

9-1994

Daniel Senise: Telas - Canvases 1988 - 1994

Roberto Tejada

Southern Methodist University, rtejada@mail.smu.edu

Follow this and additional works at: https://scholar.smu.edu/arts_arthistory_research



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

Tejada, Roberto, "Daniel Senise: Telas - Canvases 1988 - 1994" (1994). *Art History Research*. 5.
https://scholar.smu.edu/arts_arthistory_research/5

This document is brought to you for free and open access by the Art History at SMU Scholar. It has been accepted for inclusion in Art History Research by an authorized administrator of SMU Scholar. For more information, please visit <http://digitalrepository.smu.edu>.

DANIEL SENISE

Telas • Canvases 1988–1994

I
S olapadas pátinas de un tiempo elusivo en su continuo devenir: monumentos levantados por una memoria pictográfica, ventanas que abren hacia una evocación urgente de formas recuperadas, engendros de un eclipse encefálico, diagramas hieráticos que dibujan un remoto estado de apariencias, efigies fantasmales que insinúan el sistema de signos que se fabrica a puerta cerrada en un genérico porvenir o en un presente cifrado.

La plástica de Daniel Senise, reunida aquí en más de treinta telas de gran formato, busca inspirar una suerte de asombro con un registro que oscila entre la apoteosis, el enigma y lo inmutable. El de Senise es un mundo hermético; sin embargo, transcurre sobre una superficie que logra combinar un simbolismo abstraído (a partir de múltiples capas de texturas azarosas) con un empeño por elevar algunas formas a su condensada esencia original. Se trata de un trabajo cuya técnica resulta inseparable del sentido general de su arte. Lo que sostiene esta obra admirable es, el equilibrio, diría incluso la ingravidez que se produce entre la preocupación material de su hechura y el aliento reverente de su decir.

El pigmento como portador de ideas plásticas, el proceso como otro aspecto del contenido, la superficie como artificio y evento, según la clave de Harold Rosenberg: “la arena para actuar, no el espacio para reproducir, rediseñar, analizar o ‘expresar’ un objeto, ya sea real o imaginario”; con un visible impulso por inscribirse dentro de una vanguardia informada por su historia reciente, Daniel Senise, como otros que comenzaron a producir pintura en los ochenta, se ve

I
O verlapping layers of an elusive time, continually becoming; monuments raised by a pictographic memory, windows that open out onto a mind in the process of evoking an urgent series of recovered forms, the engendered brood of an encephalic eclipse, hieratic diagrams drawing a remote state of appearances, ghost effigies insinuating a system of signs devised behind the closed doors of some generic future or behind those of an encoded present.

The work of Daniel Senise, gathered here in more than thirty large-scale canvases, aims to inspire a sense of awe that oscillates between apotheosis, enigma and the immutable. The world of Senise is a hermetic one that nonetheless transpires through a surface that manages to combine an abstracted symbolism (rendered in multiple layers of chance textures) with an impulse to elevate certain forms to their condensed original essence. His is an art whose technique is inseparable from the overall meaning of the compositions. What sustains this remarkable work is the resulting equilibrium, one might even say a weightlessness, between the material concern of its making and the reverent breath of its saying.

Pigment as the vehicle for painterly ideas, process as an equally crucial aspect of the content [itself], surface as both artifice and event, “the arena in which to act, not the space in which to reproduce, redesign, analyze or ‘express’ an object, whether real or imaginary,” to quote a key phrase of Harold Rosenberg; with a visible impulse to inscribe himself in a vanguard informed by its recent history, like

enfrentado a una serie de cuestiones relativas a la representación en el arte contemporáneo.¹ Ante los vestigios de la praxis conceptual durante los años sesenta y setenta –la creciente disolución de los géneros, el continuo desplazamiento del artefacto, la irreversible transparencia del aparato artístico–, o ante el pluralismo de estilos que trajo el regreso a la pintura (neoexpresionismo, transvanguardia): ¿cómo levantar una obra coherente que logre narrar, desde las postrimerías de una modernidad ya exangüe, la historia oblicua de un colapso de las formas representadas y, no obstante, de su posible recuperación?

