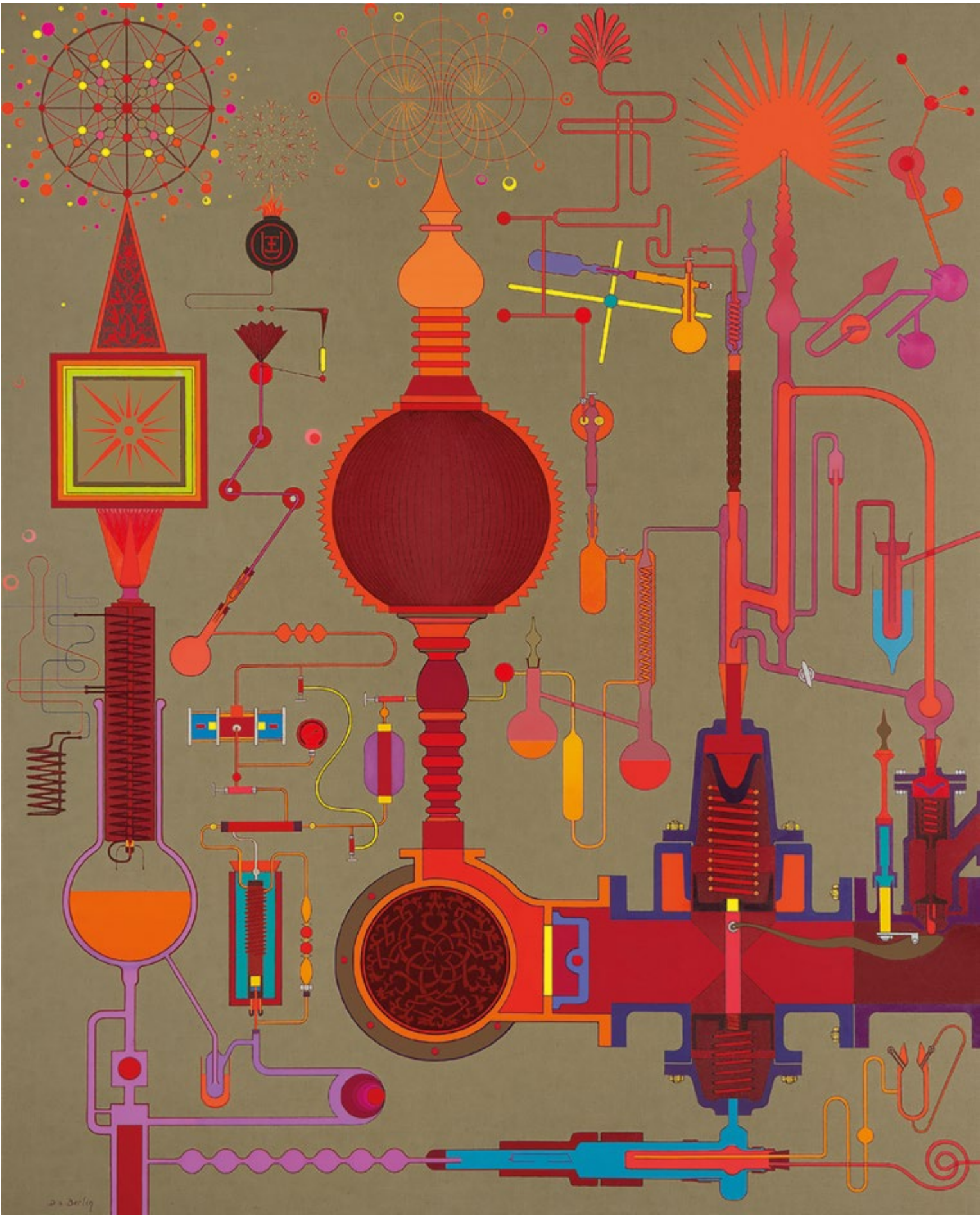


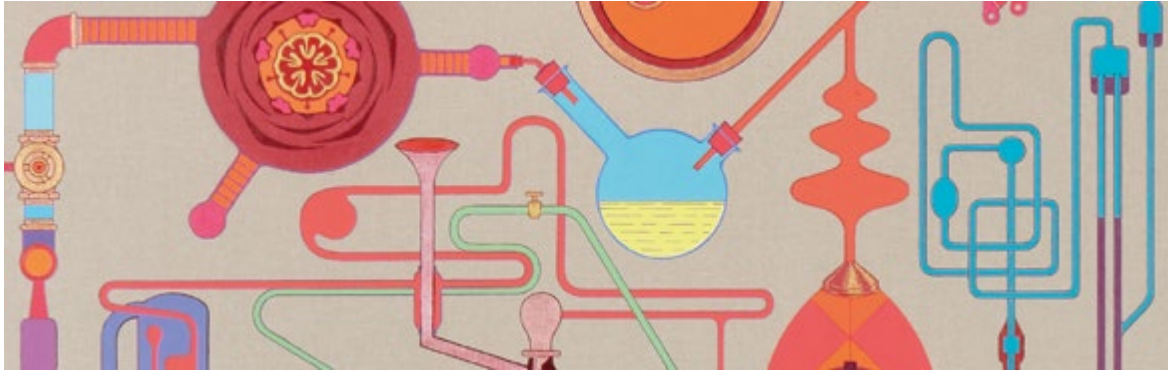
Multinacional II. 2012-2013.
Multinacional II.
Óleo sobre algodón.
35,4 x 49 cm.

Fábrica. 2002-2003.
Factory.
Óleo sobre madera.
20,5 X 30 X 30 cm.



Circuito químico II. 2010.
Chemical Circuit II.
Óleo, acrílico y vinílico sobre lino.
195 x 195 cm.
Colección MAXAM (Fundación MAXAM).





Circuito químico I. 2010.
 Chemical Circuit I.
 Óleo, acrílico y vinílico sobre lino.
 195 x 195 cm.
 Colección particular.
 Cortesía de Galería Guillermo de Osma, Madrid.

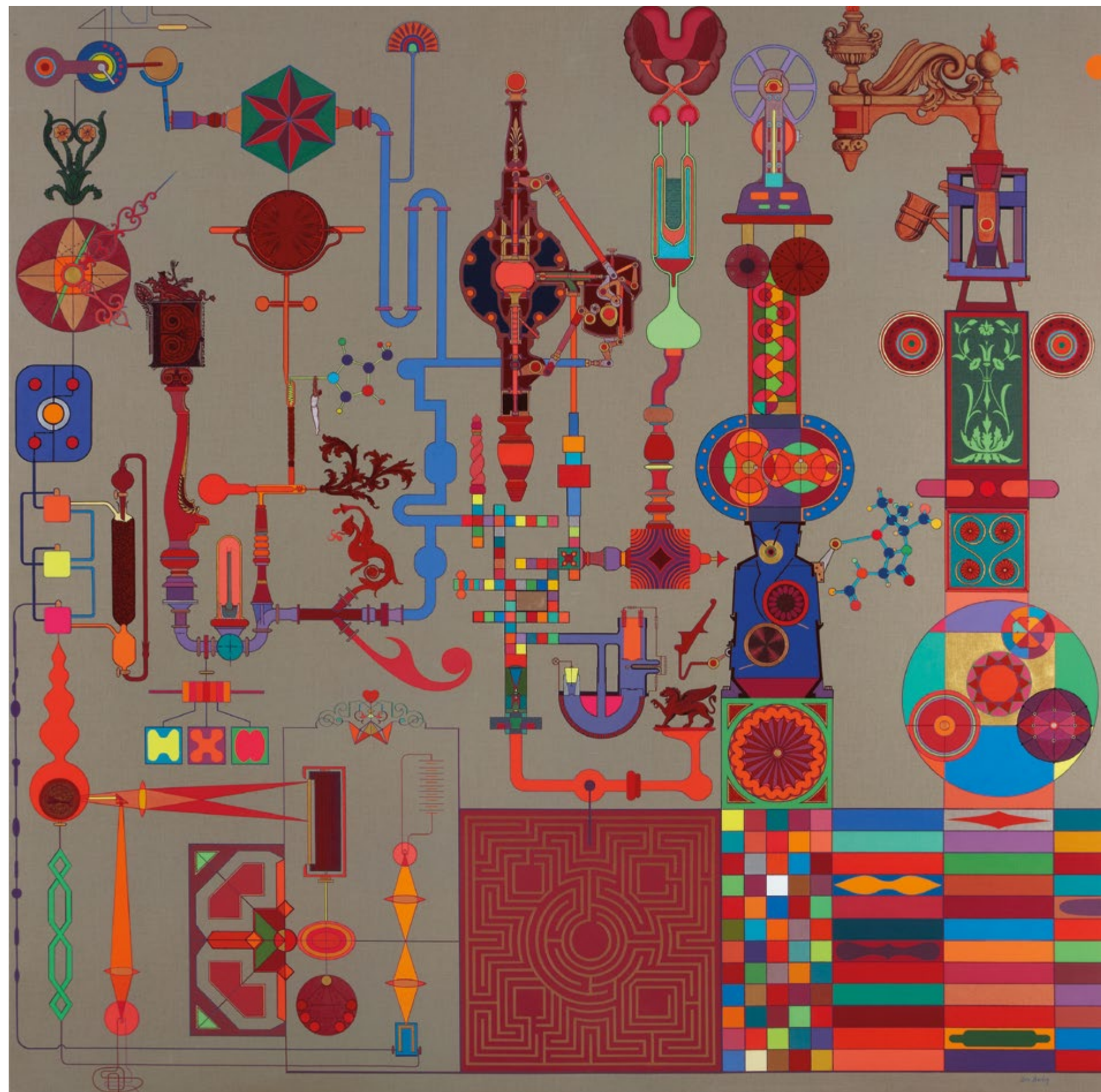




Circuito Homo Sapiens III. 2011.
Circuit Homo Sapiens III.
Óleo sobre lino.
130 x 195 cm.
Colección particular.



Circuito Homo Sapiens IV. 2012.
Circuit Homo Sapiens IV.
Óleo y acrílico sobre lino.
195 x 195 cm.

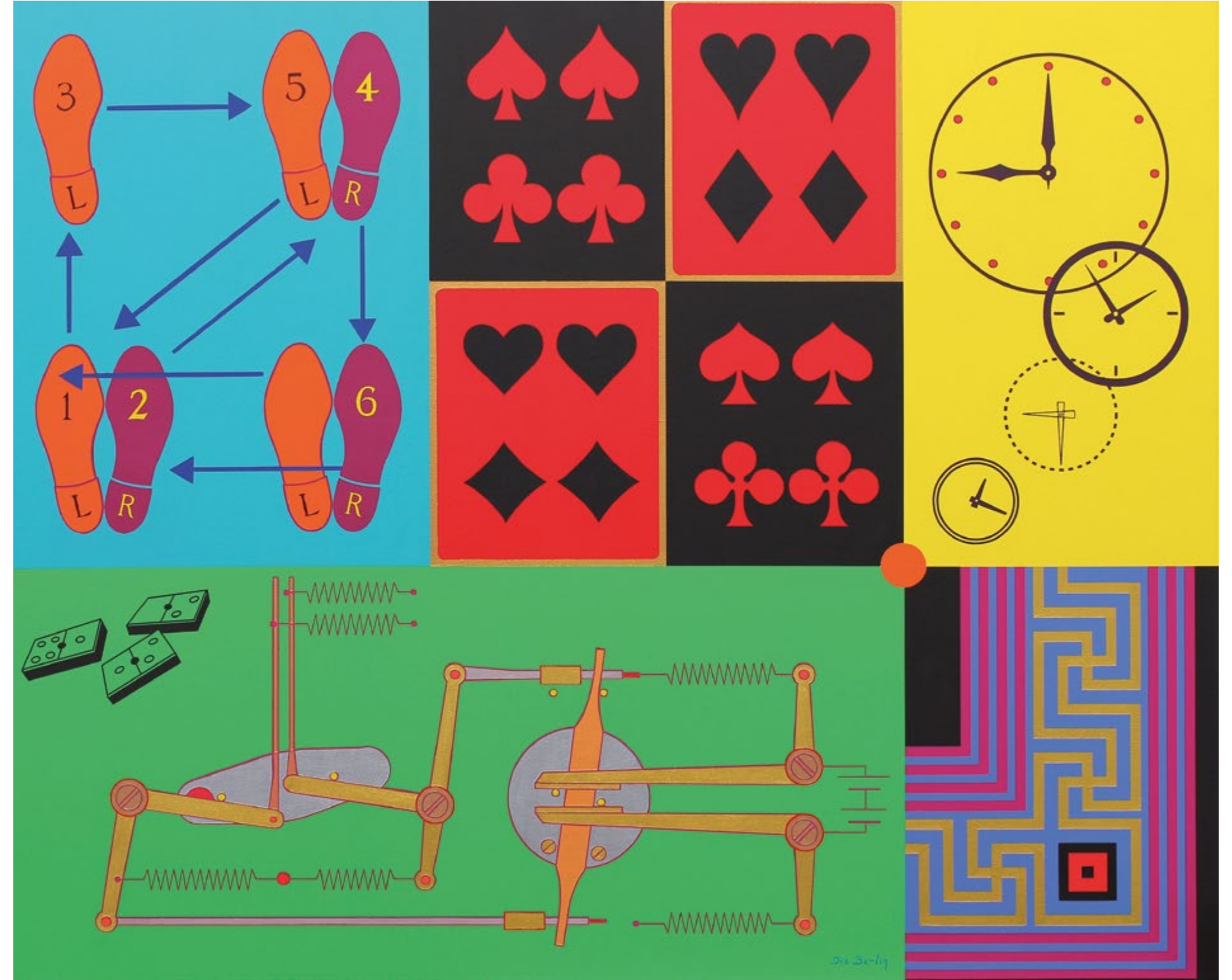




Cantos, Danza del Universo II. 2016.
Cantos, Dance of the Universe II.
Collage sobre cartón y bastidor.
129 x 194,3 cm.
Colección particular



Danza del cosmos. El día. 2003.
Cosmos' Dance. The Day.
Acrílico sobre cartón.
70,2 x 60,3 cm.



