

Rob Verf
La pintura espejo del ser

María José Herrera

A comienzos del nuevo milenio Rob Verf decidió que la Argentina podía ser un lugar donde encontrarse la energía necesaria para poder seguir con el trabajo que venía desarrollando desde su Holanda natal. Una pintura de ese año 2001 fue *Infierno*, con la que participó en una exposición colectiva de homenaje a Jeronimus Bosch (“El Bosco”), y su famoso tríptico *El jardín de las delicias*. Una obra emblemática del siglo XV holandés cuya temática religiosa tiene aún lecturas actuales a las que, precisamente, apunta la versión de Verf. Un infierno cotidiano se desata entre los cuatro muros de un hogar contemporáneo. La chimenea, el hogar (un fuego de los fuegos que alumbran el Averno boschiano), el calor, símbolo de la contención de la familia, crepita hasta diluir sus llamas en pixeles. La escena

Rob Verf
Painting as a Mirror of the Self

María José Herrera

At the outset of the new millennium, Rob Verf decided that Argentina might be a place where he would find the energy he needed in order to continue moving forward with the work he had been developing in his native country, The Netherlands. One painting from the year 2000 is *Hell*, with which he participated in a group show in homage to Hieronymous Bosch and his famous triptych *The Garden of Earthly Delights*. This emblematic Dutch work from the 15th Century continues to engender current readings of its religious theme, and Verf’s version points precisely to this fact. An everyday Hell is unleashed within the four walls of a contemporary home. The chimney and the warmth of the fireplace (with a fire like the fires that illuminate Bosch’s Avernus),

no podría ser peor: la mascota, amarrada, sangra por la herida de un consolador que penetra su ano. La mujer (¿madre?), aunque sin ojos, parece mirar atónita la acción del hombre (¿padre?) que con su pene erecto apunta a la pequeña vagina (“semilla de café”¹) de la niña (¿hija?). Como en los *Playmobils* con los que entretenía sus días infantiles Verf, los personajes son sintéticos; tienen aquellos atributos que resultan indispensables para definir su actitud frente a la escena que nos presenta. ¿La mujer es cómplice, mira sin actuar? ¿Acaso fue ella quien violó al perro? Al calor de noticias como la de la captura del pederasta Marc Dutroux y sus secuestros, violación y asesinatos de niños en Bélgica, el artista exhibe un “estado de cosas” de lo que parecería ser un verdadero infierno contemporáneo: las relaciones humanas.

Dentro de las complejas interpretaciones que *El infierno* de El Bosco ha suscitado, una apunta a que el hermetismo de su

¹ Representación de los ojos en las figurillas humanas de las culturas neolíticas.

symbols of the family’s embrace, sizzle to the point of dissolving into pixels. The scene couldn’t be worse: the family pet, staked to a chain, bleeds from its wounded anus, penetrated by a dildo. The woman (mother?), albeit without eyes, seems to look on, stunned, at the actions of the man (father?), who aim his erect penis at the little girl’s (daughter?) tiny (“coffee bean”¹) vagina. Like the *Playmobile* figurines with which Verf entertained himself in his childhood, the figures are reduced to abstractions; they have only those attributes indispensable to defining their attitudes in the context of the scene that he presents to us. Is the woman an accomplice, who sees without taking action? Might she have been the one who violated the dog? During the heat of the moment when pedophile Marc Dutroux had been captured, wanted for the kidnapping, rape and murder of children in Belgium, the artist exhibits a “state of things” in what would seem to be a veritable, contemporary Hell: human relations.

¹ Representation of the eyes in human figurines from neolithic cultures.

simbología se debe a una visión herética o, al menos, que excede al relato bíblico, la fuente tradicional. Es probable que para el desarrollo de su programa iconográfico el artista apelara a otros recursos. Leyendas, narraciones populares, las fuentes “bajas” de su época que hablaban de las aberraciones que su pintura ilustra. Es esta distinción entre lo “bajo” y lo “alto” que parece perder relevancia en el arte contemporáneo y, obviamente, en la pintura de Verf. La prensa y su amarillismo empecinado en los detalles escabrosos, los *comics* y las series televisivas, son parte del imaginario que nutre sus obras. Con humor y por supuesto sin culpas, el artista transita tanto por el arte clásico como por la cultura visual de su época. Lejos de pretender expresar moralejas, Verf es consciente del valor didáctico de las imágenes. Ningún europeo desconoce esta condición que marca los fundamentos de la cultura occidental. Así, los microcosmos boschianos –lecciones de lo que no hay que hacer– son inspiradores porque demuestran una eficacia de las imágenes en la que aún se basa la práctica del arte en la actualidad.