II

A pocos años de iniciar su trabajo, hay una importante transición en la obra de Senise. Sólo hay que comparar uno de sus primeros cuadros con uno reciente para percatarnos cómo expone su evolución:

En *Coração* (1985) se encuentra, efectivamente, flotando sin mayor escándalo, un enorme corazón pintado con gruesos brochazos en un blanco lechoso con ligeras pinceladas de color café para darle el aspecto inflado que ostenta. Abajo hay una doble escalera en forma de X, en negro y

many of those who began to produce painting in the eighties, Daniel Senise had to first grapple with questions related to the problem of representation in contemporary art.¹ Faced with vestiges of the conceptual praxis defined during the sixties and seventies (for example, the increased dissolution of genres, the continual displacement of the artefact, the irreversible transparency of the art-world apparatus) and confronted by the pluralism of styles that has arisen with a return to painting (neoexpressionism, transvanguard), Senise has had to consider how to create coherent works on the fringes of an anemic modernity, works that might comment on the oblique history of the collapse of certain representational forms and yet, at the same time, introduce a possible convalescence.

II

Shortly after completing his first paintings, Senise's method underwent an important transition. By comparing an early canvas with a more recent one, I intend to explore the evolution of the artist's work:

In *Coração* (1985) an enormous heart is seen floating discreetly, painted in thick brushwork using a milky white pigment with faint strokes of brown to give the form its swollen quality. Below it, there is a double staircase in the form of an X, in black and chalky blue, attenuat-



Daniel Senise, *Coração* (1985)

azul pizarra atenuado por un blanco que no sólo forma los muchos escalones, sino también sirve para representar la luz que, aparentemente, emana del corazón. La escalera también parece estar suspendida en un abismo, absolutamente oscuro; en el triángulo inferior de la X formada por la escalera, se asoma la mueca de una figura homúncula. Alrededor de su silueta, surgen unas rayas que, como en los *comics*, sugieren algún humor o movimiento. El tono y la manufactura del conjunto recuerdan, sin proponérselo, los últimos trabajos de Philip Guston como si fueran pintados por Jim Dine.

Tanto la intención como la factura que animan *Coração* susurran, voluntariamente cáusticas, lo que en cuadros posteriores Senise diría con más elocuencia: aquello de que, por más descifrable que parezca la superficie de lo que constituye el espacio simbólico –de la vida cotidiana (el idioma, los sueños), así como su representación plástica–, muchas veces se trata de un lenguaje que, bajo una meticulosa inspección, resulta finalmente inasible, un asunto de fe.

Con el tiempo el artista las telas con un tratamiento especial. En un artículo sobre algunas de las nuevas figuras de la plástica latinoamericana, Senise explica el procedimiento de donde surgió su arte: “Preparo mi tela cubriéndola de pigmento [y por lo general el brasileño utiliza una delgada sábana blanca]. Luego, la dejo en el suelo secándose, con el lado pintado sobre el piso. De esta manera el suelo actúa en conjunción con la superficie. Después, arranco la tela del piso y la cuelgo sobre la pared. [Muchas telas de Senise miden más de dos metros cuadrados]. Trabajo imágenes fragmentadas. En ocasiones tengo que repetir el proceso del piso, para que las imágenes queden atrapadas entre dos capas de una textura lograda al azar”.³

Asimismo, al secarse el pigmento –y en una

ed by a white that not only forms the steps to the stairs, but which also serves to represent the light apparently emanating from the heart. The staircase also appears to be suspended in an entirely black abyss; peering out from the lower triangle of the X formed by the staircase is the grimacing face of a homuncular figure. Silhouetting the figure are short “comic-strip” rays, as if to suggest some sort of movement or surprise. The tone and treatment as a whole unwittingly recall the late works of Philip Guston as might have been painted by Jim Dine.