Danza del mundo. 2012-2013.
World's Dance.
Acrílico, vinílico y óleo sobre algodón.
81 x 100 cm.



Cantos, Danza del Universo I. 2009.
 Cantos, Dance of the Universe I.
 Óleo y acrílico sobre lino.
 114 x 195 cm.
 Colección particular.



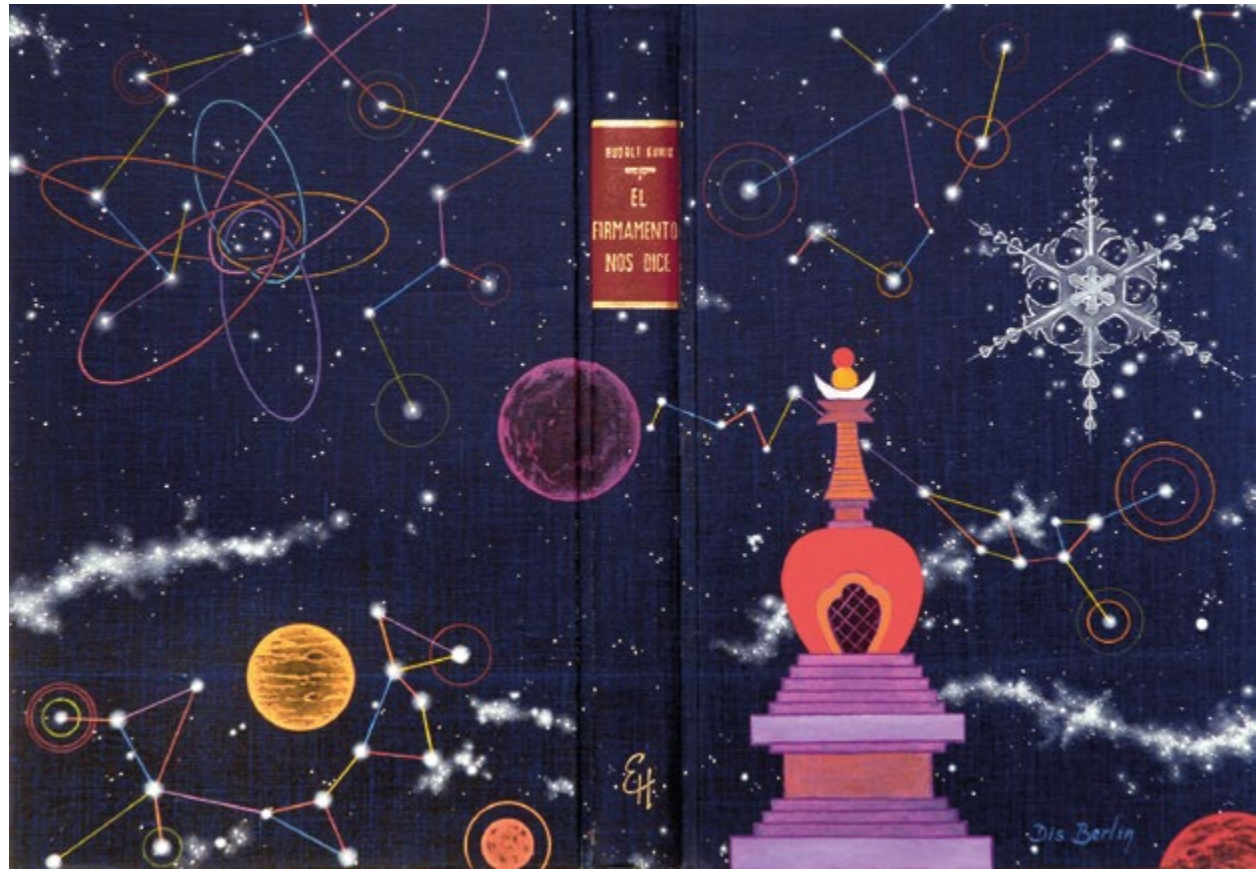
Aeródromo. 2013.
Aerodrome.
Óleo sobre algodón.
46,6 x 49 cm.
Colección Ars Citerior.

Tiempos modernos. 2012.
Modern Times.
Óleo sobre lino.
50 x 50 cm.
Colección particular.



Cantos, Conquista del espacio. 2016.
Cantos, Space Conquest.
Collage sobre cartón y bastidor.
161,2 x 113,5 cm.





El firmamento nos dice. 2008-2009.
The Firmament Tell Us.
Acrílico y óleo sobre encuadernación.
30,8 x 44,3 cm.
Colección particular.

Voyeurs del firmamento. 2011-2012.
Firmament Voyeurs.
Óleo sobre algodón.
41 x 33 cm.
Colección particular.



Pájaro de fuego. 2012.
Firebird.
Óleo sobre lino.
65,3 x 50,2 cm.





Across The Universe. 2001.
Fotografía cibachrome.
161,5 x 100 cm.

PÁGINA ANTERIOR

Viaje espacial. 2010.
Spacial Travel.
Porcelana.
Ø 25 cm.

Conversación. 2010.
Conversation.
Porcelana.
Ø 25 cm.

En algún lugar del cósmos. 2010.
Somewhere in the Cosmos.
Porcelana.
Ø 25 cm.

Una casa en la Luna. 1998-1999.
A House in the Moon.
Óleo sobre algodón.
37 x 93 cm.
Colección Javier Alonso



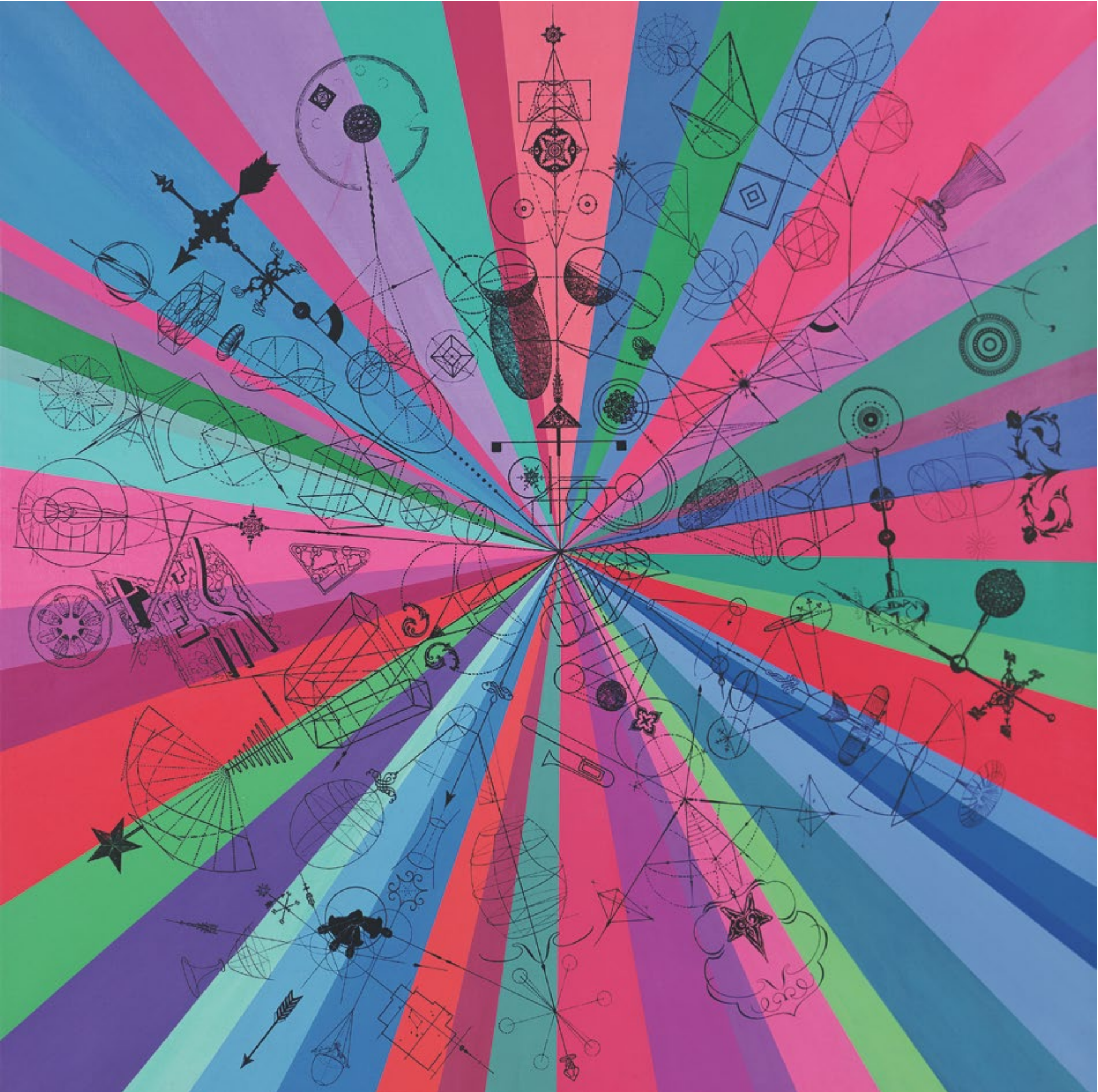
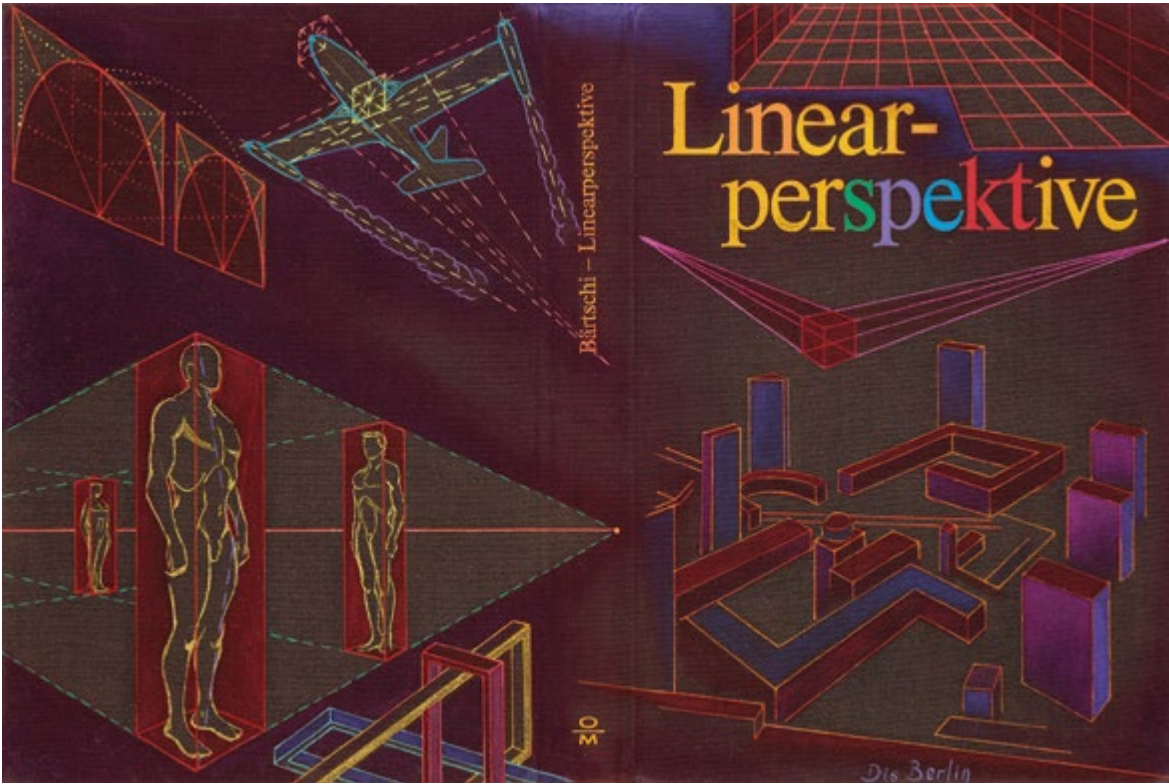


