

Tesi doctoral presentada per En/Na

**Óscar Mauricio SALAMANCA ANGARITA**

amb el títol

**"LA MEMORIA DEL *GOLDFISH*:  
Presentación y representación del animal en el  
dibujo occidental de finales del siglo XX  
(1970-2000)"**

per a l'obtenció del títol de Doctor/a en

BELLES ARTS

Barcelona, 22 d'abril del 2005.

Facultat de Belles Arts  
Departament de Pintura



UNIVERSITAT DE BARCELONA



## **A. IV Las figuras de animales de**

### **Jennifer Pastor, una construcción cultural de lo natural.**

---

#### **A. IV. 1 Desde la imagen del museo de historia natural.**

Qué experiencia tan contrastante es visitar un museo de ciencias naturales... Entramos al recinto ambientado con una luz tamizada, que hace del lugar un espacio habitado y deshabitado de acuerdo a como vamos avanzando, según la dirección sugerida por la institución.

Allí, en medio del museo, percibimos que estamos en la mitad de un escenario en donde los personajes son seres detenidos por una muerte eterna. La taxidermia ha triunfado sobre la naturaleza.



La sensación primera nos conduce a pensar que visitamos un museo que preserva el pasado. Hay nostalgia por doquier producida por el estatismo contagioso de animales y plantas, entonces buscamos un refugio, algo que nos reconfirme en la vida y nos reconforte de una inminente soledad como seres humanos.

Entonces la estética irrumpe y tenemos una excusa para valorar el esfuerzo del taxidermista por atrapar el fulgor de la vida inexistente, la mirada feroz, el instinto. Para que la simulación sea completa, un extraordinario paisajista ha logrado captar en una pintura escenografica la temperatura calorífica y mimética del entorno-paisaje del animal: Impresiona en estas escenografías del museo el nivel de detalle , el cual nos transporta fabulosamente a la estepa, la selva, el desierto o las profundidades del mar.

Durante el año de 1993, mientras cursaba un programa de dibujo en la liga de estudiantes de artes de Nueva York, visitaba casi a diario el Museo Americano de Historia Natural; allí, en medio de un extraordinario espacio habitado por animales conocidos y desconocidos, plantas exóticas, bacterias

amenazantes y dinosaurios gigantes crecía mi curiosidad por descubrir la naturaleza, o por lo menos la manera en que ésta había sido construida por la sociedad. Una curiosidad alimentada por los métodos y sistemas de presentación y clasificación del museo, algo también nuevo e interesante para la conformación de mi obra.

El animal descubierto en el museo de ciencias naturales constituye un objeto despojado de vida natural, pero potenciado a su vez como imagen-reflejo de un pasado y una dignidad recuperada a través del conocimiento positivista.

Un museo de historia natural al igual que los programas sobre naturaleza y los modelos científicos pedagógicos incitan la imaginación creativa artística, un ejemplo de estas fascinaciones las podemos observar en los trabajos de Jennifer Pastor, Mark Dion, Damian Hirst, Gary Hume, Jonny Spencer , entre otros.

Nos concentraremos en el trabajo de Jennifer Pastor, una artista norteamericana , nacida en Hartford, Connecticut en el año 1966 y que actualmente vive y trabaja en Los Ángeles, California, por considerar que a pesar de su corta edad la artista ha podido consolidar un trabajo lo suficientemente sólido y contundente acerca de la presentación y representación de la naturaleza en el arte de hoy.

Pastor cursó tanto la licenciatura como el master de Escultura en la School of Visual Arts de Nueva York , finalizando en el año 1992 ; desde el año

2001 trabaja como profesora asociada en la Visual Arts de la Universidad de California en San Diego.

Las experiencias de su infancia y adolescencia transcurren en su pueblo natal del sur de California, pero su vida académica se desarrolla en grandes ciudades como Nueva York y San Diego.

Lo anterior es significativo, ya que estas urbes masificadas le ofrecen la oportunidad de percibir de manera contrastante los conceptos sobre la construcción de lo natural, lo cual será la base primigenia de su trabajo.

La gran ciudad además de ser un crisol donde se fusionan conceptos se constituirá en el lugar apropiado para explorar las contradicciones propias de la vida contemporánea y la obra de arte como reflejo:

" ¿ Que podía esperar aprender Miguel Ángel Merisi,

" Caravaggio", sobre pintura en su pequeña ciudad norteña de Caravaggio ? - se pregunta Robert Huges-. Tenía que ir a Roma; sólo Roma podía facilitarle la escuela de trabajo y la eficiencia técnica que buscaba. Las capitales rejuvenecen gracias a esta atracción. Extraen su alimento de las provincias.....De la misma manera. Las carreras de Nicolás Poussin y Pedro Pablo Rubens son inimaginables sin su fuerte sentido de las prioridades de la capital.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Robert HUGES, *A toda crítica, Ensayos sobre arte y artistas*, Pág. 37.

Pastor , se alimenta de la ciudad para profundizar en los cuestionamientos sobre " lo natural" como una construcción cultural que depende de grupos o preconceptos sociales.

Las materializaciones de sus propuestas artísticas son muy heterogéneas, las cuales se dirigen desde la ejecución de proyectos escultóricos hiperrealistas hasta dibujos influenciados por la observación científica y la reducción formal del minimalismo.

Analizaremos la obra titulada *Four Season (summer, spring, fall, winter)* Realizada desde el año 1994 hasta 1996. Una obra concebida a dos años de haber finalizado su master. En este conjunto de obras la artista utiliza el tema de las estaciones climáticas en Estados Unidos, tratándose básicamente de una exploración iniciática de observación del mundo así como también de toma de conciencia sobre la fuerza de la presencia de lo natural y las contradicciones que produce su construcción social. Un marco temático rico en referencias metafóricas y simbólicas para su trabajo.



Jennifer Pastor, Vista de la instalación de la obra *Four seasons*, expuesta en el Museum Contemporary of Art de Chicago itinerante al Museum of contemporary Art de Los Angeles, curada por Amanda Cruz. 1996

La obra *Four seasons* como visualizamos en la imagen se compone de proyectos escultóricos y dibujos preparatorios sobre motivos de fauna y flora formulados dentro de una estética hiperrealista, en las cuales se acusa un valor de contenido determinante: La escala.

Es así como la propuesta de la artista magnifica en dimensión animales y plantas y reduce a escala de maqueta paisajes enteros de árboles nevados. La escala complementa la dirección del significado de sus obras, no importando que se traten de objetos tridimensionales o bidimensionales.

En el caso del dibujo de animales involucra un concepto añadido y muy recurrente en su trabajo: El método de observación y clasificación utilizado en

la taxonomía así como también en las ilustraciones sobre naturaleza del siglo XVIII.

Observamos que cuando Pastor se refiere a la naturaleza lo hace desde la perspectiva proyectada por el museo, por lo tanto es una artista que evade la experiencia del contacto vivencial con la naturaleza; las figuras de animales o flora son imágenes doblemente manipuladas y reconstruidas sin el ánimo de presentarlas como naturaleza de verdad (imagen del museo de historia natural) sino como naturaleza llevada al plano de la imaginación. Una crítica implícita a la manipulación de los conceptos sobre naturaleza y nuestra marcada distancia de ella.