Willfully caustic, both the intention and execution of the work whisper what in later works Senise would state more eloquently: that no matter how decoded the surface may seem of what constitutes symbolic space – both in daily life (speech, dreams) and its visual representation – we are still bound to be at odds with a language which, under meticulous inspection, remains unattainable in the end; a matter of faith.

The artist eventually begins to subject his canvases to a special preparatory treatment. In an article on some of the new figures in Latin American art, Senise explains the procedure from which his artworks emerge: “I prepare my canvas, covering it completely with pigment. [The artist generally utilizes common white sheets.] I then place it on the floor where I let it dry, with the painted side face down. In this way I let the floor act in conjunction with the surface. Later, I peel the canvas from the floor and hang it on the wall. [A large number of Senise’s works measure over two square meters.] I then work with fragmented images. Sometimes I have to repeat the process on the floor so that the images are trapped between two layers of a random texture.”³

Later, as the pigment dries, and in a refigura-

refiguración de ciertos procedimientos de Yves Klein— Senise coloca objetos, como clavos de hierro, sobre la tela para que, con el tiempo, quede su impronta corroída, y poco a poco forme una textura parecida a la de los detalles muy amplificadas de ciertas pinturas o una superficie desgastada por los efectos del tiempo. (Senise, de hecho, confiesa haber buscado esta textura “antigua” después de ver en Italia la obra de Giotto). Otras veces, después de abandonar una tela trabajada (se jacta el pintor de que descarta hasta setenta por ciento de su trabajo), Senise la recupera del reverso, dejándonos ver, a trasluz, los restos, ora inversos, ora volteados, de un trabajo anterior inconcluso.

Sobre estas superficies Senise traza las siguientes imágenes, ya sea solas o en combinación: una especie de velo funerario que cuelga de una pared; un lienzo con apariencia de agua de una catarata o de una blanca formación de piedra; la cabeza de un martillo y unos clavos esparcidos; la silueta blanca, a veces invertida, de un cisne; unas polícromas, aunque sombrías, manchas esféricas o cono de concreto. Algunas de estas imágenes están sobre una accidentada pátina de yeso, y entre destellos solares, volutas vegetales y huesos de animales que subyacen a uno que otro goteo de pigmento.

Daniel Senise se apropia de este vocabulario a partir de varias fuentes. De la historia del arte toma la iconografía que corresponde a la Crucifixión (el martillo, el clavo, la corona de espinas, el sudario); o, en una revisión del tema clásico, emplea la imagen del beso: salvo que en este caso se trata de la trenza que forman dos cráneos de unas aves cuya especie —ficticia, por supuesto— aún conserva su pico al corromperse (*O beijo do elo perdido*). En otras obras, incorpora una silueta blanca de la figura central del célebre cuadro de Whistler, *La madre del artista: composi-*

tion of certain procedures employed by Yves Klein, Senise places objects such as iron nails over the surface so that they eventually leave a rusted imprint on the canvas. All this gradually forms a texture like enlarged details of a painting or a surface weathered by the effects of time. (Senise confesses that he sought this “aged” texture after having seen the work of Giotto in Italy.) Other times, after abandoning a canvas half completed (the artist admits that he discards nearly seventy per cent of his work), Senise may reverse the sheet to show, suffused against the light and pigment, the remains (either inverted or upside down) of a previous unfinished work.

Over such surfaces Senise paints a variety of images: a sort of funerary shroud hung on a wall; a cloth that appears to be a waterfall or white rock formations; a hammer and scattered nails; the white silhouette (sometimes inverted) of a swan; a series of somber polychrome spheres or a kind of concrete cone. Many of these images are over random patinas of plaster and situated in the thick of sun bursts, vegetal volutes or animal bones that lie under scattered drips of pigment.