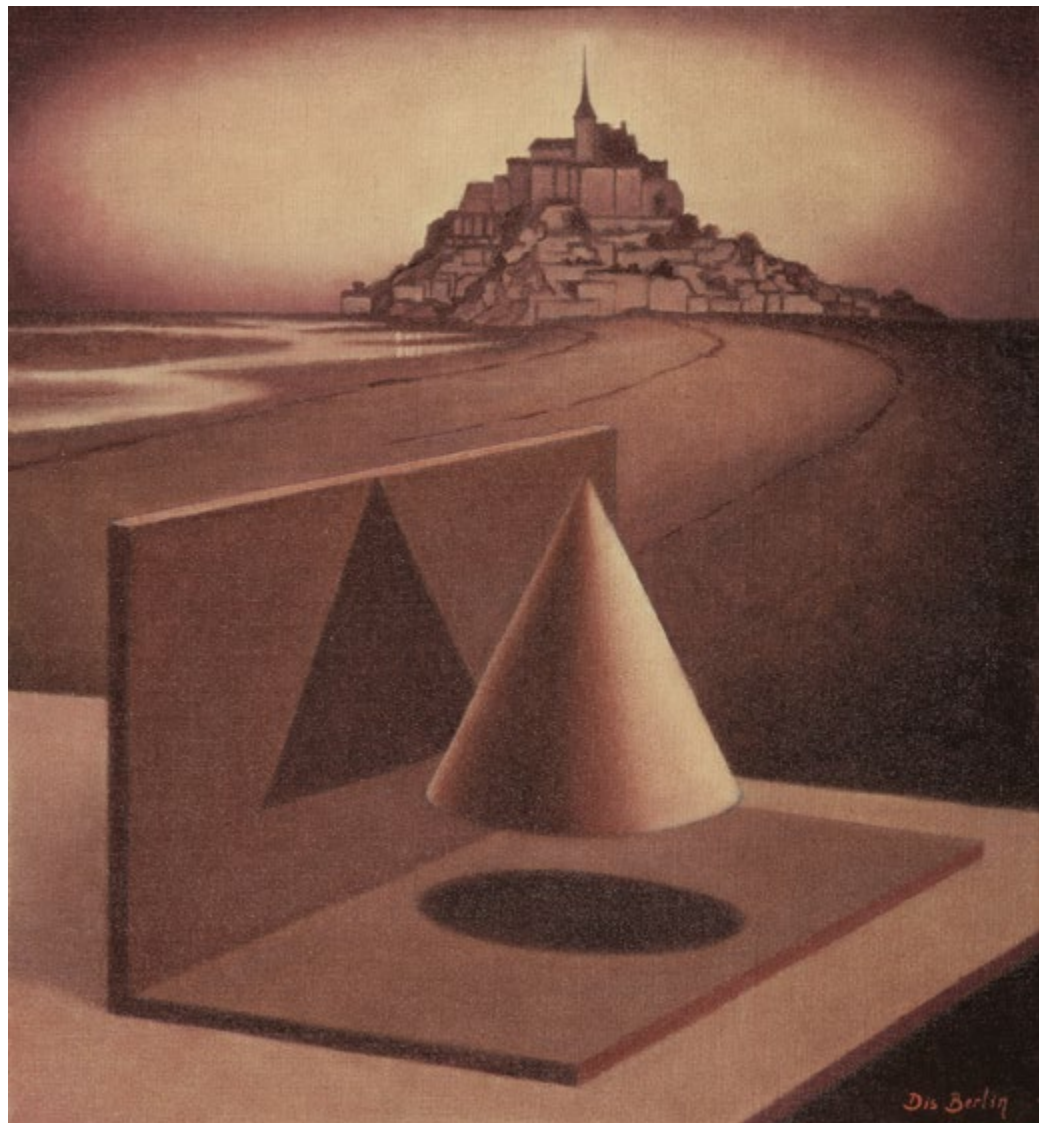
Utopía. 2013.
 Utopy.
 Óleo sobre algodón.
 50,5 x 33,4 cm.

Linear-perspektive. 2010-2011.
 Óleo y acrílico sobre encuadernación.
 26,7 x 45,2 cm.

PÁGINA SIGUIENTE

Big Bang. 1997.
 Acrílico y serigrafía sobre lino.
 130 X 130cm.





El espíritu de Saint-Michel. 2004.
Óleo sobre lino.
51,5 x 48 cm.
Colección particular.

Tour Eiffel. 2002.
Metal y serigrafía sobre lino.
39 X 50 X 50.



Cantos, Hombre cósmico. 2016.
Cantos, Cosmic Man.
Collage sobre cartón y bastidor.
163 x 130 cm.



Columna para Poussin. 2009.
Column for Poussin.
Madera.
71 cm de altura.

Maqueta para un monumento. 2007.
Mockup for a Monument.
Esmalte sobre madera.
41 x 21 x 21,3 cm



Cantos. Metafísica. 2011.
Cantos. Metaphysics.
Técnica mixta sobre papel.
195 x 150 cm.
Colección Universidad de Murcia.





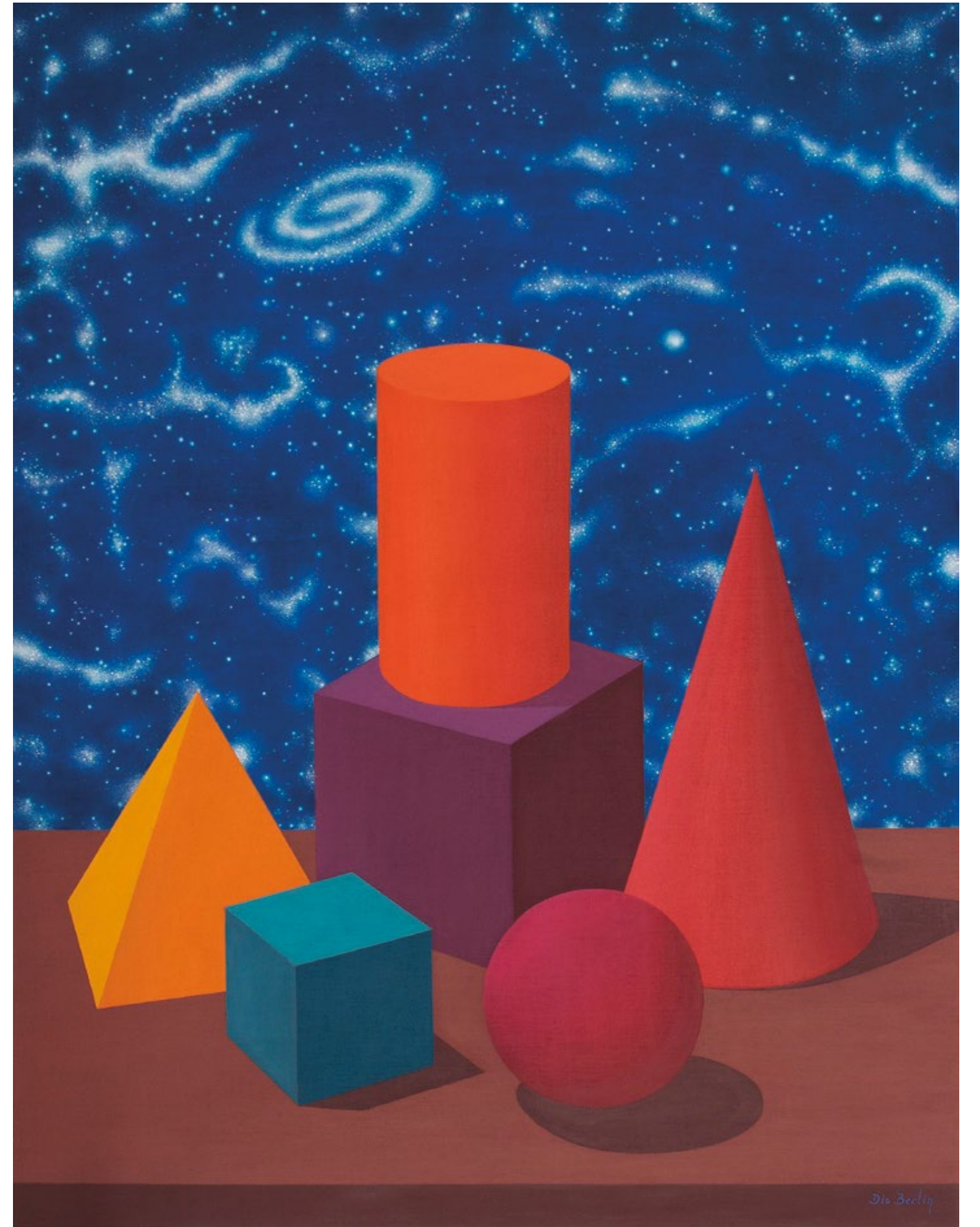
Bahía de las geometrías. 2004-2005.
Geometries Bay.
Óleo sobre lino.
55,6 x 80,6 cm.



Et in Arcadia ego sum. 2012-2013.
Óleo sobre lino.
64,5 x 92,3 cm.



Reunión de sabios. 2000.
Wise Meeting.
Óleo sobre lino.
92,5 x 73 cm.
Colección particular.