Among the complex interpretations that Bosch’s *Hell* has provoked, one implies that the hermetic nature of his symbolism stems from a heretic vision, or one that at least exceeds the Biblical account that is its traditional source. It is likely that the artist calls upon other sources to develop his iconographic program: legends, popular stories and other sources from “low” culture of his era that spoke of the aberrations that his paintings illustrate. It is the distinction between “low” and “high” that seems to lose relevance in contemporary art and obviously in Verf’s painting as well. The imagery that his works draw upon comes, in part, from yellow journalism with its insistence on lurid detail, comics and television series. With humor and naturally, free of any guilt, the artist makes his way through classic art and the visual culture of his time. Far from intending to communicate a moral in his work, Verf is well aware of images’ didactic value. No European can fail to recognize this condition, which marks the foundation of Western culture. As such, the microcosms created by Bosch –lessons showing what should not

Polvo (2000) es la primera obra que pinta en Buenos Aires. El anclaje local es evidente. La típica señalética del cruce de calle en las esquinas, el recipiente plástico para la basura adosado al poste, las veredas cuarteadas, los montículos de desperdicios fuera de su lugar. Detalles todos que, para quien conoce la ciudad, no le ofrece duda acerca de cuál se trata. Sin embargo, la paleta en gama de verdes transparentes (virtuosismo del óleo) aleja de tanto verismo y hace presente el esquematismo *cartoonesco* de la escena. Una autómatas sin miembros (siempre singularizada por su sexo) levita como uno de los personajes robotizados de los *Jetsons*.² Come “cubitos” y es una escolar, lo sabemos porque usa guardapolvo. De esta última palabra toma el título la obra que juega con el significado lunfardo de “polvo”: un coito. De este modo, con nuevos símbolos propios atribuibles a la *vanitas* clásica, Verf *aggiorna* este

² *Los Supersónicos*, en español, *cartoon* estadounidense creado por William Hanna y Joseph Barbera en 1962. Se trata de una familia del futuro que vive en una ciudad en órbita y sus autos y robots se desplazan sin tocar el piso.

be done— are inspirational because the images demonstrate an efficiency that serves as the basis of art practice even today.

Polvo (Dust, also slang for the sexual act), dated 2000, is the first work he painted in Buenos Aires. The local connection is evident. There are typical street signs at the corner crossing, a plastic waste bin attached to a post, cracked sidewalks and mounds of trash where they do not belong. All these details unmistakably evoke the city of Buenos Aires for anyone familiar with it. Nevertheless, a palette consisting of a gamut of transparent greens (a virtuosity of oil) veers away from all this realism and more toward a schematic, cartoonish approach to the scene. An automaton without extremities (as always distinguished by its sex) levitates like one of the robotic characters from the *Jetsons*.² She eats “ice cubes” and is a student, indicated by her use of a white smock, or *guardapolvo*. The title of

² *Los Supersónicos*, in Spanish, a cartoon created by William Hanna and Joseph Barbera in the US in 1962. It dealt with a family from the future who live in a city in orbit, where cars and robots move from one place to another without touching the ground.



Polvo, 2000. Óleo sobre tela, 140 x 180 cm.
Polvo, 2000. Oil on canvas, 140 x 180 cm.

género tradicional extensamente tratado en la Holanda barroca. La vida es fugaz, como masticar hielo. Nada sirve para siempre, atestiguan los desperdicios acumulados por una sociedad en crisis que pronto empezará a aferrarse a ellos como una nueva práctica para la subsistencia, el “cartoneo”. Por último, “del polvo venimos y al polvo vamos”, un destino común en el que la vanidad de las glorias se disuelve como el hielo en la boca.

Con un sentido semejante, *Chica americana* (2005) revive unos años después, ya más menguada la crisis, las duras vivencias de contrastes sociales en el centro porteño. Mientras unos comen en esas pizzerías con grandes ventanales, en la vereda, otros inspeccionan la basura que aquellos producen y de la que esperan también lograr algo para comer. La suciedad, los plásticos de envases y embalajes esparcidos por las calles y las autopistas que conectan los suburbios con la ciudad, son la evidencia de la vida en la calle, de una marginalidad típicamente latinoamericana que los ojos de un europeo no pueden evadir. “El arte es una cuestión emocional”,

the piece is taken from this word, in a play with the slang meaning for “*polvo*”: coitus. In this way, and using new symbols of his own attributable to a classic *vanitas*, Verf updates this traditional genre so extensively explored in baroque Holland. Life is as fleeting as chewing ice. Nothing works forever, as the accumulated waste of a society in crisis attests, one that would soon turn to this residue in beginning a new practice in order to subsist: “*cartoneo*”. Lastly, “all come from dust and to dust all return” a shared destiny in which the vanity of glory dissolves like ice in your mouth.