En este ámbito de crítica y manipulación, la opción que nos ofrece Pastor con respecto a la naturaleza se refiere a lo bello interactuando con la imagen ausente productora de fabulación. Es decir una naturaleza en apariencia hiperreal pero llevada al extremo de lo irreal, magnífica o terrorífica y por ende reflejo de este mundo del control excesivo: Es quizás, una naturaleza preparada para seguir viviendo dentro de una sala de exposiciones o en un museo de historia natural.

De igual manera, la identidad de Pastor al tratar sobre naturaleza se encuentra ubicada en un linde entre lo taxonómico, lo entomológico y lo etnográfico, sin querer decir que la artista asuma un rol en dichas direcciones, sino que utiliza los estilemas producto de otras ciencias en beneficio de sus búsquedas.



Mark Dion, *The department of marine animal identification of the city of New York (CHINATOWN DIVISION)*, técnica mixta e instalación, ( el artista en el papel de taxónomo), 1992, colección American fine Arte New York.

Con el ánimo de realizar un marco comparativo que nos permita visualizar los alcances del papel encarnado por el artista cuando en su discurso se dirige a la naturaleza, introducimos la obra de Mark Dion, artista plástico nacido en 1961, New Bedford, Massachuset, Estados Unidos, quien representa a través de sus instalaciones diversos papeles incluido el de taxónomo.

Pastor, al igual que Dion<sup>2</sup> cuestionan la imagen que alberga las especies en los museos de historia natural, como una proyección de ideas humanas en la representación de la naturaleza.

En la obra de ambos artistas se encuentra implícita la preocupación por la memoria: Si Dion recurre a la subjetividad y la informalidad que nutría el coleccionismo de especies( *Gabinetes de curiosidades, galerías de prodigios*),

<sup>2</sup> Artista norteamericano, nacido en New Bedford ( MA) en 1961, vive en Beach Lake (PA), Estados Unidos, su campo de trabajo es alrededor del mundo. n. del a.



Pastor se impresiona profundamente con el proyecto clasificatorio de los pájaros en Norteamérica realizado por el ilustrador Jhon James Audubon en el siglo XIX. Pastor y Dion revisan el racionalismo de la imagen heredada del positivismo, para desarrollar proyectos antagónicos, Pastor se interesa por la construcción del concepto de naturaleza y Dion por suplantar su funcionamiento.

Comparar la obra de Pastor con la

Dion nos ha aclarado hasta que punto la imagen del museo de historia natural no es una representación natural de la naturaleza, sino una reconstrucción ideológica producto de la sociedad. Clarificar esta idea base nos ayuda a percibir libremente, sin prejuicios las contradicciones propias entre belleza sublime e hiperrealismo sintético de la naturaleza en la obra de Pastor.

**A. IV. 2 Las figuras de la naturaleza de Jennifer Pastor , una representación de lo natural trascendido hacia lo fabuloso.**

Jennifer Pastor no utiliza motivos vivos para realizar sus trabajos.



Jennifer Pastor, *Spring*, plástico, níquel, bronce, oxido de aluminio y pintura, 89 x 156x 35 cm, 1994-1996, colección particular.

La artista inicia sus proyectos tomando como punto de referencia la imagen de naturaleza que proponen los museos de historia natural, así como también los modelos científicos, los productos decorativos y los programas especializados de televisión.

La distancia establecida entre la apreciación de la vida natural y la idea de vida representada como tal, produce en su obra una metáfora de hibridación. Dicha metáfora alimenta el conjunto de obras bajo el título genérico de *four season*, en este conjunto encontramos representadas las diferentes estaciones climáticas de Norteamérica a través de animales y plantas.

Desarrollaremos en el presente texto una descripción formal, técnica y conceptual de la obra *Spring*, perteneciente al conjunto de obras anteriormente citado *Four Season*.

La obra *Spring* como se enuncia en su título ha sido planteada como una interpretación plástica de la estación de la primavera en Norteamérica, país de residencia de la artista Jennifer Pastor.

La obra analizada es una escultura que representa el motivo figurativo de una mariposa, dicha escultura ha sido elaborada siguiendo una dirección de orden hiperreal, una mimesis formal posibilitada por un excelente manejo de los medios plásticos más heterogéneos y que podemos apreciar a través de sus materiales: Plástico, níquel, bronce, oxido de aluminio y pintura

Como parte del proceso preparatorio de la escultura, la artista ha elaborado un conjunto de dibujos previos, caracterizados por una sutil y penetrante delicadeza expresiva e intensidad conceptual sobre la idea de la presentación y representación del animal en el dibujo actual. Es propio mencionar que a través de nuestra investigación sobre su obra dichos dibujos preparatorios, los cuales analizaremos con detenimiento posteriormente se convirtieron en materia de estudio y comprensión de su escultura.

Es así, cómo el hecho de acercarnos a su escultura desde la óptica del dibujo como herramienta para el descubrimiento, contribuyó a certificar lo que en principio parecía tan solo una intuición: Tanto el dibujo preparatorio como el conjunto de esculturas e instalaciones obedecía a una misma lógica dispuesta y analizada a través del dibujo. Un dibujo posibilitador del análisis formal,

contagiado de referencias taxonómicas, al servicio de la exploración más fabulosa de la naturaleza. Dibujos preparatorios y desarrollos escultóricos concebidos como propuestas para el dibujo construyendo al unísono una perfecta simulación de vida. En conclusión, un dibujo exploratorio e instrumento para el develamiento.

Esta aparente contradicción señalada por la presentación primera de su escultura para luego introducirnos en sus dibujos preparatorios obedece a la urgencia por señalar nuestros encuentros con la escultura de Pastor a través del dibujo, sin crear en nuestro discurso escisiones que nos desvíen de lo propuesto en el texto: Señalar la representación de lo natural trascendido hacia lo fabuloso.

Para Pastor lo natural es una elaboración mental de un grupo social, el cual determina la manera de y con qué intensidad los conceptos sobre vida, realidad y naturaleza. Tomando como punto de partida esta preconcepción comenzaremos describiendo la conformación técnica y dimensional de la obra seleccionada, ya que precisamente la dimensión es un factor determinante de significado.

Las medidas de la obra son 89 x 156 x 35 cm, quiere decir que nos enfrentamos ante una escultura de dimensiones por fuera de la escala natural referencial del animal acotado. La representación de un animal a través del gigantismo y la hipertrofia lo convierte en un ser monstruoso y temible, portador de lo siniestro.

Entonces lo que antes era sinónimo de sentimientos que inspiraban ternura, ahora y debido a la magnitud de la escala se ha convertido precisamente en lo contrario. De ésta manera la proyección sobredimensionada de la escultura genera el efecto de expectación esperado, que sumado al grado de mimesis hiperrealista construye una nueva naturaleza amenazante y latente como posibilidad de vida, ubicándola en un plano conceptual perteneciente al mundo de lo fabuloso sublime o bien abyecto.

El aumento de escala en los animales de Pastor, incita nuestra imaginación despertando miedos internos y sueños alegóricos en épocas anteriores a la del hombre, los cuales se ven materializados en dibujos cargados de híbridas especies y lugares igualmente fabulosos.

Con la mariposa gigante y apacible surgen también otros animales extintos o inexistentes en medio de floras agresivas y carnívoras.