Senise appropriates his visual vocabulary from various sources. From art history he utilizes iconography related to the Crucifixion (hammer, nails, shroud, crown of thorns); or in a revision of the classic theme, he employs the image of a kiss; except that in this case it is portrayed by the intertwined skulls of two birds of a fictitious species whose beaks are preserved even after death and decay (*O beijo do elo perdido*, 1991). In other works he incorporates a silhouette of the central figure in Whistler’s famous work *The Artist’s Mother: Composition in Grey and Black, No. 1*. From mythology, poetry and the sciences, the Brazilian artist extracts the

ción en gris y negro, número 1. De la mitología, la poesía y las ciencias, el artista brasileño extrae al cisne, a los cuatro elementos y las esferas celestiales, al cerebro humano en forma de dos árboles y –según los dibujos y apuntes del jesuita Athanasius Kircher– la montaña con siete cimas que muestran la figura de la Osa Mayor.

En un cuadro sin título (1992), como si formara una enorme fisura diagonal que bisecciona el espacio de la pintura, hay una figura cónica, una vorágine blanca que se encuentra atravesada por diez clavos, cinco a cada lado. La figura parece separar, en sentido literal, la oscuridad que la rodea. De ahí que se establezca en este cuadro –así como en otros de Senise– una tensión entre lo severo del fondo y la efigie, singular y luminosa, que ahí se alberga; resulta difícil determinar si el cuadro trata, en efecto, de la imagen principal, o del entorno que la envuelve.

Ello permite leer el trabajo de Senise como una versión posmoderna de aquellas atmósferas exaltadas de J.M.W. Turner, donde la figura se encuentra involucrada en una lucha tenaz contra su otro yo: la sublime y última realidad de la naturaleza, como en su pintura *La luz y el color (Teoría de Goethe) – La mañana después del diluvio – Moisés escribe el Libro de Génesis*, de 1843. Sin embargo, Senise traduce el término de la naturaleza –modelo imprescindible para el romanticismo y para el sujeto de la modernidad– por el de la cultura, para representar así esa frontera entre el deseo de la razón por una totalidad y una imaginación imposibilitada para producirla. John Constable, ese otro romántico inglés dice: “El arte de ver la naturaleza es una cosa adquirida, así como el arte de leer los jeroglíficos egipcios”. En su arte, Daniel Senise se demora en inscribir sus propias runas que, aun sin descifrarse, dejan su huella como un intento de

swan, the “four elements,” the celestial spheres, the human brain in the form of two trees, and (according to the drawings and notes of the Jesuit, Athanasius Kircher) the mountain whose seven peaks render the constellation of the Ursa Major.

In an untitled painting (1992) an enormous diagonal fissure that bisects the pictorial space is formed by a white vortex seen punctured along its edges by ten nails, five to each side. This image seems to literally separate the darkness which surrounds it. As in other works by Senise, this canvas establishes a tension between the severity of the background and the singular, luminous quality of the shape it articulates. In fact, it is difficult to determine whether the work is about the principle image or the environment in which it hovers.

Viewed this way, it is possible to read the work of Daniel Senise as a postmodern version of those exalted atmospheres painted by J.M.W. Turner where a figure is involved in the struggle with that other self, the sublime and ultimate reality of nature as in his painting *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning After the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, 1843. Senise, however, translates nature – that indispensable model for romanticism and the subject of modernism – as culture, so as to represent the boundary between reason's desire for totality and imagination's impossibility of rendering it as such. John Constable, that other English romantic, wrote: “The art of seeing nature is an acquired thing like the art of reading Egyptian hieroglyphs.” In his paintings, Daniel Senise hesitates to inscribe his own runic characters which, even undeciphered, might leave an imprint against the crisis of representation. It is no small task to uphold a faith in the relevance of the symbolic, a faith reticent to the

reparar la crisis de la representación. No es poca cosa hoy día una fe depositada en la repercusión de lo simbólico, fe reticente a la idea de que, invariablemente, los signos están destinados a flotar sobre una escalinata que conduce a que sabe dónde...