Similarly, with the crisis already waning several years later, the 2005 work *Chica americana* (American Girl) revives the hard life experiences and strong social contrasts of downtown Buenos Aires. While some eat in typical, large-windowed pizza parlors, on the sidewalk others look through the garbage they produce, hoping to find something to eat. The filth, plastic packaging and wrappers scattered on the streets and highways that connect the city with its suburbs evidence people living on the street, a typically

asevera Verf. “Los objetos que el artista representa, en realidad son parte de uno mismo, del sentimiento que nos producen. Son lo que son y, a la vez, el reflejo del que los hace, del artista”.

Aún más cercana en el tiempo *Beginning of a Vanitas* (2011) continúa explorando el género. Fugacidad de la vida o caducidad de la mercancía, la composición centrípeta alude a esa expansión de la energía que produce la extinción de lo orgánico. El comienzo de la *vanitas* moderna será ese momento fijado en el tiempo, ese arreglo estético de lo heteróclito descartado que se convierte en fin de un estado y principio de otro.

En *El experimento* (2005), la asepsia de un cuarto azulejado que podría ser un quirófano, nos introduce en una narración en la que reconocemos ciertos íconos del artista (mujer/torso/vagina; niña/torso/vagina; figura sin sexo, por defecto, hombre) y modos de armar la escena (pantallas espaciales, sombras proyectadas, perspectiva) pero su significado se resiste, excepto por la fuerte sugerencia del título. “Busco la respuesta del espectador frente a esta pintura.

Latin American form of marginality that the eyes of a European cannot elude. “Art is an emotional issue”, Verf asserts. “The objects that an artist represents actually form part of yourself, part of the sentiment they produce in us. They are what they are, and at the same time, they are a reflection of whoever makes them, of the artist”.

Closer to the present, *Beginning of a vanitas* (2011) continues to explore this genre. Whether in terms of the fleeting nature of life or the expiration of merchandise, this centripetal composition alludes to the expansion of energy that is produced by the extinction of organic matter. The beginning of a modern *vanitas* would be that moment frozen in time, that aesthetic arrangement of the discarded and irregular converted into the end of one state and the onset of another.

In *El experimento* (The Experiment, 2005), the antiseptic air of a tiled room that could be an operating room serves as the introduction to a narration in which we recognize certain of the artist’s icons (woman/torso/vagina; little girl/torso/vagina; a sexless figure, by default a man) and ways of putting the scene together (spatial

Eso me interesa”, acota Verf. Como lo ha estudiado David Freedberg todas las imágenes encierran un poder que es el de producir determinadas respuestas por parte de quienes las contemplan. Muchas de esas respuestas son autocensuradas por la mirada culta, particularmente aquellas que se relacionan con el excitar las fantasías sexuales o, las genéricamente tildadas de perversas. Mirar y espiar son dos formas de relacionarnos con las imágenes que activan diversas recepciones. Freedberg afirma que, en general, no somos conscientes de la incidencia de lo emocional en el acto de conocer. Que es precisamente esta circunstancia, la que nos induce a aceptar o rechazar determinadas imágenes, sin que podamos explicarlo racionalmente.

Con estas ideas desarrolladas de modo intuitivo trabaja Verf cuando ocluye la desnudez o un acto sexual en primer plano en una foto de revista pornográfica. Lo que no está, lo que no se ve, cobra más destaque que lo que sí. Si el erotismo es el juego del develamiento entre lo que se muestra y lo que se sospecha,

screens projected shadows, perspective); its meaning, however, is held back, except for the powerful suggestion of the title. “I look for the viewer’s response to this painting. That is what interests me”, clarifies Verf. As David Freedberg’s studies would indicate, all images contain a power which is that of producing determined responses on the part of those who contemplate them. Many of these responses are self-censored by the cultured gaze, particularly those related to inciting sexual fantasies or those that are generically branded as perverse. To look and to spy on are two different ways we can relate to images that activate diverse forms of reception. Freedberg affirms that in general, we are unaware of the incidence of our emotions in the act of acquiring knowledge. It is precisely this circumstance that induces us to accept or reject determined images, without being able to provide any rational explanation.