En la imaginación colectiva al parecer también perviven subconscientemente especies y vegetaciones extrañas y peligrosas, dispuestas a emerger al primer contacto de la imaginación. Es así como por ejemplo el cine se nutre de estas expectativas colectivas saciándonos de nuevos animales monstruosos y bellos, los cuales encarnan de igual manera miedos ancestrales, como ternura llevada al extremo.

El guión oculto que nutre la imagen cinematográfica es el complot. La imagen del animal en el arte parece ser un desarrollo de la imagen del animal propuesta por el cine: Una vuelta de la naturaleza a través de la teoría del complot. Ejemplo de ello los trazados especulativos que hemos realizado sobre

los animales hipertróficos característicos de la escultura de Pastor; nuestra sensibilidad está sujeta a una estrategia de la teoría del complot impuesta por el cine de Holliwood, exenta de la apreciación sensible.

Por lo anterior hemos de rescatar a través del dibujo de las últimas décadas la apreciación sensible independiente de los guiones y la intención del arte al querer generar siempre la expectación como único fin.

Considerando la escultura un espacio para la sensibilidad del dibujo podremos cambiar el tiempo que le otorgamos a la observación e intención de nuestra apreciación profunda de la imagen. Bien es cierto, que el mundo contemporáneo con su arsenal de información ha marginado también nuestra mirada, exigiéndonos más rapidez y menos vinculación. Por lo anterior la representación de una *naturaleza tan perfecta* como la propuesta por Pastor, sólo podría ser considerada como una parodia del mundo actual.

En la obra de la artista norteamericana se materializa la fábula sin guión oculto, la mariposa gigante, la planta de maíz descomunal, la caracola imposible no son naturaleza sólo son derivaciones intelectuales que constituyen la construcción de lo natural convertido en sublimación de la inteligencia.

La fábula es posible por la materialización hiperreal de la escultura del animal, una belleza determinada por el enfoque metodológico de su descripción, el cual hemos de señalar como dibujo tridimensional.

Existe un alto nivel de mimesis en la representación naturalística de la mariposa, pero es una mimesis de observación científica, la cual, analiza la forma más allá de lo que la planimetría de la fotografía permite.

La escultura realizada como dibujo además de hacer posible un entendimiento estructural analítico de la forma, abre la posibilidad de recrear fantásticamente lo más sutil e imperceptible del animal a través de una aproximación táctil de la materia.

El universo mínimo invisible para la óptica humana, en la escultura cobra importancia despertando la curiosidad y la sensibilidad de los sentidos, un desafío a la heterogeneidad de la mirada en occidente.

El hiperrealismo latente en la obra *Spring*, fuerza a recorrer en una danza lenta y penetrante cada espacio trabajado, una observación detenida en exceso, desafiando la rapidez con la cual analizamos el mundo aparente de la imagen.

La necesidad de aminorar el paso para observar en detalle genera en el espectador la ansiedad por descubrir extrayendo información, su ojo intentará penetrar en un recorrido exploratorio rico en información adicional sobre la especie. Una especie artificial sin pasado, ejemplo de la memoria del *goldfisch* olvido remitido de algo natural; el animal en su intimidad como recodo de verdad animada por sus efectos híbridos: Gigantismo que convoca la germinación de la poesía en una extraña mezcla entre naturaleza verdadera de museo y animalidad extrapolada por el miedo.

"Pastor does not draw from a living motif; she prefers artificial sources, such as photographs, scientific models, props, and mass-produced decorations. Hybrids more lifelike than their live counterparts, these kinds of photographs and objects are, in Pastor's words, nature made " more fabulous".

*"Pastor no dibuja de un motivo vivo; ella prefiere las fuentes artificiales, tales como fotografías, modelos científicos, accesorios, y decoraciones masificadas. Los híbridos parecen tener más vida que sus contrapartes vivos, estas clases de fotografías y objetos son, en palabras de Pastor, la naturaleza hecha " más fabulosa".<sup>3</sup>*

Cuesta creer que para hablar de lo natural , Pastor no utilice la naturaleza viva, sino su concepto, su representación, con la intención de generar la fábula, como el breve relato ficticio que encarna. De ésta manera se constituye el principio y el proceso de esta obra, pero la moraleja didáctica que guarda tras de sí sugiere un siniestrísimo en progreso. La hipertrofia produce miedo.

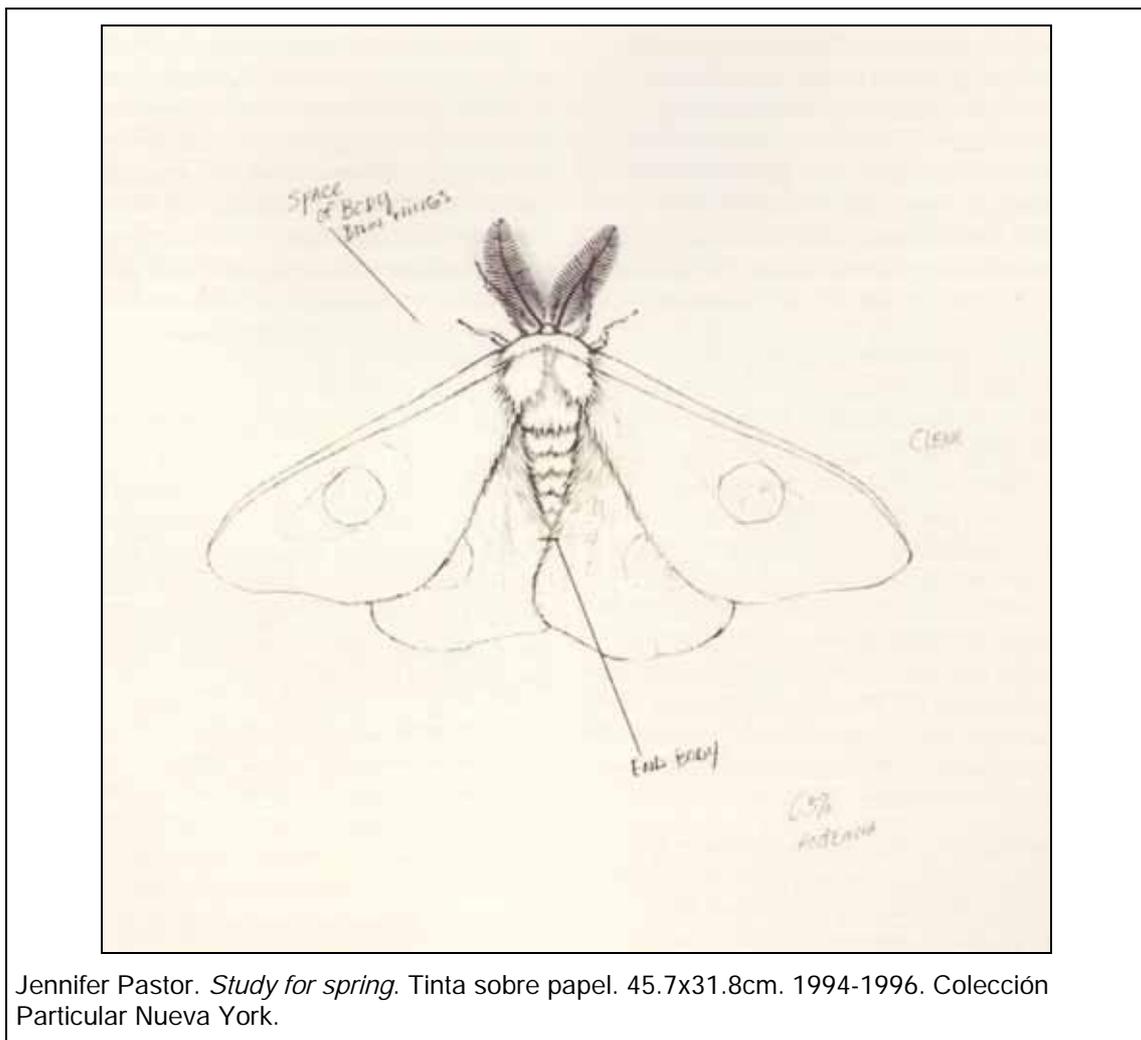
---

<sup>3</sup> Laura HOPTMAN, *Drawing now*, Pág. 15. Trad. del a.