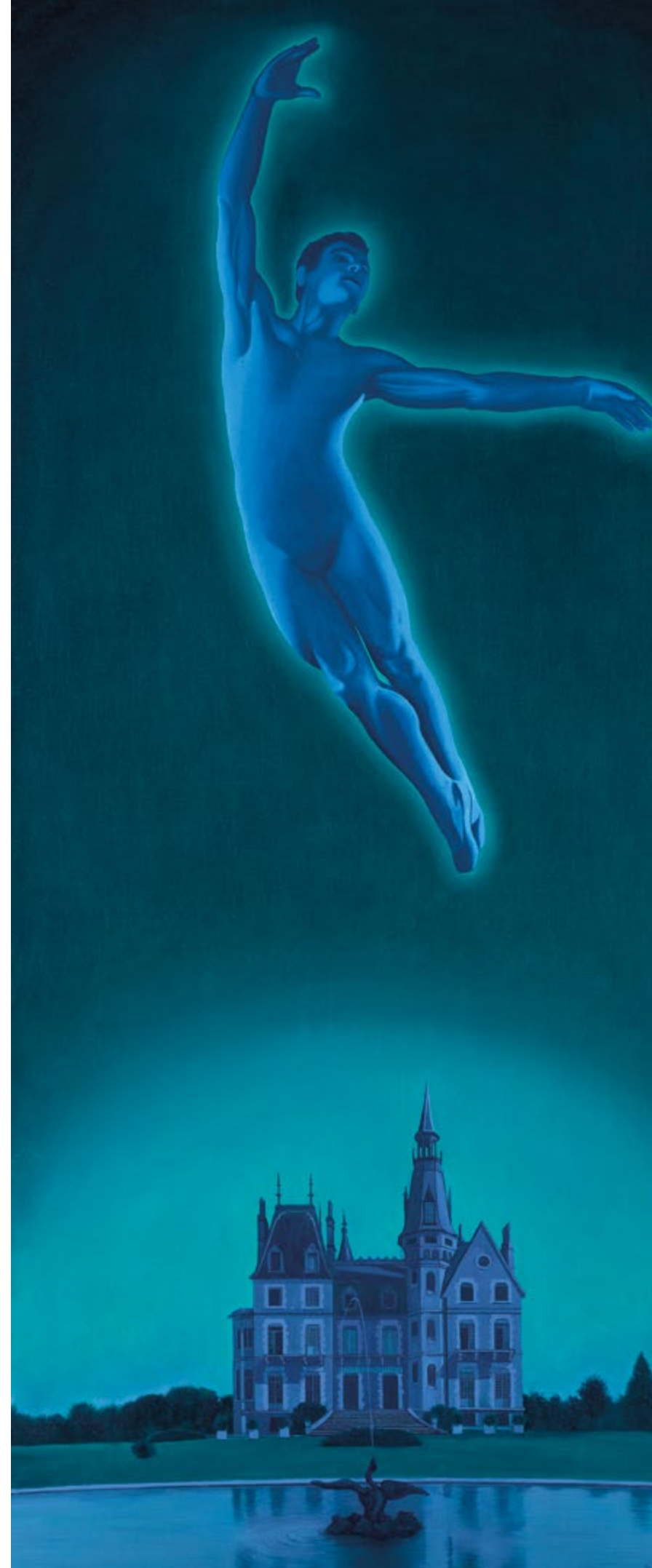


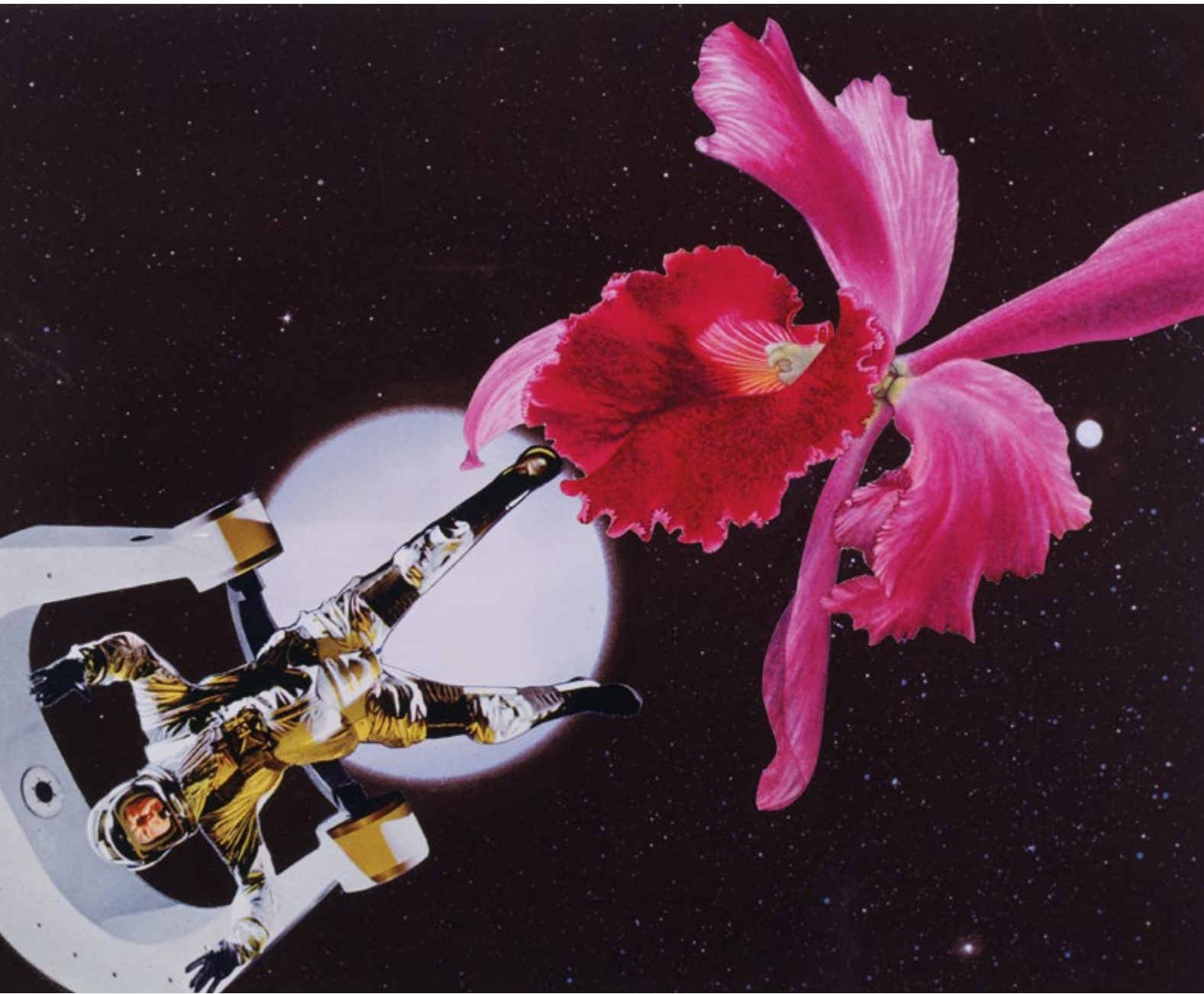
Geometría y cosmos. 2014.
Geometry and Cosmos.
Óleo sobre lino.
100 x 77 cm.



Fantasia espacial. 2015.
Space Fantasy.
Óleo sobre algodón.
55 x 36,6 cm.

Inmortal. 2001.
Immortal.
Óleo sobre lino.
129 x 60 cm.
Colección Alfonso Aguilar-Tablada.





Delirio espacial. 2002.
Space Delusion.
Foto cibachrome.
96 x 120,5 cm.



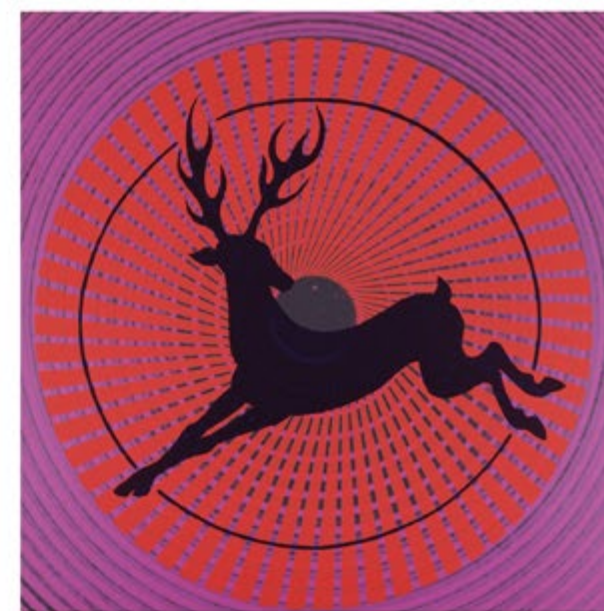
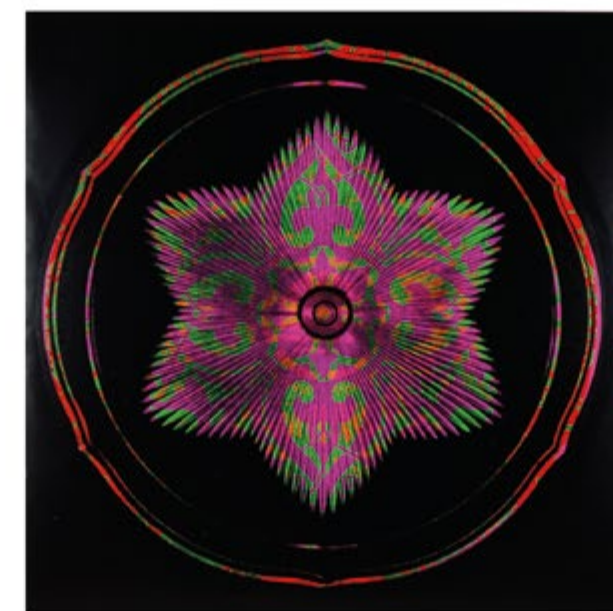
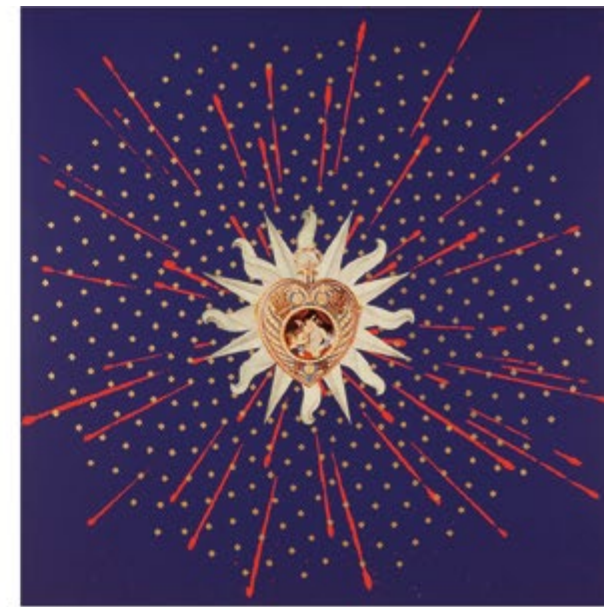
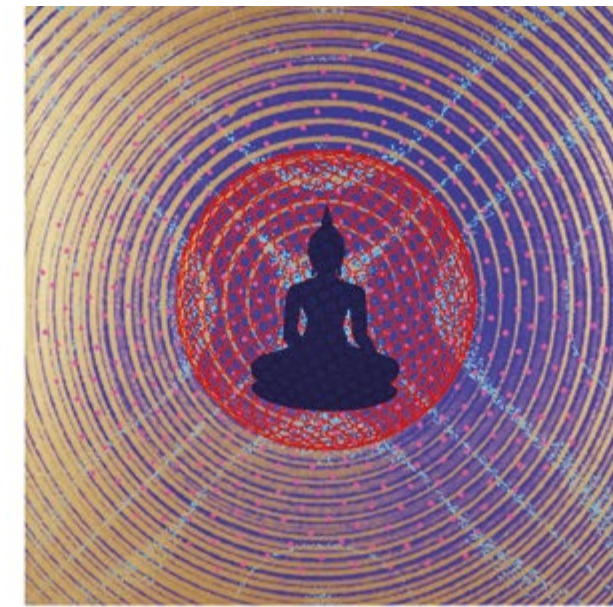
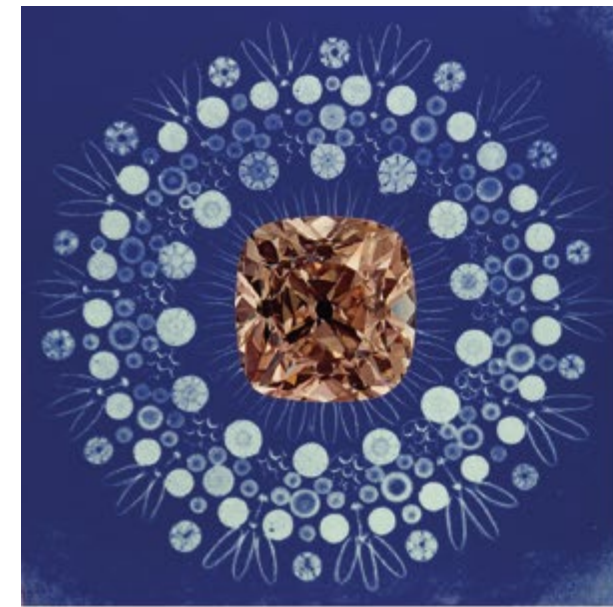
Templo celeste. 2012- 2015.
Celestial Temple.
Óleo sobre algodón.
80 x 100 cm.

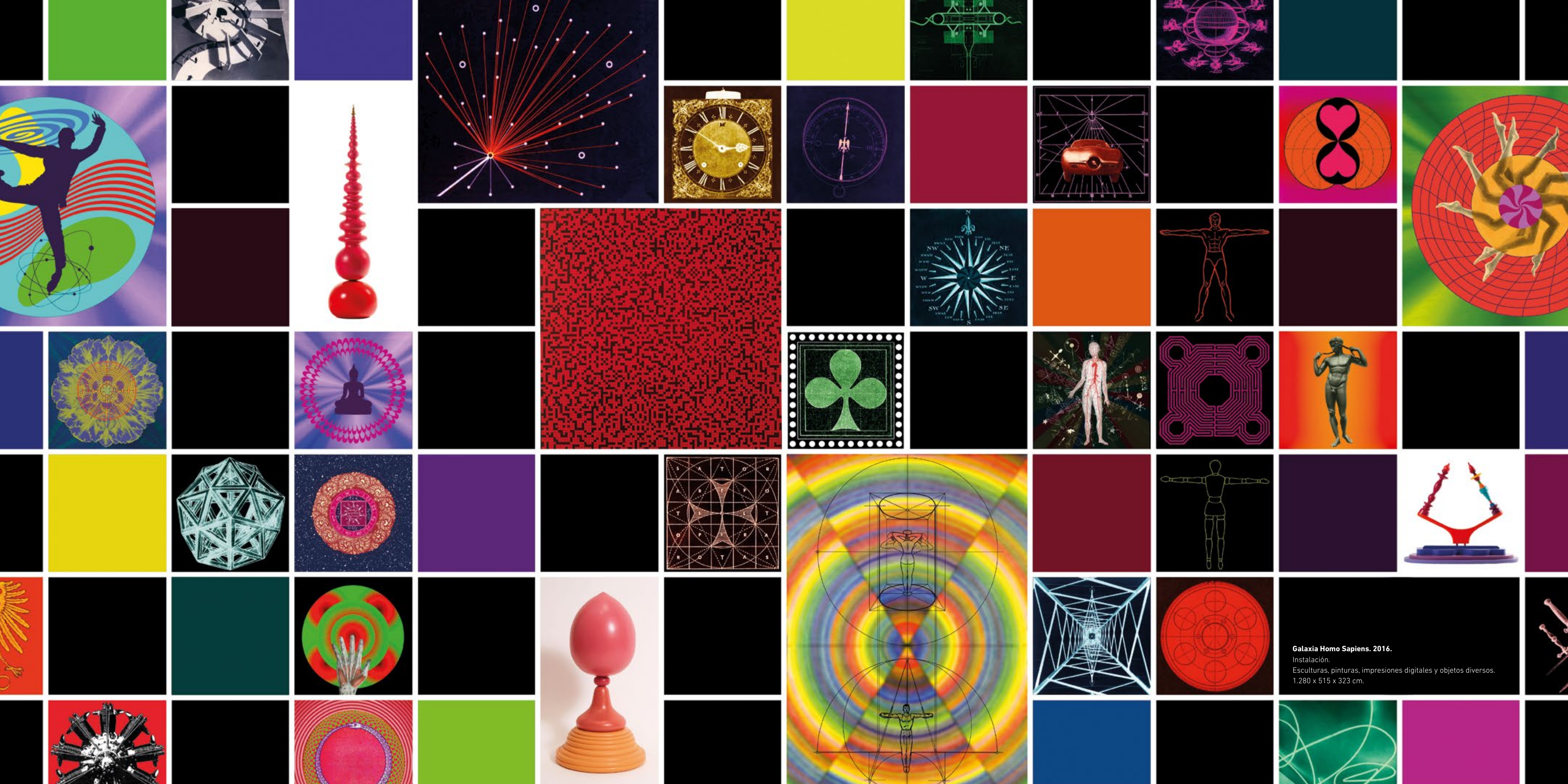
PÁGINA SIGUIENTE IZQUIERDA

Big Bang 2. 2010.
Óleo y serigrafía sobre DM.
130 x 130 cm.
Colección Ayuntamiento de Torrejón de Ardoz, Madrid.

PÁGINA SIGUIENTE DERECHA

Retablo de la vida. 1997-2000.
Serigrafía y collage sobre papel.
Político de nueve piezas de 50 x 50 cm. cada una.





Galaxia Homo Sapiens. 2016.
Instalación.
Esculturas, pinturas, impresiones digitales y objetos diversos.
1.280 x 515 x 323 cm.



Babel II. 2006-2007.
Esmalte sobre madera.
112x20x20 cm.