Verf works with these ideas developed in an intuitive way when he occludes nudity or a sexual act in the foreground of a photo from a pornographic magazine. What is not there, what is not seen, is

sus *collages* son la aplicación de ese mecanismo para remetaforizar la mostración llana de la pornografía. Es decir, volver a dotar a esas imágenes unidimensionales de lo estético definido como ambigüedad y retórica. Cercanas a estas obras sus “cajas para ver” inspiradas en las que los niños holandeses construyen como tarea escolar, apelan a la curiosidad propia de la condición humana y al *voyeurismo* como conducta sexual estigmatizada. Proponen al espectador en la exposición, en el espacio público institucional de la galería, “dejarse ver fisgoneando”. Las cajas blancas, de apariencia pulcra y neutra contienen un dispositivo (mirilla) que permite ver lo que hay en su interior. Sus sintéticas Venus-torso, de telgopor retozan en el interior protegidas por una privacidad que emana de sus propios semicuerpos y el espacio que ellos ocupan. Desnudas, el orificio de la caja coincide con el de su pubis, poderoso núcleo energético de la pequeña composición encapsulada. Son la ilusión de un microcosmos idílico donde, acota Verf, “el espectador cree estar físicamente en “otro lado”,

thus highlighted to a greater extent than what we do see. If eroticism is the play involved in revealing what is shown and what is only suspected, his collages are the application of this mechanism in order to re-elaborate metaphors for pornography’s graphic frontality. In other words, he once again granted these one-dimensional images with what aesthetics would define as ambiguity and rhetoric. Closely related to these works, his “viewing boxes” –inspired by those that Dutch children construct as school projects– appeal to the curiosity inherent in the human condition and to *voyeurism* as a stigmatized form of sexual conduct. Within the public, institutional space of the gallery, they propose that viewers “let themselves be seen snooping”. The white boxes are neutral and tidy in appearance and each has a device (peephole) that allows one to see what is inside. His summarized Venus-torsos made of Styrofoam frolic there within, protected by a privacy that emanates from their very semibodies and the space that they occupy. Nude, the orifice of the box coincides with that of her pubis, the powerful nucleus of energy

porque los límites de la visión desaparecen al mirar a través de un agujero”.³

“Una mujer desnuda frente a un espejo es una energía. Ella no es solo el exterior de la pose, también es el interior de la situación. El espejo, el espacio, los objetos, hacen la situación “desnudo”. El desnudo es la energía en el espacio y el espacio es la energía del desnudo. Es un estado completo”.⁴

El desnudo es un “modo de ver”,⁵ una convención en la presentación y representación del cuerpo que la tradición occidental creó a la luz de los roles sociales que se atribuyen a hombres y mujeres. Así, el desnudo en la pintura es la desnudez “ataviada” con todo aquello que la torna “objeto”, la “expone”, para captar el deseo en

³ Ver el texto de Rob Verf, *El momento*, en este mismo libro.

⁴ Citado en *Poéticas contemporáneas*, revista *Ramona*, # 90, Buenos Aires, Fundación Start, 2009, p. 57.

⁵ Sigo a John Berger y sus consideraciones acerca del desnudo en el libro *Modos de ver* (Barcelona, G. Gili, 2000).

in this small encapsulated composition. They are the illusion of an idyllic microcosm where, as Verf states, “the viewer believes they are physically “elsewhere” because the limits of the [field of] vision disappear when looking through a hole”.³

“A nude woman in front of a mirror is energy. She is not only the exterior of the pose, but also the interior of the situation. The mirror, the space and the objects all make up the “nude” situation. The nude is the energy in the space and the space is the energy of the nude. It is a complete state”.⁴

The nude is a “way of seeing”,⁵ a convention for how to present and represent the body created by Western tradition in the light of the social roles attributed to men and women. As such, the nude

³ See Rob Verf, *The Moment*, included in this book.

⁴ Cited in *Poéticas contemporáneas*, *Ramona* magazine, # 90, Buenos Aires, Fundación Start, 2009, p. 57.

⁵ Here I follow John Berger’s considerations of the nude in the book *Modos de ver* (Barcelona, G. Gili, 2000).

la mirada masculina. “Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma más de vestido”, señala John Berger.