### A. IV. 3 La construcción cultural de la naturaleza a través de lo sutil en el dibujo de animales de Jennifer Pastor

El dibujo es un instrumento para el pensamiento, hemos visto que sirve como un puente exploratorio para conocer mejor y en profundidad los objetos de que se compone el mundo, por que es un medio inmediato y claro.

El dibujo de animales de las últimas décadas se desarrolla bajo ésta perspectiva analítica: El animal crece por el dibujo, como un ser constituido de



variedades constantes y recursos ricos en expresividad contrastada como la transparencia y la sintaxis directa.

El dibujo de Pastor ha sido cultivado como un recurso exploratorio, convirtiéndose al mismo tiempo en una expresión posibilitada por la sutileza. Una sutileza de método y espacio pictórico delicado donde el gesto mínimo queda consignado en un conocimiento excesivo y en una belleza revelada.

La imagen que estudiaremos se titula *Study for spring* y corresponde a un estudio para la obra *Spring* analizada anteriormente. Es un dibujo realizado en tinta sobre papel de fondo blanco uniforme.

El título de la obra dirige su atención hacia la provisionalidad del dibujo, es decir la palabra *estudio* condiciona el dibujo como parte de un proceso de una obra completa y realizada. Efectivamente, se trata de un estudio para una escultura pero al mismo tiempo se conforma como una obra acabada, la cual sólo guarda una relación de tema con la escultura gracias a las distancias formales, estilísticas e ideológicas que las separan y definen.

Anteriormente hemos concluido que la intención analítica de la escultura *Spring* se desarrolla desde el dibujo de observación, en el caso de la obra *study for spring* partimos desde un dibujo planteado formalmente de la manera más tradicional posible: Es un dibujo a la tinta sobre papel. En ambos casos existe un planteamiento entomológico de fondo pero subvertido por la interferencia de la nostalgia y la función expresiva artística del objeto plástico.

Pastor nos introduce con el dibujo *study for spring* por los intersticios de la ciencia propia de una naturaleza artificial; el dibujo traduce la angustia por el agotamiento de la metáfora y recupera a través de la sensibilidad las propiedades más potenciadoras de belleza en una imagen: La calma y el silencio de lo sutil.

Si la escultura se encontraba abarrotada de anécdota y "ruido" narrativo, en el dibujo preparatorio reduce la representación de la forma hasta el rasgo mínimo y la invisibilidad del trazo descriptivo formalizado por el silencio que acompaña la imagen.

El dibujo de la mariposa nos interesa porque a través de él podemos extraer los elementos característicos del dibujo tradicional vinculados al desarrollo de una propuesta de carácter fuertemente conceptual. Una simbiosis pertinente con los procesos de manipulación artística de la imagen, la cual vincula y reivindica la poderosa actividad expresiva del dibujo como medio de expresión antiguo y vital.

Una de las características señaladas en el dibujo de Pastor ha sido la presencia de lo sutil reflejado en el empleo de la línea. La artista usa la línea de acuerdo a su intención representativa, siendo en algunos casos incisiva y en otros delicada y sutil, creando variedad y contraste dentro de la forma.

Usa la blancura del papel como espacio o sustancia susceptible de ser ocupada o despojada de acuerdo a la necesidad de presentación. El espacio de la obra por momentos se convierte en fondo de una imagen, caso contrario a la atmósfera sugestiva sin vacío, de acuerdo al manejo espacial propio de la

pintura tradicional china, en la cual el espacio ha sido construido como un lugar activado por la energía de los ritmos de la naturaleza, es en otras palabras el lugar donde animales, paisaje y atmósfera circulan libremente en una interacción circundante.

La mariposa en el dibujo de Pastor no puede interactuar en el espacio, a ella se le ha impedido el desplazamiento por encontrarse sujeta al plano. El espacio vital de la pintura china ha expirado, colocándose en su lugar una página abierta del insectario. La mariposa no puede volar, ella ha sido exterminada por el alfiler penetrante e incisivo de la ciencia y el acotamiento de su espacio narrativo. La belleza sin embargo crece a pesar de la manipulación de la naturaleza, a pesar del peligro inminente del animal en el arte de hoy.

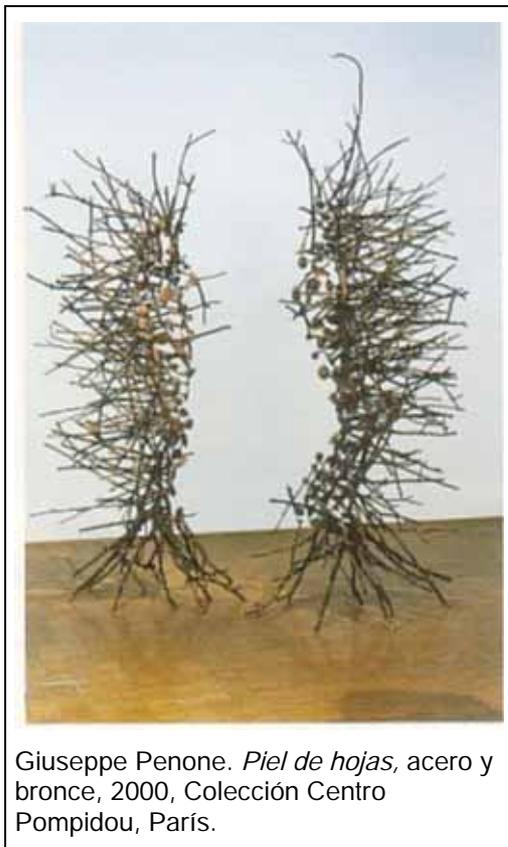
De acuerdo a nuestro criterio lo natural expresado aquí es tan violento y frío, como puede ser considerar más bonitas y más naturales las flores de plástico en comparación con las naturales. La mariposa de Pastor actúa como un reflejo de esa dicotomía y contradicción: Reemplaza el prototipo por lo natural.

Así mismo el dibujo representa la materialización de la pérdida de memoria e interés por la vida real, especialmente en un país cuya sociedad se ve enfrentada constantemente ante la simulación en todos los aspectos de su imagen cotidiana.

Lo interesante ha sido poder explorar la rabia con que se inserta la simulación hasta la transformación a través de la obra de una artista cuya época más preciada y de la cual ha extraído toda su fuerza icónica, es decir la

infancia y la adolescencia se ve rasgada desde adentro por la influencia de las prioridades de ciudades tan grandes e indiferentes con la naturaleza como Nueva York y San Diego. Precisamente su obra es una manifestación de esa contradicción interna.