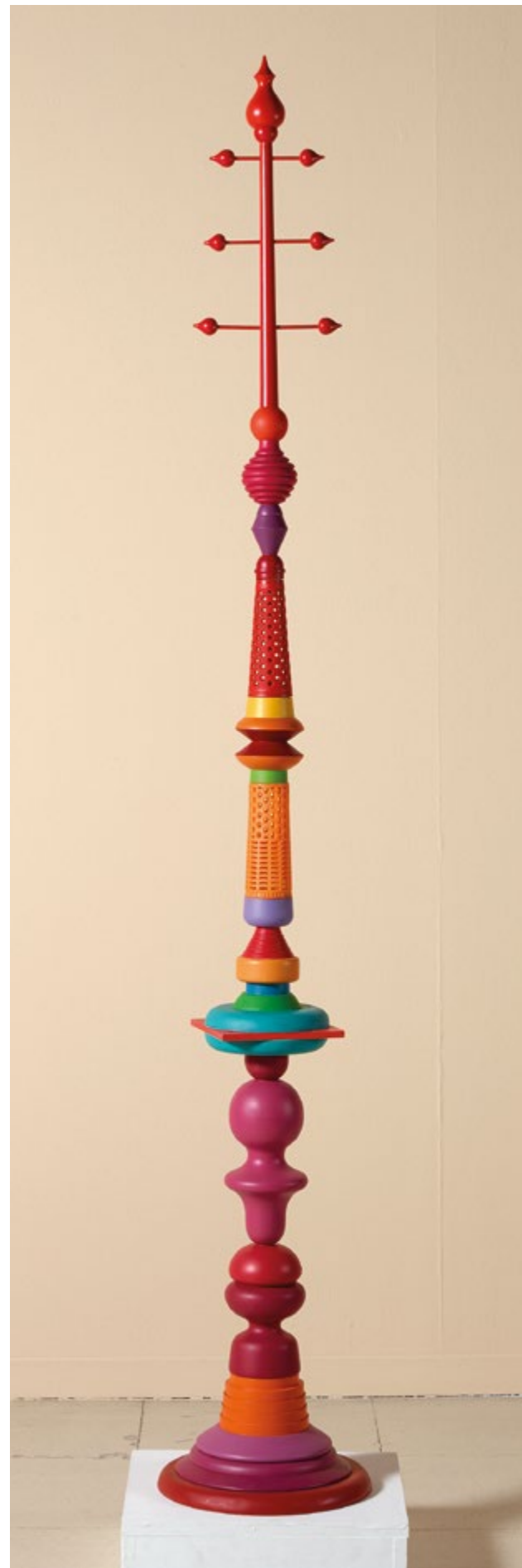


Voyeur cósmico. 2006-2009.
Cosmic Voyeur.
Óleo sobre madera.
117 x 26 x 26 cm.

Monumento a Pascal. 2006-2009.
Monument to Pascal.
Óleo sobre madera y DM.
77 x 80 x 30 cm.

Éxtasis musical. 2006-2009.
Musical Ecstasy.
Óleo sobre madera y metal.
92 x 27 x 27 cm.





Columna cósmica VIII. 2007.
Cosmic Column VIII.
Óleo sobre madera.
209 x 24 x 24 cm.

Columna cósmica XXVI. 2006-2009.
Cosmic Column XXVI.
Óleo sobre madera.
206 x 31 x 31 cm.





Columna cósmica XXIV. 2006-2009.
Cosmic Column XXIV.
Óleo sobre madera.
141 x 32 x 32 cm.

Babel (proyecto para escultura pública). 2007.
Esmalte sobre madera.
64,5 x 17x 17 cm.





Viajero cósmico. 2006-2009.
Cosmic Traveller.
Óleo sobre madera y acero inoxidable.
97 cm. x medidas diversas

Llama cósmica. 2006-2009.
Cosmic Flame.
Óleo sobre madera y asta de ciervo.
145 cm. x medidas diversas









HOMO SAPIENS by DIS BERLIN

Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART) is consolidated as one of the main support and dissemination centers for Visual Arts in our region, with exhibitions where the people of Fuenlabrada can enjoy the works of important artists.

The exhibition “Homo sapiens”, which visits now our Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART), proposes an analysis and profound review of Dis Berlín’s work, one of the most important and unclassifiable artists of the Spanish art scene in the last decades.

The purpose of this exhibition is a deep reflection on the human being in the scope of contemporaneity, where individuals are the result of the high complexity that characterizes the current reality. In the words of the artist, some of the fundamental topics involved in this reflection are: “anonymity, vanity, labyrinth, lust, dancing, decadence, marital life, coquetry, work, the metaphysical condition, the Oedipus complex, progress versus nature, and so on. In short, the archetypes and clichés of the human condition.

Therefore, once more, our Art Center hosts an artistic collection that goes beyond the limits of a mere exhibition, as it is part of an important cultural project that attempts to connect art and creators to the social environment and reality of our time. As Mayor of Fuenlabrada, I would like this exhibition to become a real meeting point for those who think that art, and culture in general, must be part of the true identity signs of our city. ■

MANUEL ROBLES

Mayor of Fuenlabrada

Dis Berlin or The Devourer of Images

Carlos Delgado Mayordomo

Dis Berlin (born in Ciria, province of Soria, 1959) is a humanist. As such, the individual and collective human being is mainly the focus of the plastic universe that the artist has been developing from the beginning of the 80s. Creator of fascinated images and (im)possible inventories, Dis Berlin has projected his career through the constant investigation of the pictorial fact; it has not been a linear journey; instead, it was full of multiple interruptions derived from the coherence provided by ideas, concepts and recurring formulations that, like the scaffolding of a building, have supported the structure of his evolution. In fact, although the topics covered by the artist and the materials used are manifold, Dis Berlin has generated an absolutely personal and non-transferable visual enunciation method. His representation system and his methodological platforms configure, in short, one of the most personal voices in the Spanish art of the last decades; however, the value of his work did not escape from a certain exclusion within the hegemonic narratives prevailing in the art scene of this period. In this sense, a thorough revision of the interpretative procedures assumed until now seems to be necessary when it comes to analyze the (essential, in our opinion) contribution of Dis Berlin to contemporary Spanish painting and dismantle part of the configuration mechanisms of specific critical judgments that, even today, reduce the perimeter of his work to figurative art through metaphysical poetry.

The *Homo Sapiens* exhibition is not precisely a retrospective set up to establish a new selection of the milestones that have marked Dis Berlin’s extensive career. It is neither an introduction of his recent works, as art galleries do. In this case, the starting point that we, curators, assumed was asking ourselves: How an exhibition aimed at showing the work of Dis Berlin to today’s audience could or should be? Between organizing a retrospective or exhibiting his most recent works, very different approaches can be involved, but in this case the fact of using a new approach with respect to other exhibitions of this artist was not as important as the need for the actual exhibition. Finally, after talking with Dis Berlin, we decided to set up the exhibition as a visual artifact with some of his main works (many of them never exhibited before) that have been following a specific train of thought. This way, we focused on a scope of his work that is based on a profound reflection on the archetypes and codes of the human condition; heavily influenced by previous works, the artist has consolidated throughout the last decade a series of paintings grouped under the title *Homo Sapiens* that configure the central axis of this exhibition.

Behind the enjoyment felt by Dis Berlin’s painting hides real encrypted stories and an understanding of the world in a not complacent manner. By using images of his own and from others, which he re-creates through compositional artifices, he organizes spaces where the crossing of signifiers always becomes inevitable. Without any doubt, the artist is interested in that tension, specific to the oversaturated contemporary visual universe, which ranges from an increasingly passive reception in its devouring affluence

to the exponential multiplication of image-generating sources and archives. Cinema, photography or advertising, those “reality encoders”, as designated by Christian Ferrer¹, are present in his career with different levels of intensity, as well as, above all, old magazines and books, found objects and impossible inventories. Dis Berlin, who favors heterodoxy, proposes a reflection on the limits of figurative representation, which does not prevent him from becoming involved in fully abstract proposals; similarly, his occasional incursions in kitsch-bordering experiences reveal not only subtle irony, but also an audacious insight on how methodologies for assessing and understanding images are built and institutionalized. Everything described above are introductory sketches that will be developed in more detail below.

Being able to continue painting

In 1981, the exhibition *A New Spirit in Painting* was held in the London Royal Academy. It focused on figurative painting, after more than two decades of being partially buried by minimalist and conceptual proposals. In that exhibition, the participation of European painters was practically reduced to German neo-expressionism artists and a high number of Italian trans-avant-garde artists. The progressive international development of a specific pictorial euphoria aroused interest in Spain where, on one hand, minimalist and conceptual art was not established convincingly and, on the other, “as people had never ceased to paint, arguing a return to painting was difficult”².

A large part of the understanding of the Spanish art from the previous decade still revolves around that group of new Madrid-based figurative artists, who surpassed the gestural repertoire of informalist art with *schizoid* approaches to reality through representative languages. Holding a new communicative aspiration and a differential sensitivity with respect to the immediately previous generation, they gathered heterogeneous voices that linked together because “they were interested in deploying *disturbing* images, full of duplications and quotes, of delirious games and learned words, where masks could be used stylishly rather than deceptively.”³ In addition, they shared their dedication to painting, a decision that, as pointed out by López Munuera, “had a provoking function, as in Spain (as well as internationally), contemporaneity was not associated in the mid-70s with pictorial approaches, but rather with conceptual representations, happenings, performances, installations and video-art”⁴.

Indeed, in Spain, it is difficult to track in the 70s the discourse that leads to the dematerialization of the artistic object. On one hand, although the weakness of Franco’s regime favored the resurgence of new artistic proposals and behaviors, they had a short chronological development: after the collective conceptual experiences in the mid-70s and subsequent general stampede to individual careers, the pictorial discourse started to be firmly positioned. The establishment of democracy opened a period of

debate in Spanish art, where positions defending a new non-ideological, non-dogmatic, plastic-specific approach took strength. In 1979, when art critics Juan Manuel Bonet, Ángel González García and Francisco Rivas organized in Juana Mordó art gallery the exhibition *1980*, they were in fact presenting a forward-looking initiative in favor of painting and announcing what would be the 80s for them: there, at that time, you could find *schizoids* like Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Quejido or Chema Cobo; also abstract artists like Miguel Ángel Campano, José Manuel Broto, Gerardo Delgado and Pancho Ortuño. However, both this exhibition and *Madrid D.F.*, which took place in 1980, were more a culmination than a true anticipation. Indeed, the pictorial boom in the 80s actually started a decade earlier with those new figurative Madrid-based artists, who called for a hedonist and depoliticized art that, in a way, related to the Spanish liberal tradition that was interrupted in 1936. In any case, those projected 80s did not develop beyond our borders and its artists were left out of international visibility. The exhibition *Otras figuraciones*, which took place at the end of 1981, was the swan song of the pictorial language for those *schizoids*, as well as the appearance of two artists included by the curator of that exhibition, María Corral, and who managed to succeed in the international scene: Miquel Barceló and Ferrán García Sevilla.

A large part of the Spanish painting scene of the 80s had to delimit its territory against certain developments of conceptual art, the inheritance of historical avant-gardes, the methods of international neo-expressionism and a progressive trend to media hybridization. In addition, the insistence in specific pictorial conventions through guidelines granted by modernity, as well as the accusation of becoming an “overused language”⁷⁵, changed radically the position of painting in the final decades of the previous century: from being the sounding board of the different options drawn by western visual culture, then, painting became a supposedly peripheral place in the run-down map of post-modernity creative options. As such, one of the aspects that will cyclicially capitalize a large part of the art theory studies from that time will be the relevance or not of painting, which seemed to be lagging with respect to other artistic disciplines more in line, in principle, with the technological and multifaceted spirit of contemporary society.

Stories in Blue

Dis Berlin’s pictorial work breaks into that complex context of the 80s. His position was determined, as in other artists who also started exhibiting at that same time, by his desire to abandon avant-garde tics and, above all, by his passionate bet on the relevance of painting regardless of fashions, disrepute or death omens. Dis Berlin was vigilant to the production of Madrid’s *schizoids*, some of whom became his friends, but his artistic preference was oriented to the work of Manolo Quejido. The latter, in addition, bought a painting of the artist in his first individual exhibition. In 1982, Dis Berlin made his entrance with an exhibition in the bookstore Antonio Machado in Madrid, in which the art critic Juan Manuel Bonet, who signs the text of the catalog, sees the influence of Marquet, Dufy, and Klee, of Vogue’s women, references to music, cinema, and tributes to Dutch neo-plasticism and Bauhaus. Those first paintings already recognize a man whose artistic and philosophical vocation was oriented (that seemed to be his first intention) to reflect on the transformation of reality through art. An idea on which a large part of aesthetic and ideological discourses of modernity was focused, as they already proclaimed their profound crisis; in this sense, the artist was interested in those voices that provoked a crack in group trends and established discourses of difficult classification.