El desnudo en *Bondage Beauty* (1998), habla de las relaciones entre sexo y poder, de las prácticas sadomasoquistas o de dominación. El cuerpo femenino maniatado, vendado, contorsionado por arneses y sogas, objetualizado para servir al deseo, se torna en una estructura de energías e intensidades visuales: una escultura, a los ojos del artista. De modo similar a otras esculturas de esta serie, *Bondage Beauty* tiene su atributo de “desnudez” en los genitales y los senos. Pero lo que lo caracteriza como “desnudo” es la pose, sustentada en la mirada del otro. En este caso, pose de sometimiento que se evidencia en la cuerda que “ata” sus brazos a la espalda. Sorprendentemente y a pesar de la síntesis abstracta de las formas, la imagen tiene la misma ambigua candidez que las fotos, obviamente realistas, de Bettie Page la *pin up girl* americana en la que tal vez se inspiran. Demonio

in painting is “attired” nudity with everything that makes it an “object” and “exposes” it in order to captivate desire in a masculine gaze. “To exhibit oneself nude is to convert the surface of one’s own skin, the very hairs of the body into a disguise. The nude is condemned to never being able to achieve nudity. The nude is one more way of dressing” as John Berger points out.

The nude in *Bondage Beauty* (1998) speaks of the relationship between sex and power, about domination and sadomasoquistic practices. The female body with her hands tied, blindfolded, contorted by harnesses and rope and objectified in the service of desire here becomes a structure of energies and visual intensities: a sculpture, in the eyes of the artist. Similar to other sculptures in this series, *Bondage Beauty* has its attribute of “nudity” in the breasts and genitals. What characterizes it as a “nude”, however, is the pose, sustentada in the gaze of the other. In this case, it is a pose of submission, evidenced by the cord that “ties” her arms behind her back. Surprisingly, and in spite of the abstract reduction of forms, the image has

controlado, falso angel provocador, evoca una de las fantasías eróticas más visitadas por los *comics* para adultos en los años '80s. En la obra de Verf "lo sexual" funciona como sinécdoque de "lo humano". Pueden faltar los miembros, los ojos, pero nunca estará ausente la genitalia, aquello que identifica al "ser sexual".

"Una obra de arte es un estado de la mente. Un momento creado por situaciones. Su construcción se realiza con la energía de una circunstancia en la que algo sucede. Mi trabajo se inspira en la sexualidad. Yo mismo como un ser sexual. La sexualidad diferente del erotismo. Con mi arte yo no quiero seducir. Quiero crear una reflexión sobre un estado sexual de la mente".⁶

En la tridimensión de la escultura, Verf deconstruye por medio de líneas, de estructuras espaciales que recuerdan cadenas de átomos, las poses típicas del modelo desnudo. Basta una delgada varilla de madera vencida en diagonal al piso para imaginar el cuerpo yacente de su

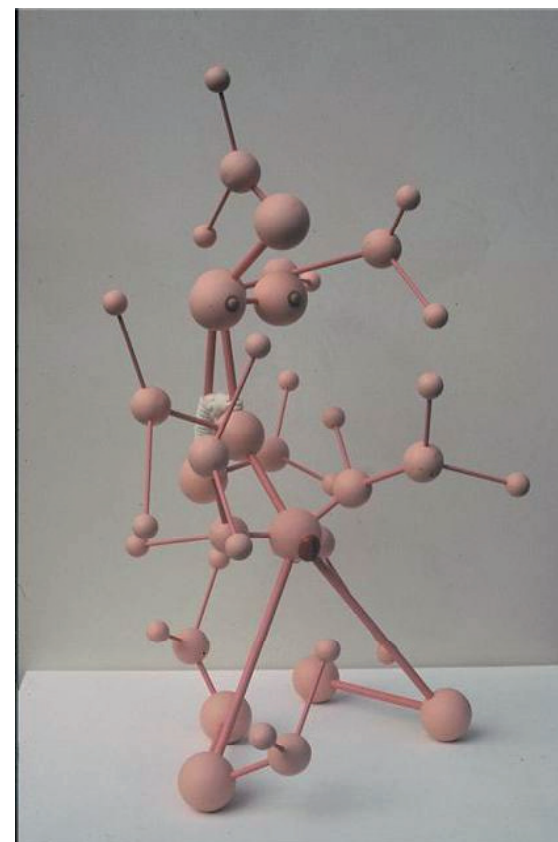
⁶ Ramona, *loc. cit.*, p. 57.

the same ambiguous candidness as the obviously realistic photos of Bettie Page, the American pin-up girl who may have served as their inspiration. A controlled demon and falsely provocative angel, she evokes one of the erotic fantasies most frequently visited by adult comics during the '80s. In Verf's work, "sexuality" functions as a synecdoche for "humanity". Eyes or limbs may be missing, but the genitals will never be absent, that which identifies a "sexual being".