Por lo anterior concluimos que la naturaleza expresada en la obra de Pastor es su reconstrucción a través de la vinculación sutil de la ironía y el cinismo como una denuncia constante: Crítica y cinismo se manifiestan en el dibujo con el detalle, el hiperrealismo y la sutileza, quizás porque la conciencia crítica de la artista se implica en el juego de las simulaciones paródicas actuales del arte.



Con el ánimo de confrontar la naturaleza creada por Pastor con la obra de otro artista preocupado por la representación de la naturaleza, introducimos a manera comparativa la obra de Giuseppe Penone .

La obra de Penone , la cual nos ha causado una profunda impresión , a propósito de nuestro re-descubrimiento a través de su retrospectiva que por estos días se presenta en la Caixa Forum de Barcelona. En esta exposición se recoge el trabajo de casi 20 años de trabajos del

artista italiano vinculado al arte minimal.

Es muy significativa la pertinencia de la obra de artistas minimal en el planteamiento actual del arte, porque tanto en el minimal como en sus desarrollos presentes en el arte de hoy se cuestiona de maneras diferentes la presentación y representación de la naturaleza.

La obra de Pastor se podría considerar como ejemplo de esa evolución del arte minimal hacia un arte posminimal.<sup>4</sup> Es así como la obra de Pastor fuertemente influenciada por el minimal se comporta como una obra que adolece del proteccionismo de la naturaleza convocado en la esencia del minimal.

Para Penone lo natural convive con la esencia del ser humano, sutilmente evoca una relación ancestral que extrañamente nos vincula en esencia a la naturaleza. A través de las obras de Penone podemos construir un autorretrato minimal partiendo de los elementos que conforman la naturaleza, es decir su obra se enriquece por la observación y estudio de una visión directa de la naturaleza, en cambio, la obra de Pastor formulada como un nuevo minimal, se desarrolla por omisión de la experiencia vivencial de la naturaleza; Un rechazo de ella pero para potenciarla desde el plano de la fábula, un ejercicio de malabarismo escabroso.

Mientras Penone lanza un grito desesperado de advertencia, Pastor acepta nuestra indiferencia hacia la naturaleza, porque la base inicial de su trabajo parte de la preocupación de la memoria.

---

<sup>4</sup> No estamos convencidos de que la palabra *evolución* sea acertada en arte, pero para el objeto del ensayo traduce la preocupación de una voluntad de superar el arte minimal en una suerte de reinterpretaciones por fuera de una intención apropiacionista.

La memoria convocada por Penone lo ata fuertemente a la tierra , convirtiendo su sangre en río , en cambio la memoria convocada por Pastor se enfrenta a una no-memoria y a un olvido remitido.

En el nuevo minimal el dibujo sigue estando presente como lo estuvo en el minimal, pero diferenciado en el cambio de significados conceptuales vinculados a la imagen, especialmente con la imagen del animal.

El animal en el dibujo occidental de las últimas décadas ha sido formulado como una imagen conceptual heredera de los significados más vitales del arte minimal, continua nutriendo de transparencia e inmediatez el nuevo espíritu pos minimal instalado en la expresión artística actual. El animal propuesto por Pastor se nutre de ese espíritu y lo representa como una construcción cultural, crítica sutil y fabulosa de lo natural en nuestros días.

#### **A. IV. 4 Conclusiones**

- La imagen de lo natural explicada en los museos se convierte para el artista en un reflejo de imposición social, susceptible de ser revisado y reconstruido.

En los discursos contemporáneos del arte, la vinculación de la naturaleza como fuente originaria de las formas y las ideas ha sido desplazada por la necesidad de representar los condicionamientos de la vida moderna, tales como la rapidez y la violencia latente en la sociedad

- La naturaleza construida a través de la imagen del museo de historia natural, por su desvinculación como naturaleza originaria se dirige hacia la representación de la exaltación de la imaginación fabulada.

- Las distancias establecidas entre la apreciación de la vida natural a través del filtro cultural y la fábula como producto artístico, producen en la obra contemporánea una metáfora de hibridación, conducida hacia la exaltación de la dimensión formal y vacío conceptual.

- La imagen del animal en el arte se conforma como un desarrollo del concepto de naturaleza propuesto por el cine: El animal al interior de una teoría del complot, es un ejemplo la hipertrofia manifiesta de los animales de Pastor, los cuales amenazan la tranquilidad del hábitat humano.

- El animal ha sido una excusa para el arte, pero también a través del arte, especialmente el propio de las últimas décadas, la naturaleza nace y crece, construyéndose a través de la subjetividad del artista.

-La memoria planteada en los trabajos de Pastor habla de un olvido remitido, de un momento social representado en la artificialidad exaltada de sus motivos e influencias, De alguna manera representa la vinculación de la historia como un archivo desgastado y manipulado en la construcción de una nueva naturaleza .

- Encontramos en los trabajos de Pastor referencias formales directas al arte minimal, pero conceptualmente distantes, especialmente evidentes en los acercamientos desde el arte hacia la naturaleza así como también en los roles asumidos por los artistas.

## A. V. 1 Proyecto memoria de la imagen cultural: Un reflejo en mi propia obra

---

### A. V. 1.1 *Leona herida*, forma de la estructura íntima



*Sin título.* Dibujo con pluma, tinta negra, ensamble de fotocopia y témpera roja sobre papel perteneciente al Archivo de imagen personal (agenda de dibujos) 30 x 40 cm. 12 de octubre de 2003.

Se conoce como la *Leona herida* un relieve asirio perteneciente a un conjunto de frisos hechos en alabastro yesoso, que decoraba el palacio de Asurbanipal en Nínive (frente a la actual Mosul, Irak), data del año 650 a.C. y actualmente se puede observar en el museo Británico.

El mencionado friso se ha convertido en un referente constante en la elaboración de mi obra pictórica, especialmente en la configuración de la forma<sup>5</sup>.

La forma entendida como algo *objetivo y estable* sugiere un tipo de figura cuya representación sea atemporal y permanente. Con arreglo al anterior concepto, elaboro dibujos y pinturas que conservan implícitamente la entidad de lo que yo denominé como *estructura íntima*.

La estructura íntima bien puede referirse al dibujo resultante de mi observación analítica, es decir, al acotamiento de los intereses (de forma, o contenido) generados a través de la fascinación por una imagen. En este caso dicho acotamiento se percibe en la transposición directa de la rigidez de la línea escultórica con la cual ha sido realizada la forma Asiría, en el plano pictórico. El objeto de fascinación es entonces el hieratismo presente y la manera como se ha representado, obsérvese en las patas delanteras de la Leona Herida la extraordinaria fuerza contenida, capaz de arrastrar no sólo su cuerpo inválido sino también la voracidad de toda la escena simbólica. Posiblemente una de las flechas haya dañado la médula espinal del animal produciéndole una paraplejía.

---

<sup>5</sup> En el concepto de forma se encuentra implícita la referencia a algo objetivo y estable, que parece adecuarse perfectamente a la esencia de la obra de arte. Perniola, Mario, *La estética del siglo veinte*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1997, p. 61

Durante la investigación realizada sobre el objeto de fascinación del animal representado en este friso, hemos podido determinar que la estructura íntima a la que nos referimos aglutina la fuerza y la representación hierática, contenida en una sola forma: La inclinación del cuerpo de la leona, describiendo un Angulo de 60 grados.