Dis Berlin became a dissident of his own context when he ventured, between mid-1984 and mid-1986, into what he called “blue period”. He used Italian metaphysical and 19th century painting as a formal framework for creating works that escape from the tyranny of realism or *schizoid*-based movement in order to test, at the end, his own speculation about the image. But above any reference or prevailing chromatic tone binding all paintings, the main characteristic of these works is their profound literary mark, translated at a plastic level through the creation of highly poetic images. Dis Berlin becomes a story-maker who, under the essential patronage of French writers like Valéry Larbaud, Paul Morand or Patrick Modiano, moves us to “a Europe of ports and airports, railway stations, geometric neon signs, and fast cars crossing the night; a urban, nocturnal, photographic and blue Europe.”⁷⁶

As opposed to the recurring use in the humanist theory of the Horace simile, *Ut pictura poietis*, it was the German thinker Lessing who put an end in 1766 to this axiom in his work *Laocoonte*, as he supported exactly the opposite, that is, the difference between poetry and painting. On one hand, his expressive limits are diverse: while painting uses juxtaposed signs or means (figures and colors distributed on the surface or space), poetry uses successive signs or means that articulate over time. Hence, the spatial nature of painting as opposed to the temporariness of literature. It is true that the static visual image, as pointed out by John Berger, denies time in itself, as “the singularity of the experience derived from looking repeatedly at a painting for a period of days or even years is that, amidst that current, the image remains intact (...) the same jar always pouring the same milk, the sea with the same waves that never break, the invariable face and smile.”⁷⁷ But it is also true that beyond the clichés, *space arts and time arts*, these two are structured as language. And it is from that consideration, which dodges the condition of bedside book illustrator for positioning as a pictorial translator, that Dis Berlin assumes the plastic construction of universes that could be rated as deeply poetic.

As writers, Dis Berlin, through his painting, becomes an *immobile traveler* capable of crossing unexplored territories and refuting the nostalgia of that which has not been experienced. In fact, there were numerous representations of places never visited by the artist. Places provided with narrative density whose starting point is black and white pictures or old postcards. We can argue that every creative process is, in a certain sense, a journey that starts from a search feeling and leads inevitably to the discovery of new territories. In the novel, *The Sheltering Sky*, Paul Bowles suggests an essential difference between the traveler and the tourist: while the latter always hurries to get back home, the traveler does not belong to any place and moves slowly from one place to another for years. In his commitment with the search, the questions and the transforming discovery, Dis Berlin finds a way to replace the journey through archiving other people’s images and found objects, which will progressively feed his paintings until becoming one of the fundamental keys in his plastic work.

The Construction of the Image

At the end of the 80s, Dis Berlin faces an inflection that will lead more to the actual ontology of art and its discursive modulations than to the permanence of narrative. As pointed out by Juan Manuel Bonet, “a deliberate renouncement to the single point of view occurs, as well as the not less deliberate assumption of the fragment, randomness and contradiction as key factors at the time of creation.”⁷⁸ The complexity of his visual results establishes a lyrical intensity that stems from the definite encounter

between the artist and Ezra Pound’s work. However, far from a desire to illustrate Ezra Pound’s *Cantos* (which will also be the title of this new pictorial work), Dis Berlin seeks to explore the symbolic possibility of the image through the gradual emergence of semantic and associative ambiguities that are difficult to resolve at a first glance. And as quote and intertextuality are two common practices in Ezra Pound’s *Cantos*, Dis Berlin proposes a complex inventory of images that, like a *mosaic of quotes*, always involve multiple references. This way, he works in the border between that which can be appropriate, manipulated and transformed semantically. In this process, he positions firmly against the modern mythology of narrative coherence and in favor of dispersion, vertexes and unexplored paths.

But *Cantos* is not a series anchored in a temporary frame, but rather a set that accompanied the evolution of his language at different times of his career and which has adopted different technical procedures. In fact, as gathered by Juan Manuel Bonet in his *diccionario disberlinesco (Dis Berlin Dictionary)*, the artist considers that, beyond his paintings, maybe the most Ezra Pound-based work in his career are his *collages* because of “the diverse origins of the materials and the affinity arising from joining together quotes from different sources in their own language, with an idea to imitate in mind.”⁷⁹ Indeed, the *collage*, with its capacity of bringing elements from different scopes to the same context in order to create an essentially precarious, non-purist unit, has possibly been the most powerful destructive and constructive instrument invented in 20th century art. Dis Berlin assumes this inheritance from his irrepressible collecting passion and through a subtle handling of the resources of the *other*; his operations involve a high degree of ambiguity in meaning, he explores the lawfulness in that which is *kitsch*, manipulation and unprejudiced encounter; in short, his *collages* and photomontages are a space for reflection witnessing the interstices and fractures of images that, when moved from their original context, may lead to new voices and perceptions. The erotic tension integrated in his photomontages of the itinerant exhibition with Instituto Cervantes, “Eva” (1993), is a good starting point for understanding, almost from the beginning, this constructive procedure, through which an iconographic repertoire appealing to symbols and enigmas around females will also be generated.

In short, the Ezra Pound-based universe will be the starting path of a plastic reflection that will seek to explore the general topics of the human condition. As such, if his first *Cantos*, exhibited in Zaragoza in 1990, he covered such topics as lust, ambition, faith, desire, reverie and arrogance; over time, the artist has also been covering other topics like epic, nirvana, passion, muse, imagination, technique or inspiration, to culminate in the last decade, and through more specific and detailed iconographies, in the extensive set configured by the work *Homo Sapiens*, which will be commented subsequently.

That which is no longer looked at

The work *Analysis of Beauty* was published in London in 1753. There, William Hogarth reviewed the basic principles of aesthetics as coded from the renaissance *disegno*. At the same time, he connected this analysis to specific elements from rococo aesthetics, which resulted in a positive assessment of undulating lines, whose beauty lay in being a *pleasant* guide to the eye throughout their shape. Hogarth assumed at that time that eye movements were continuous, uniform, and could be guided through a specific layout. In spite of the numerous studies that subsequently proved that eye movements are irregular, do not recognize profiles in

figures or objects, and whose development on the object depends on the purpose of the viewer, most formalist approaches maintained this overestimation of the capacity of lines, shapes and colors to direct the course of the eye during the reception process⁸⁰. The contemporary visual culture shows a high interest in the conflicts posed by the multiple, unstructured, hybrid and mixed image; as opposed to the aesthetic meaning that slips by the smooth surface of the mirror or inhabits happily the fictitious scope of Euclidean perspective, the *collage* and the photomontage distort with special intensity the contemplative petrification of the subject, which is moved from one place to another, in a nomadic and unexpected wandering from the dislocated inside of an image entirely built as an open and rhizomatic set.

At the origin of the *collage*, as stated by canonic historiography, lies Picasso with his famous *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912); the extension of this procedure will come, shortly after, through the assembly or construction of the sculpture by using materials and objects taken from reality. This had a rapid response through the invention by Duchamp of the *ready-made*, which is now the object found and selected, but not produced, by the artist. The paradigm of neo-avant-garde that connects Duchamp to Warhol’s industrial and serialized repetition culminates, in a certain sense, in an object for which it is hard, at the end, to become presence: “it remains wrapped in the shadow, suspended in a sort of disturbing limbo, between being and not-being.”⁸¹

Dis Berlin faces the object not strictly as Duchamp, in the sense of driving the objects to an aesthetic iconosphere, or as Warhol, in the sense of driving the creation to technical reproduction, though the influence of both in him is inevitable. His position is closer, even if this category recently turned into a commonplace for many critical texts, to the study of Claude Lévi-Strauss on the figure of the *bricoleur*, that is, a person who uses his or her hands, using outdated means, available and existing instruments that are found around, but which were not especially conceived for the final intended use, and which are adapted through different tests.

In a certain appeal to theater as main vision, where the artist plans for his objects a type of space that is maintained in the edge between that which is real and fictitious, Dis Berlin is close to Joseph Corwell’s palaces, pigeon houses and museums; however, as the artist pointed out, in the scope of Spain, “the great master to me is Carlos Pazos. Since I discovered his work in his 1986 exhibition at Buades art gallery, he has never ceased to amaze me.”⁸² In this case, Dis Berlin is showing his interest once again for that which is dissident and weird, for that which does not develop according to formal or, even, thematic concepts, distancing from any strong territorial position. In this sense, Martí Perán was right when he said about Carlos Pazos: “This artist does not seem to be Spanish, he could be from anywhere, except Spain. It could be that Pazos is a Turkish artist born in Germany who learned Catalan in order to impress Dalí.”⁸³

Dis Berlin, also through his multiple representation methods and the extension of the significant places that he develops, goes beyond the pace and fashion of his time and context; his children, gambling, everyday reality, night as working time, rooms full of wonders, curiosities, are (without being comprehensive) the engine of works that go through that subtle edge between that which is common and artistic. This can be seen in the exhibition “Rosebud” (2004, Fundación Antonio Pérez, Cuenca), where the artist deployed a complex *bazaar* to inventory different metamorphosis, hybridization, de-hierarchization and inventive artifice processes within the assembly poetics. Dis Berlin, who from the beginning

of the 80s had been eagerly looking at “that ocean of castaway objects that are abandoned, out of time and usefulness, waiting on a savior to provides them with a new house and affection”⁸⁴, proposes a heterodox collecting model, far from that ordered and canonic profile that is usually granted to that activity; he is not the exquisite aesthete in search for that which is sublime, but rather the explorer of the unexpected, the tracker of waste in the high and low culture; an accumulating fetishism that relates more to that which is hermetic, not clarifier, and points to a exciting statement repeated by the artist in several occasions: “I like that which people no longer look at.”⁸⁵

An Archive under Construction

In the technical and formal frameworks defining Dis Berlin’s work, very different working lines or paths exist, crossing one another. A list of proposals: figurative painting (narrative or symbolic, according to compositions), abstract painting (organic or regulated), and painting mixing these two categories; works on paper (a large part of them inventoried in the itinerant exhibition “Caleidoscopio”, 2001); collages and photomontages; found objects and assemblies; sculptures in polychromatic and lathed wood... In all these disciplines, the set of interests (literary, cinematographic, musical and plastic) encompassing and limiting the margins of his proposal fits together and, at the same time, is amplified. In short, these journeys orchestrate an intimate cartography making him clearly noticed and different in the Spanish art scene of his time.

Dis Berlin’s work rewards both the retinal pleasure and the dismantling of a complacent vision of reality; he modulates with unusual skill very different notions of *taste* and removes a pretended monolithic visuality from (vulnerable, fallible and unfounded) models. Not in vain, if you analyze the plot of his universe, you will see quotes to artists from the past or recent times that similarly challenged cultural stereotypes; but the essential foundations of his creations and, at the same time, as pointed out by Óscar Alonso Molina in the essay included in this catalog, Dis Berlin’s most amazing work is his impressive archive. To create it, the artist has been gathering from the 80s images from different sources: postcards, illustrations, images taken from architecture, fashion and design books and magazines (among many other disciplines), which he sorted in a meticulous manner in folders according to the topics of prevailing iconographies.

This immense repertoire is the basis on which to evaluate combinations, explore visual possibilities and create compositional structures. In a certain sense, Dis Berlin’s archive is the successor of *Atlas Mnemosyne*, from historian Aby Warburg, who proposed a reflection on memory through the layout in panels of thousands of images from different sources, susceptible to be modified by the researcher. To Warburg, these images were the physical tracks of the collective cultural memory and, as such, when placed in the right order, they transformed into revealing semantic sets. In the production of his work, our artist rescues from oblivion, gathers and, finally, provides many of the images in his archive with a new contextualization; this way, the result of his action may culminate in surprise, humor or inconsistency, but also in the use of specific narrative and iconographic systems considered stable in the prevailing cultural scene. Therefore, it is not a mere eclectic game that uses mixed resources, but rather an audacious program of unused connections that, under their simple appearance, hide a thorough analysis of the image, its meaning and the deconstructive possibilities generated by maladjustments against its original context.

A good example of this is *La llama pétrea* (2015-2016), a set formed by more than one hundred interventions that are based on an album by Francisco Arola Sala named *Perspectiva práctica, elementos de composición*, dated in 1913, and intended to architecture students. Dis Berlin provides each picture with a new meaning from the vindication of the narrative fracture and the creation of new visual and semantic levels. This way, the artist dilutes in his *powerful definition* the intensity contained by both Arola’s album and the external images. More than creating, in the demiurgic sense of the term, Dis Berlin builds a work that invites viewers to take a stand, to move around, to get close and, then, get away; just the opposite to the linear perspectives of Arola’s album, which favored a crystalline and scientifically accessible space.

The man who thinks; the man who plays

J. F. Lyotard stated in 1982, in an article published in the magazine *Artforum*, that “the impossibility of painting arises from the higher need that the industrial and post-industrial world had of photography, exactly as today’s world needs journalism more than literature.”⁸⁶ This philosopher agreed with all those thesis, which after the 70s of the last century announced the death of painting, ending up in a constant crisis of the pictorial environment even then, when a positive recovery took place in the market.

As already mentioned, 1982 was also the year of Dis Berlin’s first individual exhibition. Since then, the artist has maintained a consistent pictorial proposal even in times of hypertrophy of the image and digitalization of the look. In addition, in the last decade, he accessed an iconographic background mainly supported by the paradigms of modern life, precisely the industrial and post-industrial world to which Lyotard referred; however, it is not an inventory attached to obviousness: Dis Berlin is aware that figurative painting makes sense as long as it is capable of going beyond the limits imposed by the framework of mere representation. This is the origin of his speculative task, that is, understand the world and art from the most unsuspected relationships that are finally established as encrypted stories consisting of eloquent fragments that were previously extracted from a much more complex and vast reality.