"A work of art is like a state of mind. It is a moment created by situations. Its construction is carried out with the energy of a circumstance in which something happens. My work is inspired by sexuality. I myself am a sexual being. Sexuality differs from eroticism. I am not looking to seduce with my art. I want to create a reflection of a sexual state of mind."⁶

In sculpture's three dimensions, Verf deconstructs by way of lines and spatial structures that recall chains of atoms, the typical poses of the nude model. A thin wooden rod that sags to the floor in diagonal

⁶ Ramona, *loc. cit.*, p. 57.



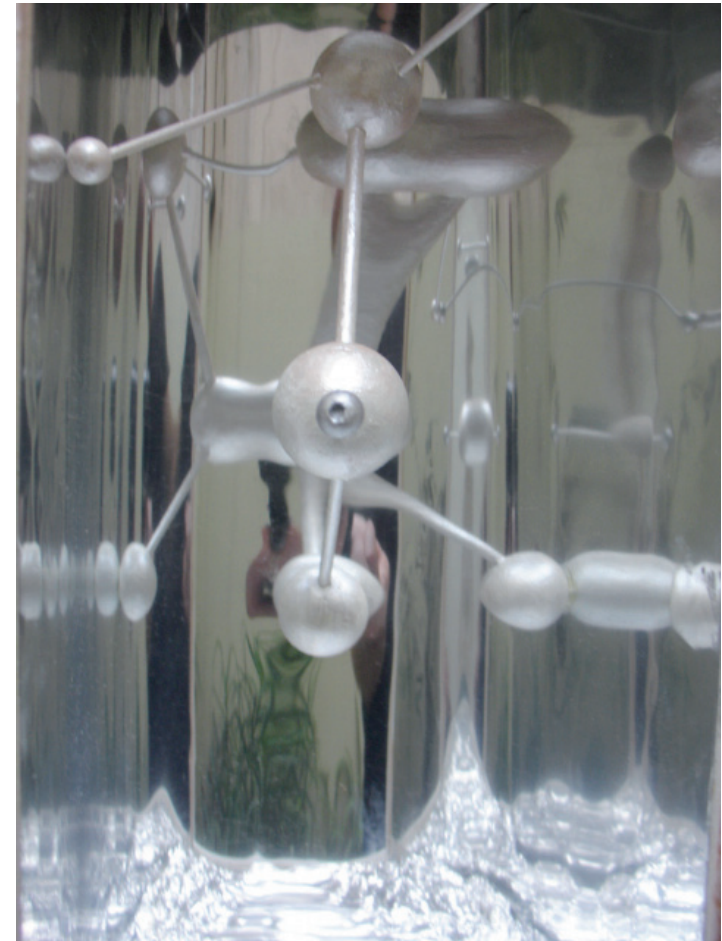
Bondage Beauty, 1996. Soga, madera, acrílico. 65 cm. de altura.
Bondage Beauty, 1996. Rope, wood, acrylic. Height 65 cm.

sugerente *Desnudo en el reflejo de un espejo* (2007). El espejo es donde la *beauty* verifica la eficacia de su belleza, es una abstracción de “la mirada del otro” que supone el desnudo. Pero también, en la concepción de nuestro artista, el “reflejo”, la información acerca del objeto, es una quinta dimensión que se suma a la de su devenir en el tiempo. *Torso in Moonlight* y *Torso in Artificial Light*, llevan el espejo hacia el interior de las cajas, como en una especie de panóptico que evidencia cada gesto, inflexión o cadencia de los “cuerpos” en su propio espacio. Cabe suponer que de esta forma, tal vez, el cuerpo termine reflejando su alma.

La pregunta acerca de lo que vemos, de la “realidad” de la percepción ronda toda la producción de Verf desde sus comienzos. La dialéctica imagen / simulacro se desencadena en sus figuras reflejadas externas, como en el caso de las esculturas, o las internas en las cajas. Un desarrollo posterior, actual, de estas ideas se pone en juego en su video instalación *Full Foreground* (2010). Aquí la “caja para ver” se proyecta sobre la pared. Se agiganta en un primer plano completo, sin recortes, y genera un efecto de ambientación

is sufficient to imagine the recumbent body in the suggestive *Desnudo en el reflejo de un espejo* (Nude in the Reflection of a Mirror, 2007). The mirror is where the beauty verifies the efficiency of her beauty, it is an abstraction of “the other’s gaze” that supposes the nude. It is also, as conceived by the artist, the “reflection”, the information about an object, it is a fifth dimension added to that of its evolution over time. *Torso in moonlight* and *Torso in artificial light* take the mirror inside the boxes, as if a sort of panoptic that evidences every gesture, inflection or cadence of the “bodies” within in their space. One could suppose that perhaps, in this way, the body might wind up reflecting its soul.