III

Tower Of Song

- A quién no le ha sucedido alguna vez aquel momento, ante el café matutino o esperando el metro, en el que perdemos plena consciencia de estar pensando, en el que las parcelas erráticas del lenguaje y las imágenes quebrantadas destilan de repente una música conocida. Si la plástica, por una parte, establece una “sinopsis espacial” (Rudolph Arnheim) de los accidentes del tiempo, las representaciones de Senise son entregas donde se dibuja la existencia de las cosas más allá del mundo físico o que por lo menos, eluden la cronología de la mente y sus procesos indomables.
- Una nostalgia por lo hierático –esa torre edificada por la modernidad– ante el mundo televisado y cibernético de nuestra imaginación visual. Hay un cuadro de una serie titulada, de modo muy revelador, *Tower of Song*, cuya imagen central es la de un menhir o dólmen de ladrillos que forman el cuerpo superior de una ave, como si estuviera destacando Senise lo monolítico que pueden resultar los atributos del pasado cuando se vuelve un fósil en el tiempo. Wallace Stevens señaló: “Con frecuencia las pinturas de un museo de arte moderno parecen convertirse, con el transcurso del tiempo, en una estética mística, en una búsqueda prodigiosa de la apariencia, como si al encontrar una forma de decir y establecer que todas las cosas, ya sea por abajo o por encima de la apariencia,

notion that all signs are destined to invariably float over a staircase leading nowhere...

III

Tower Of Song

- It happens to all of us: that moment in which – staring at our morning coffee or waiting for the subway – we lose awareness of our train of thought; that instant in which the erratic parcels of language and the shards of shattered images suddenly diffuse into a familiar music. If paintings, in one sense, establish a “spatial synopsis” of accidents in time (Rudolph Arnheim), then those of Senise are stills that render the existence of things beyond the physical world (or which elude, at least, the chronography of the mind and its indomitable procedures).
- A nostalgia for the hieratic – that tower erected by modernity – against the televised or cybernetic world of today’s visual imagery. There is a canvas from a series with the indicative title *Tower of Song*, whose central image is a brickwork menhir or dolmen in the form of a bird’s upper body, as if Senise were underlining the monolithic attributes of a past when it becomes a fossil in time. Wallace Stevens wrote: “The pictures in a museum of modern art often seem to become in time a mystical aesthetic, a prodigious search of appearance, as if to find a way of saying and establishing that all things, whether above or below appearance, are one, and that it is only through reality that they are reflected, or it may be joined together, that we can reach them; under such

son una; y que es sólo a través de la realidad en la que éstas pueden reflejarse o, unirse, donde podemos alcanzarlas. Bajo una tensión tal, la realidad cambia de la sustancia a la sutileza ...”

• El interés del artista por el erudito alemán del siglo XVII Athanasius Kircher no es casual. Senise descubre una ambición afín: el imposible deseo de registrar un glosario, una enciclopedia concéntrica de un conocimiento universal. Lo que para Kircher era una mesiánica y sagrada escritura deviene, para el brasileño, en una arqueología cuyas formas paradigmáticas proponen animar su teatro mnemotécnico: paisajes aleatorios donde se añora un saber que nos ennoblece en lugar de oprimirnos bajo los abusos inherentes en otros tipos de conocimiento: añoranza, ni hay que decirlo, deliberadamente ilusoria.

• Principio elemental de la experiencia estética: enajenar lo conocido, domesticar lo invisible. En *Last Supper* (cat. 35), unos objetos de uso cotidiano (sartenes, cafeteras, ollas) se encuentran representados como en una especie de fotograma; en un cuadro sin título (cat. 29), vemos de perfil la remota silueta de una niña mientras se dirige hacia un horizonte sobre el que emana un enorme cono orgánico; en otra obra unos dientes y unas ramas forman el mapa dibujado sobre las paredes de algún Altamira del porvenir o entre las páginas de un gran códice milenar.

• Si las vanguardias buscaban métodos para criticar la disciplina *en sí* –para lograr lo que se llamaba la “autonomía” de la obra– Senise crea composiciones con elementos tan abiertamente estetizados que parecen hablar de un déficit, como si “la ornamentación y la repre-

stress, reality changes from substance to subtlety ...”