Como tendremos la posibilidad de comprobar a lo largo de las imágenes de este texto, dicha estructura íntima en diagonal, se repite con mucha frecuencia, encontrando ecos en figuras extraídas de diversas fuentes, siendo una de ellas la historia del arte .

Precisamente en las búsquedas realizadas a través de la historia del arte, se ha activado en mi proceso un fortalecimiento de la memoria visual. Dicha agudeza por recordar en un plano comparativo las imágenes no ha sido tan generosa con el mencionado friso ya que siempre que mis imágenes me trasladan a su referencia, se hace necesario una visión directa a través de fotografías. Lo anterior nos hace pensar que efectivamente el friso Asirio es una fuente muy rica en caminos, siempre diferentes, dependiendo de cada mirada. Cuando busco en ella la imitación exacta de su anatomía, inmediatamente se despierta la gravedad o el drama o el diseño. Por lo anterior en el primer dibujo de este texto hemos querido adjuntar una imagen de archivo intervenida con fotografía.

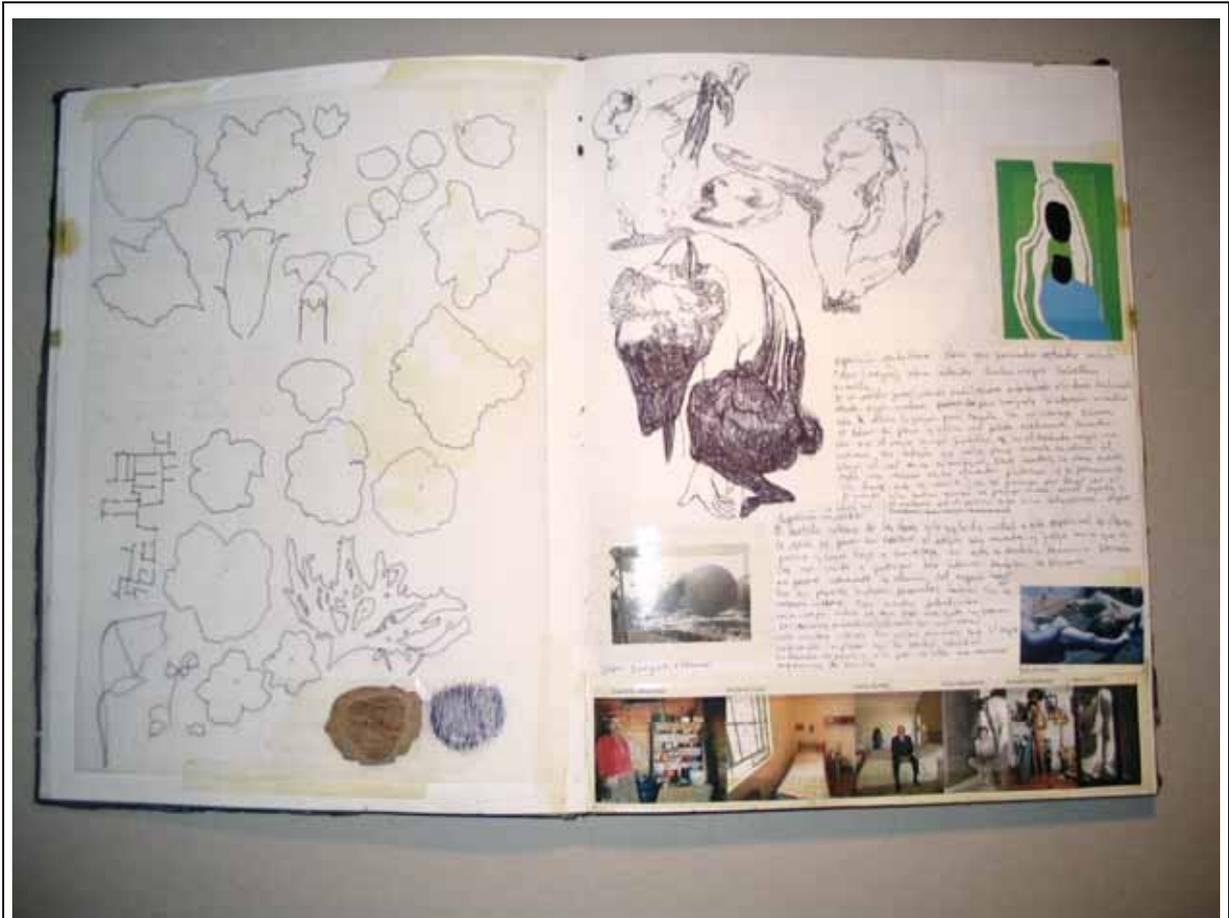
Cuando en mis búsquedas de lo hierático hago referencia al estudio anatómico de la leona herida, es entonces cuando me intereso por las tensiones corporales y como éstas han sido representadas a través de la dureza de un material calcáreo. La anatomía aquí expresada no corresponde a

un estudio naturalista sino a una conceptualización simbólica de la forma , siendo precisamente ello lo que en realidad me interesa absorber hasta el límite.

Lo que ocurre es que como el friso es manantial y mis intereses tan delimitados a un proceso las más de las veces lento y torpe, aquella sustancia hierática y en extremo simbólica que hemos denominado la estructura íntima se conserva para posteriores encuentros.

El dibujo anteriormente reseñado hace parte de uno de los cuadernos de dibujo, los cuales he ido construyendo a lo largo de mi carrera como artista plástico. En los mencionados cuadernos consigno como si se tratara de una bitácora de viaje, anotaciones, ideas, dibujos y demás material para elaborar mi personal archivo de imagen. Existe una diferencia entre lo que se entiende por libro de artista y archivo de imagen, puesto que el libro de artista pretende ser una obra más realizada en formato de libro, en cambio un archivo de imagen como los que he elaborado pertenecen al entorno de mi intimidad, ellos no han sido elaborados para ser exhibidos por que lo allí consignado resume de alguna manera los modos del pensamiento en su estado más escueto.

El archivo de imagen posibilita una manera diferente de dibujar y aclara en visión retrospectiva las temáticas y motivos más persistentes de nuestro lenguaje.



Libro archivo de imagen, año 2000, 2001

En nuestra opinión, el dibujo de archivo de imagen activa una comunicación fluida subjetiva, que permite animar un análisis de la forma desde su propia esencia . Esencia de la forma por la intimidad del dibujo privado en busca de la estructura íntima.

## **A. V. 1. 2 Presencia del animal: Objeto de fascinación y memoria**

Mi elección de la *Leona herida* como una de las imágenes más significativas dentro de la magnitud de representaciones animales que existen en la historia del arte, se llevó a cabo por efecto de la fascinación. De manera intuitiva y a través de la fascinación fui elaborando un juego de abstracciones a partir de la posición inclinada del animal. Comenzaba a percibir que la posición inclinada referida se convertía en cada nueva obra en una constante dentro de la configuración de la figura en mi imagen plástica.

La figura inclinada herencia de la paraplejia de la leona herida ha sido desde entonces un vínculo simbólico que me ha permitido hibridar diferentes especies con la intención de elaborar una nueva forma de naturaleza acechada. La posición inclinada en las figuras, hace referencia a la invalidez, el deterioro moral o físico, pero principalmente representa una característica señalada del animal en un determinado proceso evolutivo; en mis pinturas no hay espacio para la posición erecta de una especie dominante.