The question regarding what we see, about the “reality” of perception has hovered throughout Verf’s production ever since the beginning. The dialectic image/simulation unleashed in his figures, whether reflected externally, as in the case of the sculptures, or internally, in the boxes. A posterior development of these ideas currently underway comes into play in his video installation *Full foreground* (2010). Here, the “viewing box” is projected onto



Torso en luz artificial, 2008. Técnica mixta, 13 x 35 x 13 cm.
Torso in Artificial Light, 2008. Mixed Technique, 13 x 35 x 13 cm.

que, virtualmente “succiona” hacia adentro al espectador. La danza poética de las esferas arrastradas por la corriente de agua parece desarrollarse en el mismo espacio del que la mira. El primer plano, sin horizonte ni límites aparentes, multiplicado por los espejos y el agua como superficie reflejante, hipnotiza. Como las sombras en la caverna de la alegoría platónica, esas imágenes se constituyen en nuestra experiencia “real” del espacio.

Si como quiere Verf, cada artista es un espejo *Mujer orinando* (2006), *d’apres* Rembrandt, es un ejemplo de su teoría acerca de los mecanismos de la creación. Su versión del grabado del siglo XVII viene, a su vez, informada por otro espejo, la pintura de Picasso de 1965, con el mismo tema. La asombrosa estampa de Rembrandt muestra con total realismo el momento en que una mujer mendiga se refugia tras un árbol, se agacha y orina. La potencia del fluido traza una diagonal que avanza hacia el espectador y lleva la atención hacia la vagina –nada idealizada– de la rústica mujer. La imagen de inspiración burlesca fue vista como una aberración

the wall. A complete foreground is enlarged, without cuts, and it generates an environment effect that literally “sucks” the viewer in. The poetic dance of spheres pulled along by water currents seems to unfold in the same space where it is being viewed. The foreground, without any apparent horizon or limits and multiplied by mirrors and the water as a reflecting surface, hypnotizes. Like the shadows in the Platonic allegory, these images are constituted in our “real” experience of the space.

If, as Verf believes, every artist is a mirror, *Mujer orinando* (Woman Urinating, 2006), after Rembrandt, is an example of his theory regarding the mechanisms of creation. His version of the 17th Century print is also informed by another mirror, Picasso’s 1965 painting on the same theme. Rembrandt’s amazing print is a completely realistic depiction of the moment when a beggar-woman seeks refuge behind a tree to squat and urinate. The force of the liquid traces a diagonal that advances toward the viewer and draws his or her attention to the peasant’s –not at all

en su época. *Mujer orinando* exhibe el inquietante atractivo por lo obsceno, la bella representación del humano feo, envilecido, como contracara de la atracción erótica. Es precisamente este realismo sin concesiones al buen gusto lo que seguramente interesó a Verf, en cuya versión la energía del orín expulsado se proyecta a toda la figura, como en una cascada de reflejos tridimensionales.

“Aceptando la naturaleza cambiante y efímera de la experiencia perceptual, y si aceptamos que tanto los objetos reales como los conceptuales son apreciados de manera análoga, entonces se hace razonable proponer objetos estéticos que son localizados parcialmente en el espacio real y parcialmente en el espacio psicológico”.⁷ Así, expresaba Victor Burgin el aspecto “situacional” de toda obra de arte. El espacio psicológico es el resquicio donde actúan vivamente la subjetividad del artista y la respuesta del espectador. Anclado en la tradición de la pintura de interiores de la escuela

⁷ Burgin, Victor, *Estética situacional*, 1969.

idealized– vagina. The image, with its burlesque inspiration, was seen as an aberration in its time. *Mujer orinando* exhibits the disturbing attractiveness of the obscene, it is a beautiful representation of an ugly, vile, human as the opposite of erotic attraction. It is undoubtedly precisely this realism that makes no concessions to good taste that interested Verf; in his version, the energy of the urine ejected/expulsed is projected throughout the figure, like a cascade of three-dimensional reflections.