Music, utopia, rationalism, eroticism, cosmos, luxury, family, solitude, nature, traveling, architecture, betrayal, gambling, affluence, religion or greed are (without being comprehensive) some of the topics and arguments that cover *Homo Sapiens*, which the artist has been creating with special intensity throughout the last decade. It is not about establishing for each of the selected topics a specific iconography or generating a set of allegories in the manner of a post-modern Cesare Ripa. In short, none of these terms can be supposed to be naming a stable figure. Dis Berlin faces a problematic perspective by installing (as dismantling device) an intimate and, at the same time, kaleidoscopic vision of the human being, through which the contents of modern life can be fully described.

The artist starts many different operations for illuminating his reflection in a plastic manner: scale games that account for the contemporary dislocation of the look; narrative inconsistencies used to suggest a move towards symbolism; mix of formal and technical resources; fragmentation of the image; complex structures of mechanical appearance, called *Circuits*, which propose multi-directional schemes without a compositional center. Whatever the procedure used, we must listen to the image, not just look at it, and assume an inner sound that invites us to integrate in a partial yet subsistent, undecipherable universe, full of nuances that esca-

pe from a fleeting and hurried look. His work demands at least to become actively involved in the possibility proposed, in his peculiar approach to the clichés and archetypes of the human condition. This approach is highly relevant in a liquid, flowing social context, where identity drifts, where human conscience, that current non-totallizable heterogeneity, has transformed into the figure of a dismembered body.

We are connected by that scientific classification identifying us as *Homo sapiens*, which literally means a man who thinks or a wise man. Historian Johan Huizinga explored another category in his book *Homo ludens* (1938) through the idea that games are a human function as essential as thinking or working; in fact, games would actually start in the language: humankind uses metaphors to express their existence and paraphrase the real world. The strength of games lies in the possibility of producing new forms of affection, new ways of thinking and feeling. In this sense, it is possible to establish the concept of game as *the ordered space allowing the temporary suspension of chaos*¹⁷, providing players with a creative possibility in order to set their own rules and actions. This is how Dis Berlin’s creative discourse works: he coexists with the borders of reality and, at the same time, creates an alternative instance to spot new horizons. And his conscience tells him that beyond culture, it is not possible to think about man. ■

1. FERRER, Christian. *Mal de ojo. Crítica de la violencia técnica*. Octaedro, Barcelona, 2000.

2. MADERUELO, Javier. *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*, La Bahía, Cantabria, 2012, p. 274.

3. CASTRO, Fernando. “Estamos cansados del árbol. [Intermezzo intespetivo para una pintura fuera de lugar]”, in *Los Esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, p.p. 69-70.

4. LÓPEZ, Iván. “¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?” in *Los Esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, p. 29.

5. LAWSON, Thomas. “Última salida: la pintura”, *Artforum*, 20, 2 (October 1981), pp.40-47, gathered in WALLIS, Bian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid, 2001, p. 154.

6. BONET, Juan Manuel. “La Europa de Dis Berlin”, in *El viajero inmóvil*, Castillo de Valderrobres, Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel, pp. 12-13.

7. BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid, Ardora, 1997, p. 39.

8. BONET, Juan Manuel. “Los motivos de Canto o la Hora Poundiana”, in Cantos, Banco Zaragozano, Zaragoza, 1990, pp. 7-8.

9 Quote taken from BONET, Juan Manuel. “Para un diccionario disberlinesco”, in El reino de las metamorfosis, IVAM Centre del Carme, Valencia, 1998, p. 65.

10. Cf. FURIÓ, Vicenç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 135-147.

11. AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona, Altera, 1998, p. 106.

12. DIS BERLIN. “Peter Pan en el laberinto”, in *Rosebud*, Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca, 2004, p. 10.

13. CAÑAS, Dionisio. “El presente es una cerilla que se enciende ferozmente”, in *Carlos Pazos. No me digas nada*, MACBA; MNCARS; Actar, Barcelona, 2007, p. 237.

14. DIS BERLIN, Op. cit., p. 11.

15. DIS BERLIN. “Las Confesiones de un Artista Solitario”, in *El museo imaginario de Dis Berlin*, Bancaja, Bilbao, p. 36.

16. LYOTARD, J-F. “Presenting the unrepresentable”. *Artforum*, abril, 1982, p. 67. Note taken from BREA, J.L. (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, p. 92.

17. Cf. Ambrosini, C. *Del monstruo al estratega. Ética y juegos*. C.C.C. Educando, Buenos Aires, 2007.



Though some details of its myth can be forgotten, the assassinated divinity will never be.

Even less forgotten is that it is after its death when it becomes essential for human beings (...)

The morphology of these divinities is extremely rich and there are lots of myths associated with them. However, some common basic notes should be mentioned: these are not cosmogonic divinities; they appeared on Earth after the creation, but did not remain on it for long; they were assassinated by men, they were not avenged and did not even hold a grudge towards the assassins; on the contrary, they showed them how to take advantage of their death (...).

Reality and Myth *Mircea Eliade*

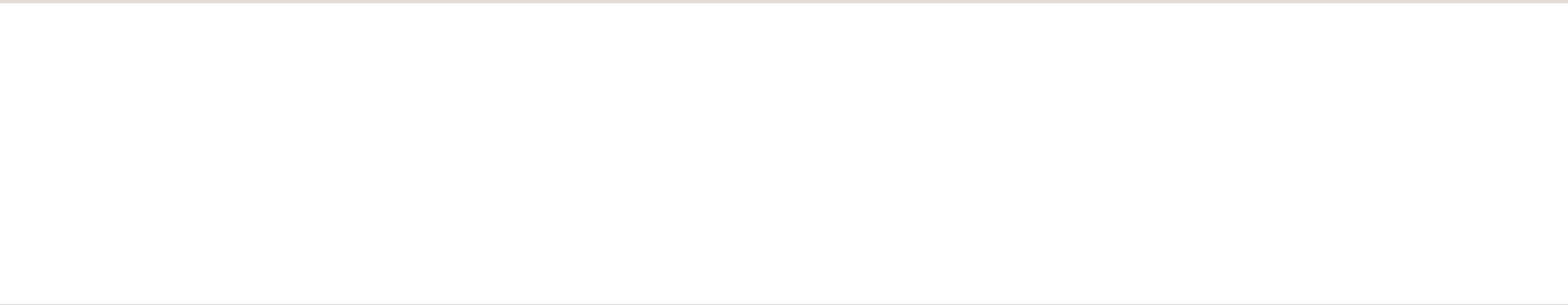
Dis Berlin performs the role of artist-demiurge with absolute willingness, ambition and perseverance, and his own visionary, kaleidoscopic, timeless, *citacionista*¹, intimate, avant-garde, somewhat psychedelic and metaphysical cosmogony. Dis Berlin is an eccentric, daimonic and unpleasant artist who remains faithful to his own world in continuous luminescence, but, at the same time, is a key and essential figure for understanding the Spanish art in the last decades. When I think about the best way to introduce or represent his figure, I remember that engraving by Grandville, where a sun-character plays happily juggling planets on its head, while a small *spectator* is enlightened, even sublimated, by the inexplicable wonder witnessed.

The text by Eliade included at the beginning of this short introduction could be extrapolated to define what our artist has been doing throughout his prolific career. We would only need to reinterpret *divinity* as the extensive iconography handled by our author, performed through his collecting, even fetishist, activity that led him to gather from the beginning of the 80s an overwhelming archive, which could be his great “masterpiece” today if it ever goes public. Let’s use, then, Eliade’s text in order to be re-read and manipulated for this presentation: Dis Berlin did not forget *the divinity* after being assassinated; in fact, he seems to remember what others forgot; the morphology of *his divinities* are also extremely rich, and he has numerous myths. His divinities are not “cosmogonic”, as many of them appeared on “Earth” (or else, on

his working table, study or easel taken before from his incredible archive) in order to be subject to a subsequent re-creation and addition to a new and personal mythology. The artist stated in a very illustrative manner about this: *My interest always focuses on that which is hermetic and enigmatic, on the mystery shrouded to something that formerly had a much more mundane nature;...I like what people no longer look at.*

Dis Berlin is a great collector of images, as we all know, but, above all, he is a good *watcher* (an active observer). This is maybe his greatest strength: his exquisite and personal look. An incandescent, transmuting, clairvoyant, self-absorbed, somewhat melancholic look with nontransferable poetics, which he uses to transform any forgotten icon, disused object, anonymous or archetypal figure, any anodyne landscape or place, into something highly magnetic and, as such, *dis-berlinesque*. His personal look is some sort of conceptual limbo inaccessible to rational cataloging, even if his influences seem to be very clear on him. His work could be understood as a “cathedral-type” collage that is continually expanding, a giant photomontage filtered through a fully personal and recognizable sieve.

In the words of Dis Berlin, *Choosing is creating*. This is a statement-decree and, as such, the purpose that best summarizes his virtues. It is also a starting point for deciphering the keys of his personal and eclectic work; it is not relevant what he borrows from a disused popular iconography, forgotten by many people, because his look, his *choice* is capable of providing icons with new and inimitable symbolism. The *disberlinesque* world seems to orbit in



a parallel reality; everything there crystallizes in a dance toward a new and promising beauty; it includes echoes, desires and obsessions of modern, humanist, exquisite and somewhat sybarite men. His style is never “retro” or “vintage” nor anachronistic, although the artist always prefers to rescue specific artistic references and trends from the previous 20th century. In fact, in his work, certain precepts of avant-garde movements are reactivated in a new dimension of invigorating meaning, where the *kitsch* appearance of some artists is balanced by a pictorial work of superior sensitiveness and depth.

Let’s comment now a work like *La bella y la bestia* (figure x). There, you can see a self-absorbed lying naked woman on a lion walking on a pink landscape. This color is typical in Dis Berlin’s atmospheres, in which it is almost impossible to guess what time or season it is; as if they belonged to another planet or were the crystallization of a dream. This image, in my opinion, is absolutely disturbing; especially when one knows his creating conscience; I could also state that beneath such a bucolic and apparently sweet image lies a provoking intention, which is the result of a subtle irony accumulated over his career. Beyond the archetype game represented by these two figures, the way both are depicted is worth commenting. As in many others, this painting can be similar to eastern images, maybe like the Hindu ones, and configures an emblem of connotations not only literary, but also legendary and mythological that surely come from a personal idea or experience of the author. Why I still think that it is a provoking image when the meaning of the depicted scene is the opposite of what at first one perceives? Because this one is not an easy provocation. Its candid appearance hides a double reading, as could be seen in many of the paintings by De Chirico in his classic period. And Dis Berlin was heavily influenced not only by the metaphysical period of the Greek painter, but also by his subsequent period, the controversial, counter-revolutionary and anti-modern proposal with which he responded to the entire avant-garde, a movement, by the way, that he pioneered. Therefore, it is logical to assume that, as a result of Dis Berlin’s admiration for this controversial author, father of metaphysics and subsequent participant in “the revelation of what great painting is”, a work like *La bella y la bestia* requires an audacious, paused and profound reading. Before the attractive and sweet appearance of his rich universe, Dis Berlin demands an attitude not only open, but also minimally educated for tasting the mystery and symbolism with which any of his works are created.

Dis Berlin meditates thoroughly his images; he is not a painter of action and dynamic intuition, but rather a “thinker”, an artist with subtle feelings and overwhelming imagination. His job is somewhat religious. This can be noticed as soon as you take a closer look at his paintings. His works are made slowly, as a dedicated craftsman who creates the representation of his divinity in a respectful and humble manner.

Bridging the gap, Dis Berlin holds a similar spirit with respect to his job as painter; the skins of his paintings consist of various layers carefully applied to surfaces that receive a great deal of thinking and work. These layers generate, in turn, in an indissoluble manner, several layers of interpretation, understanding and, therefore, emotion. He paints in this way not only with the purpose of preserving his conservation, betraying and, at the same time, caring for the future transcendence of each work, but also of challenging his own death. In addition, the parsimonious creation of each painting gives them a decisive aura, a sieved vibration, configuring a huge *Petrified Flamethat* solidifies the most luminous essence of his inner images. Looking at his work, one notices the experience that quality painting can still provide in our days.

Dis Berlin: is the name of a modern and elusive *Daimon*. He catalyzes and channels his work from and through a selected set of multiple disciplines. His concern and creating capacity are expanded not only through paintings, drawings, *collages*, photomontages, but also through the third dimension, using objects, sculptures and wonderful installations that extend his fertile universe without limitations. His varied images and eclectic style, which ranges from photography or figurative painting to the most geometrical and abstract form, always includes literary and cinematographic influences, musical evocations, and melancholic yet hopeful poetry, specific to a creator of electrified, illuminated, radiant and invigorating ectoplasm. His vast culture allows him to play sometimes the role of a pure retro-futurist, reinventing new Dadaist “circuits” that remind of his admired Picabia. He enjoys crossing the tightrope (always wearing shoes) of spiritual painting and existential poetics.

Dis Berlin is an awaken dreamer. A collector of images of another time and of different objects. As we already mentioned, and the artist himself pointed out, he is an *immobile traveler*, an alchemist of images under a huge skylight, where he projects, creates and connects with

his own universe. His figure is related to an extensive family of “weird” artists and painters. By weird I mean those artists who eluded the prevailing taste of their time, provided their personal voice and showed their tangential resistance through art. Dis Berlin is a fully heterodox artist and, as such, bizarre. He loves finding and discovering forgotten, eccentric, marginal or evil authors and painters. He said in one of the indispensable interviews for understanding his images: *I love discovering interesting painters that cannot be found in important museums; those who only managed to exhibit in second-rate museums of any European city. Their monographs often stay in the shelves of second-hand bookshops waiting to be discovered*. He can be proud of having gained a privileged place in that constellation of artists that he admires, builds and discovers on a daily basis. He is already there, next to De Chirico, Paul Klee, Balthus, Lindner, or our Spanish painters Maruja Mallo or Pérez Villalta.