La dirección horizontal de la figura inclinada reafirma mis intuiciones primeras siendo entonces cuando reafirmo el formato que habré de utilizar con mayor insistencia, me refiero al formato apaisado. Lo anterior aparentemente ingenuo representa en mi proceso un paso importante, por que a través de la identificación del uso del soporte, dirijo con mayor claridad las vinculaciones figurativas de mis trabajos.

Seleccionar el formato apaisado implica concebir los motivos y sus figuras dentro de un espacio acotado, marcado por la idea del paisaje y con ella la sensación de gravedad, una inevitable fuerza marcada por la evidente línea de tierra.

Recordemos la leona herida, en ella aparece la línea de tierra, idea del espacio y sentido narrativo de continuidad de la escena. Sistemas heredados



de la memoria cultural. Referencia hacia el animal, posición inclinada de la figura, formato apaisado, centralidad de la composición y línea de tierra se convertirán en elementos recurrentes y constructivos de mi trabajo.

La obra *sin titulo* ha sido realizada en la técnica del óleo sobre tela; el motivo de la representación es una figura con reminiscencias humanas en posición inclinada. La figura ocupa el lugar central de la composición y se

encuentra apoyada por sugerentes líneas de tierra, que en este caso parecen evocar corrientes de agua.

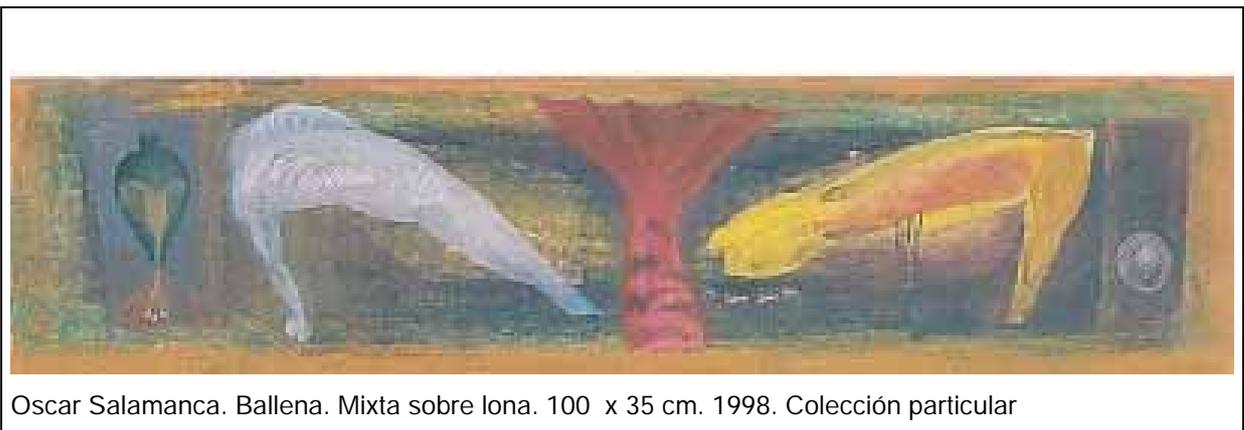
La construcción de la pintura se ha realizado a través de múltiples capas de enlucidos oleosos de color blanco superpuestos, siendo mi intención crear una superficie saturada de materia en donde poder alojar la imagen final correspondiente al dibujo. Cabe anotar que el dibujo es la última fase del proceso de mi pintura, por que a través de él completo el recorrido interno realizado por todo el espacio pictórico: Figuradamente me introduzco en el espacio limitado del soporte, recorro todas sus partes, subo y bajo a través de los registros del trazo, luego de todo el reconocimiento y apropiación busco una ventana y me salgo del cuadro, siendo esta ventana la línea del dibujo de la figura.

El dibujo de la figura en la mencionada obra al óleo se aleja del naturalismo, al contrario se introduce en una suerte de dibujo ingenuo o primitivo independiente del desconocimiento anatómico. La aparente ingenuidad de la construcción de la figura informa sobre un interés del artista por dibujar bajo la tutela del riesgo y los métodos más improvisados. Asumo riesgos constantemente en las maneras de dibujar. Por ejemplo, dibujo con un lápiz al extremo de una vara de largas dimensiones, con lo anterior consigo desprenderme del amaneramiento propio de mi dibujo, ó, suelo dibujar siendo diestro con la mano izquierda, con la boca o apoyado en cualquier método de experimentación que me permita recrear una figura nutrida por la frescura y la improvisación. En esencia lo que busco es deshacerme de lo aprendido,

deshacerme de lo que puede generar un estilo, así caiga sin quererlo en otro nuevo.

Como nuevo también será el animal propuesto por la hibridación presente en la obra *sin título* el cual se recrea a través de la fascinación por el tema de una naturaleza vulnerada y la evidencia del uso de la memoria heredada.

### A. V. 1. 3 Composición del espacio, tendencia hacia la centralidad



La obra titulada *Ballena* pertenece al conjunto de obras realizadas en Colombia dos años antes de mi exilio académico en Barcelona. En esta obra están presentes elementos formales de la pintura los cuales he venido explorando intuitivamente y por separado fuertemente influenciado por la nueva estética receptora. Cabe anotar que las estéticas son diferentes en todas partes del planeta, en mi caso por ejemplo las formulaciones sobre mi particular sensibilidad por el color fueron decantándose hasta la ausencia de éste por la

reactivación formal del dibujo. En *Ballena* aún se percibe color en la superficie si la comparamos con la inmediatamente anterior *sin título*, aunque la conclusión se dirige a entender que en las obras realizadas en Cataluña involucro todo mi interés por construir una teoría del color, esta vez más propia, una teoría de la comprensión real y total del color.