“Accepting the changing, ephemeral nature of the experience of perception, and if we accept that real as well as conceptual objects are appreciated in an analog manner, then it becomes reasonable to propose aesthetic objects that are localized partially in real space and partially in psychological space”.⁷ This is how Victor Burgin expressed the “situational” aspect of every work of art. Psychological space is the gap where both the artist’s subjectivity and the viewer’s response are vividly active. Anchored in the

⁷ Burgin, Victor, *Estética situacional*, 1969.

holandesa (Pieter de Hoogh, Vermeer), Verf plantea una “situación”. Como Marcel Duchamp en su enigmático *Etant donné...* enumera visualmente los actores y sus particulares “estados de la mente” que condicionan el resto de los elementos presentes en la escena. La ventana (la *vedutta*) que se abre hacia un espacio exterior ajeno al representado, simboliza el lugar donde todas las opciones que generaron la escena ya no cuentan. La sinestesia y la metáfora suelen ser los instrumentos asociativos con los que Verf resuelve cada uno de los elementos de la narración en su pintura. Es ciertamente, en estas instancias emocionales, poéticas, donde se teje la compleja trama del significado de sus imágenes.

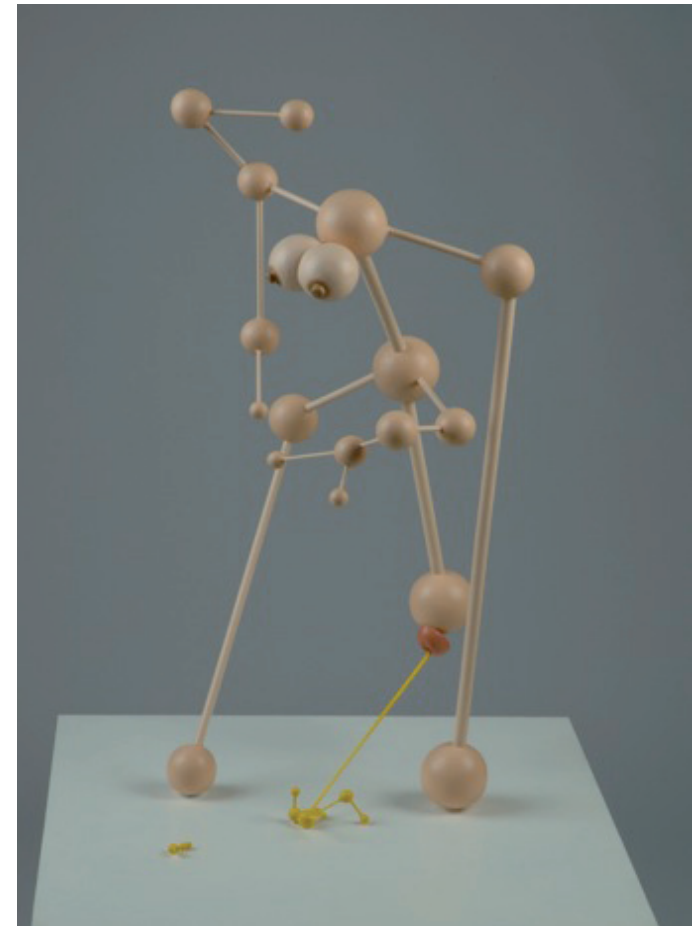
“Eres lo que ves, lo que tu experiencia personal te dice que sos en determinada manifestación temporal, tu estado del ser”, opina Verf, para quien un artista es, en cierto modo, un “hacedor” de espejos.

María José Herrera
Buenos Aires, enero 2012.

Dutch school of painting interiors (Pieter de Hoogh, Vermeer), Verf proposes a “situation”. As Marcel Duchamp does in his enigmatic *Etant donné...*, he visually enumerates his actors and his particular “states of mind” that condition the rest of the elements present in the scene. The window (the *veduta*) that opens onto an exterior space, foreign to the interior, symbolizes the place where all the options generated by the scene no longer count. Synesthesia and metaphor tend to be the associative instruments with which Verf resolves each one of the narrative elements in his paintings. It is certainly in these emotional, poetic instances that he gradually threads the complex weave of meaning in his images.

“You are what you see, what your personal experience tells you that you are in a given temporal manifestation, your state of being”, states Verf, for whom an artist is in some way a “maker” of mirrors.

María José Herrera
Buenos Aires, enero 2012.



Mujer orinando (después de Rembrandt), 2006. Madera y acrílico, altura 65 cm.
Urinating Woman (after Rembrandt), 2006, wood and acrylic, height 65 cm.