Therefore, Dis Berlin is a creator, a collector, an archaeologist of icons, images, and artists who, fortunately or not, were buried under time. Maybe our artist sees himself, in part, reflected in those authors who developed their work in the margins of the prevailing views. This is why he enjoys finding and discovering other hidden stories where his scouting passion can be multiplied and exacerbated, exploring places in the shadow where the miracle of surprise, the sublimation of discovery may occur. ■

THE WOLD’S IMAGE IS BUILT

Dis Berlin’s archive as drawing engine and the collage as machine

Óscar Alonso Molina

Maybe Dis Berlin’s most amazing work is his unique, extraordinarily singular and already almost mythical archive, where the artist patiently has been sorting since some decades ago thousands, or rather dozens of thousands, of printed images from different sources: postcards and illustrations, books or catalogs from the advertising world, from decoration, architecture or fashion, art magazines, mainly published between the 20s and the 70s. This impressive ensemble forms a sort of illustrated dictionary of culture, an endless iconographic repertoire that can only be compared with the “Atlas” that Gerhard Richter started in the mid-60s and which, as you may know, was finally completed in 2010 with 802 elaborate prints stored at Lenbachhaus Museum in Munich.

The German artist shows a distanced attitude when it comes to his archive. There, even those personal documents or pictures alluding to his private life that appear in the prints seem to not refer to any autobiographical illusion or to his own taste or aesthetic choice; on the contrary, Dis Berlin’s archive is characterized by the subtle and non-negotiable implication of his creative affinities in all the prints chosen for his repertoire. This archive, which the Soria-born artist keeps in the city of Aranjuez, Madrid, shapes the most complete image possible of his own imaginary museum. A museum that is, at the same time, impossible and disarmed; a real bombed library, where the dispersed and infinitely fragmentary repository of collective images is consistently and provisionally organized by the artist. The result is a pure allegory of the contemporary image ruin, just the opposite to the dynamics of our globalized present, already governed by the immediate visual results provided by Internet search engines.

However, both artists coincide in offering a cross-section of the prolific, fertile and very complex visual universe that each individual currently handles (creators deliberately) in the scope of our global iconosphere, and in the implications that the “archive evil” entails within the private construction of a personal imagery at different image levels. Or in other words: in the awareness of a separation between me, the world and “my” world, as according to Aby Warbourg, “...the conscious creation of distance between oneself and the external world may very well be called the foundational act of human civilization; if this liminal space becomes the substrate of artistic creation then the conditions are fulfilled, such that this consciousness of distance can become a lasting social function, [...] whose sufficiency or failure as an instrument of spiritual orientation means even the fate of human culture.”

As such, each of the images captured in Dis Berlin’s archive involves, along with a certain “antiquity” (or more precisely, a certain “image of antiquity”: ineffable nostalgic substrate of a passed time that covers everything in his work), the ability

to conform by addiction a highly personal stylistic universe that is eventually depicted in his plastic work. These images, after being separated from their respective original contexts, are organized in folders titled after some sort of prevailing iconographic reason (“comfort”, “luxury”, “orientalism”, “femme fatal”, “family”, etc.), despite that, deep inside, a world of not always specific allusions prevails in the artist. The images in his archive are biased by an instinct to detect in them specific values that will excel subsequently, in a more brilliant manner, in his *collages*, paintings, photographs or drawings. He selects them among many others, tags them as interesting or revealing, and separates them in themes around meanings, which will only emerge in the final image under a very specific perspective: his own criterion/taste.

These materials are superposed and adapted to produce the works displayed in this exhibition. The first engine of his creative work lies in this Daedalus of isolated yet preselected images that is articulated as language (and not only nominal, with the titles of folders shaping styles, atmospheres, quotes or references) in the artist’s outstanding collection of prints. In fact, the archive must be understood as a complex combination mechanism allowing him the essential aesthetic operation: drawing. In this sense, the archive is a remarkable graphic machinery that swallows visual matter and excretes iconography. An archive that accumulates archetypal images and provides them to plastic art in a concrete, singled out manner, as pieces claiming a given combination to be organized as visual mechanism.

Within such an extensive archive, I am especially interested in a specific part of it because of its relationship to drawing. First, as mental operation, allowing the artist to shape that which only exists in his imagination; and secondly, as abstract concreteness, generic to ideal forms. The archive of our artist operates in these two senses. In this vast ensemble, Dis Berlin calls “Llama pétrea” (Stony Flame) to that specific part of his materials that opt for archetypal visions of the form. For example, the tree as figure. The tree that can be used as reference whenever we say or think of “tree”, or seek its presence in any kind of visual scheme. The tree that refers, in an abstract yet tangible (real) manner, to the empirical notion of those species (trees). This is a family of images linked, in general, to black and white, to a tendency towards schematism. Images that are almost timeless (though they never are!) and establishes an almost index-like relationship with the referrer. Images almost as Platonic ideas, in which the experience of everyone completes the link between mental images and things always in a different manner.

Under this same title, Dis Berlin has developed throughout 2015 a set of collages, which he resists to consider

as a series in a strict sense, that are based on an album by Francisco Arola Sala, dated in 1913, titled “Perspectiva práctica, elementos de composición” (Practical Perspective, Composition Elements), intended to the architecture students of that time. After little more than a century, the prints of descriptive geometry of this Catalan drawer, stage designer, polemicist, historian, art theorist, pedagogue and novelist, have found a singular paraphrase as they were used as background for these new pieces. His prints frequently offered first the linear and mathematical frame of various atmospheres, almost like sceneries (galleries, arcades, domes, architectonic interiors of monuments, grandiloquent perspective changes, views of old monuments, etc.), which in another adjacent print appeared already covered by a more “artistic”, loose and varied layer, revealing how the creation of the visible reality hid an accurate constructive scaffolding, rigid regarding conceptual principles and rigorous regarding mathematical precision.

Indeed, Arola Sala’s album could be classified in that conception of our artist’s “Llama pétrea”, as it tackles with a more succinct, even dry yet undoubted vision, the rich and multiple spaces, volumes, scenes and landscapes of the world. His schemes of reality are certainly drier than the actual reality, but they are also more convincing regarding timeliness and firmness, thanks to the contrast with that which can be measured and weighted in that complex world of feelings faced before translating them into linear schemes. This way, what in the first scene of the album was only a world of heights, vanishing points and glumness, limits of projected shadows, height of viewpoint, aseptic horizons and precision measurements, in his subsequent plastic and artistic recreation, he will turn all that into temples of the old Greece or Rome, caves, pyramids or mastabas, primitive huts, bible scenes, sumptuous baroque palaces or churches in ruins, decorating romantic landscapes in a picturesque manner...

It is clear that behind that duality hides a not less rigorous moral vision. To prove my point, let me remind you that the Catalan geometer is also known by his novel *La esclava Thamar* (*Thamar Slave*) (Barcelona, Academia, without year of publication, though the cover of the paperback edition indicates “Historic and descriptive novel from the time of the bible. This novel was broadcast with resounding success by the station ‘Radio Catalana’ of Barcelona”. It could be checked that the alluded broadcast took place throughout 1927 and 1928). Arola Sala also created the imaginative and boundless prints that illustrated the novel, some of which are in tune with (or continue from) those in the architecture album mentioned above. The tendency towards exoticism in the 19th century style and exaggerating the most morbid aspects, such as the description of Ninive’s cruel and dissipated life, for example, tells a lot about the subjection that moral also imposes to forms.

Therefore, it is not a coincidence that Dis Berlin’s photomontages investigate over and over about different aspects of bourgeoisie and its ethical and aesthetic cosmovision. The worlds of money, power, work or industry constantly appear as ideological aspects subject to a profound review of appearances. This same bourgeoisie that trained and mastered its descendants so they could become architects, engineers, technicians, experts and reputable entrepreneurs

(by means of Arola Sala’s books, for example), reveals now as a superposed set of masks that starts to fall.

Indeed, there is no doubt that photomontages, which are the result of adding the cutting of the modern visual universe to the plates of descriptive analysis, must convey a meaning. Dis Berlin does not risk revealing anything by proposing specific titles for all of them; he rather opts for leaving the works as something more open and “abstract” (using his own word) than other similar works and series of his, even those recently developed with this same technique, such as “Homo Sapiens”, “El libro de los delirios” or “El ángel exterminador”. This indeterminate approach in the meaning of each piece, which points to an argument, but is not finally materialized into a theme, could also be the result of the neutrality, openness and schematism that characterizes the images used, that is, the actual repertoire from which “Llama pétrea” feeds.

These are works that propose an elegant yet uncomfortable review of our own images, as they constantly refer, in a very unspecific manner, to a past and indefinite time, an indeterminate past of which we take part basically because of our audiovisual education, above all, cinema and that diffuse aestheticisation populated with “revivals” that convert what was already done and outdated into something new by means of style formats, atrezzo, fashion accessories, etc.

That bourgeoisie mentioned above is the same that lived and thrived according to that which was modern, when the modern meant new and even, maybe, on the verge of the experiments and eccentricities of the avant-garde, but, at the same time, they lived “in” the past, in the style of the 19th century. The representations of woman and man that were then built, all of them fraught with charm and elegance, cannot hide now any longer the sweat, tears and blood glimpsed behind. Similarly, the family that man and woman built after living together and procreating was a source of problems that were then made visible thanks to psychoanalysis. In fact, these same relationships between the genders have become more egalitarian and, at the same time, more complex over time. However, beyond this background, it should be highlighted that even if the private taste implicitly mediates in each plastic decision, the series tackle collective images rather than ghosts or the artist’s private stories. As such, no therapy exists; the artist confronts us with the repressed image that we share as culture, community of (mainly aesthetic) interests, and not with the emergence of his anxieties or impulses in the form of desires or fetishes. In this case, the work is not a symptom. Evidence of this is that the artist does not want to know in all cases what the cut image means; he recreates himself in the mystery involved in its isolation: a diagram, a photograph, some figures... that sometimes shows up, though its original meaning is not entirely controlled by the artist, who, therefore, renounces to the new proposed phrasing.

In any case, nothing seems to be out of Dis Berlin’s aim in this atlas without center and periphery: the subjects are noted down without any pre-established plan, but the folder of *collages* is being gradually confined to a sense by which, with enough accuracy, criticism to culture materializes through both lucidity and the passion shown by the artist for the chosen figures and shapes. It is just a sort of torture, by which images reveal just that which they hide

and refuse to recognize. This way, sumptuous luxury and, even, elegance are merely an additional form of cruelty. The technical and ornamental aspects are not already indistinguishable: no distance exists between them, as it did not exist either until the 19th century, when each element “expressed” in a residual manner a certain teleology of industry, consumption, production, commerce and exhibition of merchandise, etc.

Amidst these mixed themes, mechanics and technology arise over and over again as manifestation of a new idea of beauty. In Dis Berlin, these are futurist aspects that combine in an inseparable manner with others that are clearly metaphysical in nature. In fact, I would say that the latter, along with the inevitable sequels of surrealism that tend to remain in the conscience of spectators as a result of the procedure (collage and poetics are inseparable), shapes the amalgam of supposedly distant styles that are forced to coexist in his work, sharing a common space. There is a touch of nostalgia in the result, but also something irredeemably funny, ironic and jocular. Modernity becomes somewhat ridicule when looked at a distance and under the inclement combinations of Mariano Dis Berlin, for whom nothing and nobody escapes unscathed. By mixing the parts, the whole acquires an almost derisory, but also distant tone: the bodies consist of *disejta membra*; that which is organic and inorganic mix up: from De Chirico’s mannequins to Rococo’s rocaille to the triumph of patchwork and cutting.

Religion, the conquest of space, passion crimes, family bonds, feminine wiles, masculinity and its disguises, work and the forces of production, the great ideologies of the 20th century and their defeat, decoration and fashion, *haute couture*, applied arts, etc. In the middle of this bombing of reflections on the themes of which our culture consists, abstract elements (which in this folder are especially abundant) become very suggestive, allusive and sensitive. They are literally in the background of the images, but emerge to the surface with unusual vigor. In this sense, “Llama Pétrea” is a decisive ensemble in the artist’s career, since it helps to understand with net, abstract clarity his so frequently elusive repertoire of themes. Through the themes covered in these *collages*, it will be perhaps easier to track and deduce both the formal logic and the internal logic in them, which work as a script, crossing the 140 prints making up this “Llama Pétrea” folder, and from this work, also the full poetics of this complex artist. The formal logic is determined by the geometric schemes from which the artist starts by providing them with a compositional structure, whereas the internal logic is a sort of reading script that each one of us organizes separately when exploring the themes, thinking about what they may contribute to the world they look at with so much sensitiveness and elegance, with so much wit and sophistication, with so much distrust and nostalgia. Let me give you a couple of hints that I recently wrote down quickly when Mariano showed me the long sequence of “Llama Pétrea”, while we were exchanging comments on each of the pieces in what was an unforgettable afternoon to me. In front of a wonderful work, he said “Time is an ornament”, while in front of another, not less special, he explained that “timeliness is symmetry”. So from now on, you continue on your own and, then, tell me about it. Good luck. ■

Ó.A.M. [Aranjuez & Santa Cruz de Tenerife, March 2016]