• The interest in Athanasius Kircher, the seventeenth-century German erudite, is hardly a casual one. In Kircher's work, Senise discovers a kindred ambition: the hopeless desire to register a glossary, a concentric encyclopedia containing “a universal knowledge.” What for Kircher proved to be a messianic scripture becomes, for Senise, an archeology whose paradigmatic forms animate a mnemonic theater: aleatory landscapes that long for an ennobling intelligence – a deliberate, albeit illusory, longing – against the oppressive abuse inherent in other kinds of knowing.

• An elemental tenet of the aesthetic experience: estrange the familiar, domesticate the invisible. In *Last Supper* (cat. 35), certain objects of daily use (pots, pans and percolators) are depicted as if the canvas were a photograph; in an untitled painting (cat. 29) the profiled silhouette of a girl faces an enormous organic cone as it emerges over the horizon; in another work teeth and branches form a map scribbled on the walls of some future Altamira or among the pages of a massive millenarian codex.

• If the artists in the avante-guard sought methods to critique every discipline in *itself* – to attain what was often called the “autonomy” of the work – Senise renders his compositions with elements so blatantly aestheticized they seem to speak of a deficit, as if “ornamentation

sentación [fueran] significantes que ocultan la forma pura que es, en efecto, el significado trascendental.”³ En otras latitudes, y en la dialéctica de José Lezama Lima, tal vez la pregunta sería: ¿se trata de ausencias posibles más que de presencias imposibles?

• De ahí que Senise se encuentre explorando estos abigarrados mundos obsesionantes en su peregrinaje de “decreación”. La superficie de las cosas, de la imagen a dos distancias: no sólo como máscara, sino también como afeitado. En última instancia, la suya es una visión en el fondo terrible, pues pareciera decir el pintor, como todo iconólatra, que, detrás de estas imágenes, no hay sino una precaria convicción en la que las efigies logran iluminar lo que las palabras inevitablemente ofuscan.

Roberto Tejada

1. El escritor Wilson Coutinho ha situado el trabajo de Senise de otra manera: “el posmodernismo brasileño no deriva de un cansancio de las formas o ideas del modernismo, sino de una atmósfera de burla al exceso de historicismo, generalmente idealizado y no realizado en la práctica”. *Daniel Senise*, catálogo, Granada, Instituto de América, Santa Fe, Centro Damián Bayón, 1993.

2. Shaw, Edward, “The End of Solitude”, *Art News*, octubre de 1990.

3. Taylor, Mark C., “Reframing Postmodernisms” en *Shadow of Spirit: Postmodernism and Religion*, compilado por Philippa Berry y Andrew Wernick, Londres, Routledge, 1992.

and representation [were] signifiers that obscure pure form, which is, in effect, the transcendental signified.”³ Elsewhere, and in the dialectic of José Lezama Lima, the question might be restated as: Are these possible absences as opposed to impossible presences?

• Senise explores these hauntingly mismatched worlds on a pilgrimage of “decreation.” The surface of things, the twice-removed image: both mask and cosmetic. It is an awful vision, as if Senise, like all iconolaters, were saying that there is nothing left behind these shapes but the uncertain conviction that images will illuminate what language invariably obscures.

1. The writer Wilson Coutinho has situated Senise’s work differently: “Brazilian postmodernism is not based on the fatigue of modernism’s ideas and forms but in an atmosphere which mocks its excessive historicism, usually idealized but never placed into practice.” *Daniel Senise* (catalogue), Granada, Instituto de América, Santa Fe, Centro Damián Bayón, 1993.

2. Shaw, Edward, “The End of Solitude,” *Art News*, October 1990.

3. Taylor, Mark C., “Reframing Postmodernisms” in *Shadow of Spirit: Postmodernism and Religion*, edited by Philippa Berry and Andrew Wernick, London, Routledge, 1992.