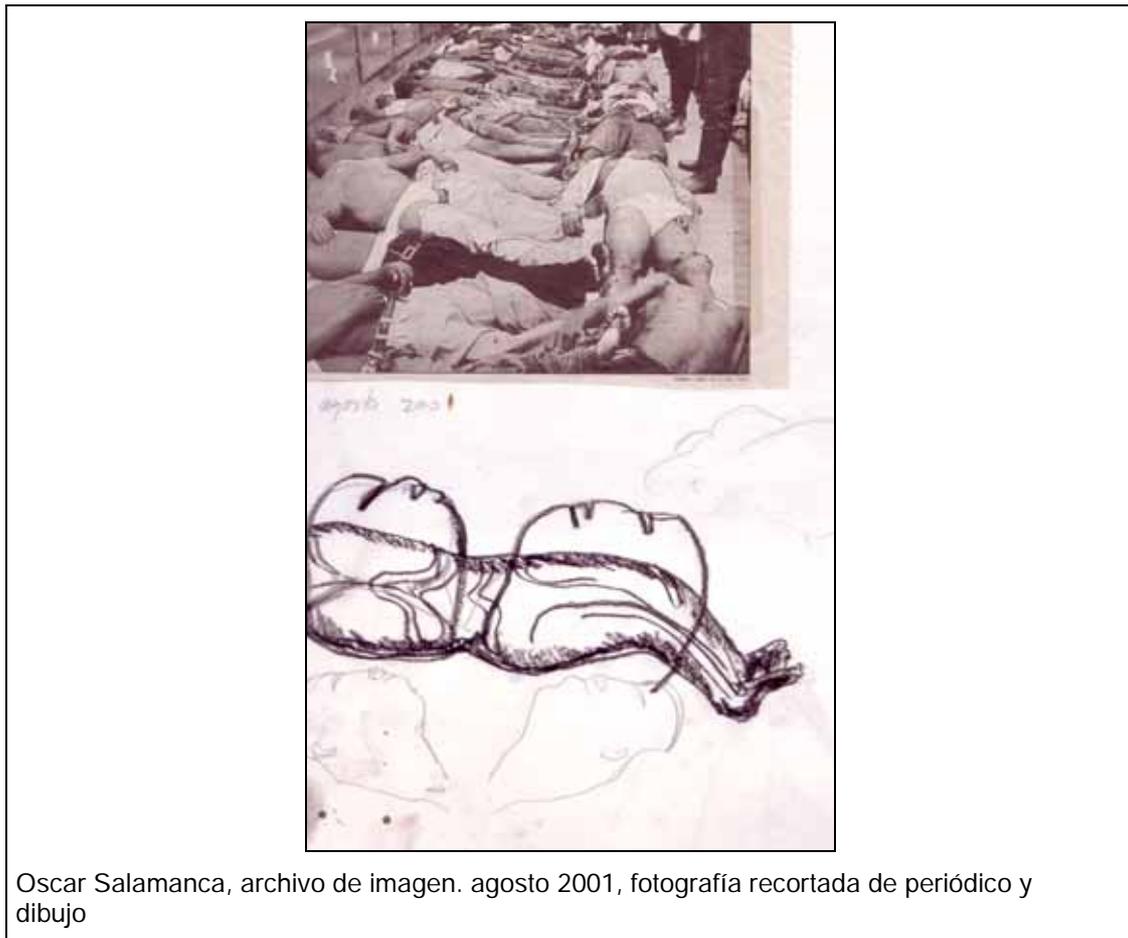
De la misma manera que entendía y me apropiaba de mi teoría del color, el dibujo arrojaba de igual forma sus preocupaciones, centrándose principalmente en la utilización formal de la fragmentación del plano y la figura, la propensión hacia la ubicación de los motivos de acuerdo a una centralidad evidente construida sobre los pilares de la simetría, todo lo anterior al servicio de la representación del animal de acuerdo a la composición del espacio.

En *Ballena* apreciamos la distribución de los espacios de acuerdo a una particular simetría lateral dominada por un elemento central fragmentado como es el caso de la cola del cetáceo. A los lados aparecen recreaciones de leonas heridas acéfalas y mutadas, identificadas por estandartes icónicos que remiten a símbolos extraídos de mi memoria personal, un trompo-útero al lado izquierdo y la luna al derecho. Podríamos concluir que la estética con la cual arribaba a Cataluña se componía de elementos muy cargados narrativa y simbólicamente, muchas veces incompresibles y sincréticos. La fuerza icónica y la persistente tendencia a narrar no se ha perdido en mis obras actuales sino que se ha transformado en complejas abstracciones radicadas en el manejo incisivo de la línea, la anamorfis y el vacío potenciado en su valor simbólico más primigenio. Es decir, si en Colombia mi pintura buscaba la tierra y con ella la materia viva hasta las tres dimensiones, en Cataluña la materialidad se vio

achatada por la sucesividad de capas en la superficie pictórica, así como la organicidad se concretizó en una figuración que va a caballo entre lo ingenuo-primitivo y lo mimético-naturalista. De todas formas y a pesar de la estética propia del país de acogida sigue existiendo en mi pintura la constante por la organización central en la composición, una tendencia que no me causa problemas ni rechazos con mi fuerte formación academicista.

La fragmentación y la tendencia hacia la centralidad bien pueden responder a memorias latentes provenientes de culturas y momentos tan distantes como la cultura Asiría o el arte medieval, siendo viable este viaje entre épocas y necesario en la configuración del archivo de imagen del artista de hoy. Creemos que el creador de hoy en día es un nómada que actúa como un discjockey, porque extrae imágenes bien sea de la cotidianidad o de la historia de manera las más de las veces desconexas, con la intención de potenciar su particular arsenal gráfico. De igual manera yo viajo por la historia, porque ésta aparece ante mí plana, sin profundidad.

En la página de mi archivo de imagen fechado en marzo 6 del 2001, podemos encontrar dos ejemplos que ilustran, de manera concreta, la importancia de la centralidad relacionada con el valor simbólico de la representación. La imagen



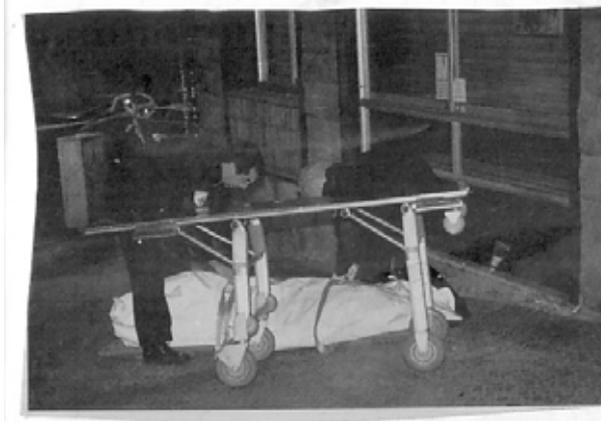
extraída de un periódico local colombiano recoge una escena en donde aparecen los cuerpos de miembros pertenecientes a las autodenominadas autodefensas colombianas, quienes perdieron la vida en un combate armado al sur de Colombia en el año 2001. A pesar del terrible drama humano evidente

en la fotografía seleccioné la imagen por su aporte como solución formal y conceptual al problema de la centralidad manifiesta en el plano.

La figura resume una centralidad dramática por contenido, pero también una centralidad dada por el encuadre de la fotografía ya que la sucesividad de los cuerpos informa sobre un orden. He extraído particularmente este orden de los cuerpos girándolos y reubicándolos de acuerdo a las directrices de horizontalidad trazadas originalmente, consiguiendo superponer la abstracción de algunos de los rostros de los fallecidos. Lo anterior ha dado como resultado una composición central en doble aspecto, convirtiéndose en lo que posteriormente he denominado *retrato de un país*.

En este caso particular la imagen fue drásticamente despojada de su componente dramático, reelaborada compositivamente y proyectada de nuevo como un reflejo de una situación política particular de un país, cabe anotar que tanto los rostros como el cuerpo sedente pertenecen a una reinterpretación de la figura humana reinformada como animal, como una especie nueva de naturaleza dependiente de nuevos mitos personales.

### A. V. 1. 3. La imagen central como necesidad de visualidad



Fotografía extraída de mi archivo de imagen. septiembre 2001

En septiembre del 2001 apareció en un periódico local de Barcelona, la anterior fotografía, la cual de manera sorprendente sintetiza el concepto de doble centralidad que venía desarrollando. De la imagen recojo tres elementos principalmente: 1º la figura central correspondiente al cuerpo inerte, en forma de bulto blanco 2º las dos figuras inclinadas de los costados, alusión a la leona herida 3º una imaginaria línea de tierra que soporta la acción desarrollada. Tres elementos constituyendo la estructura íntima.

La estructura íntima extraída de la fotografía ha sido obtenida por una separación y nueva presentación de las figuras, planteadas en nuestro estudio como una necesidad de visualización –en un orden más complejo–, que abarca

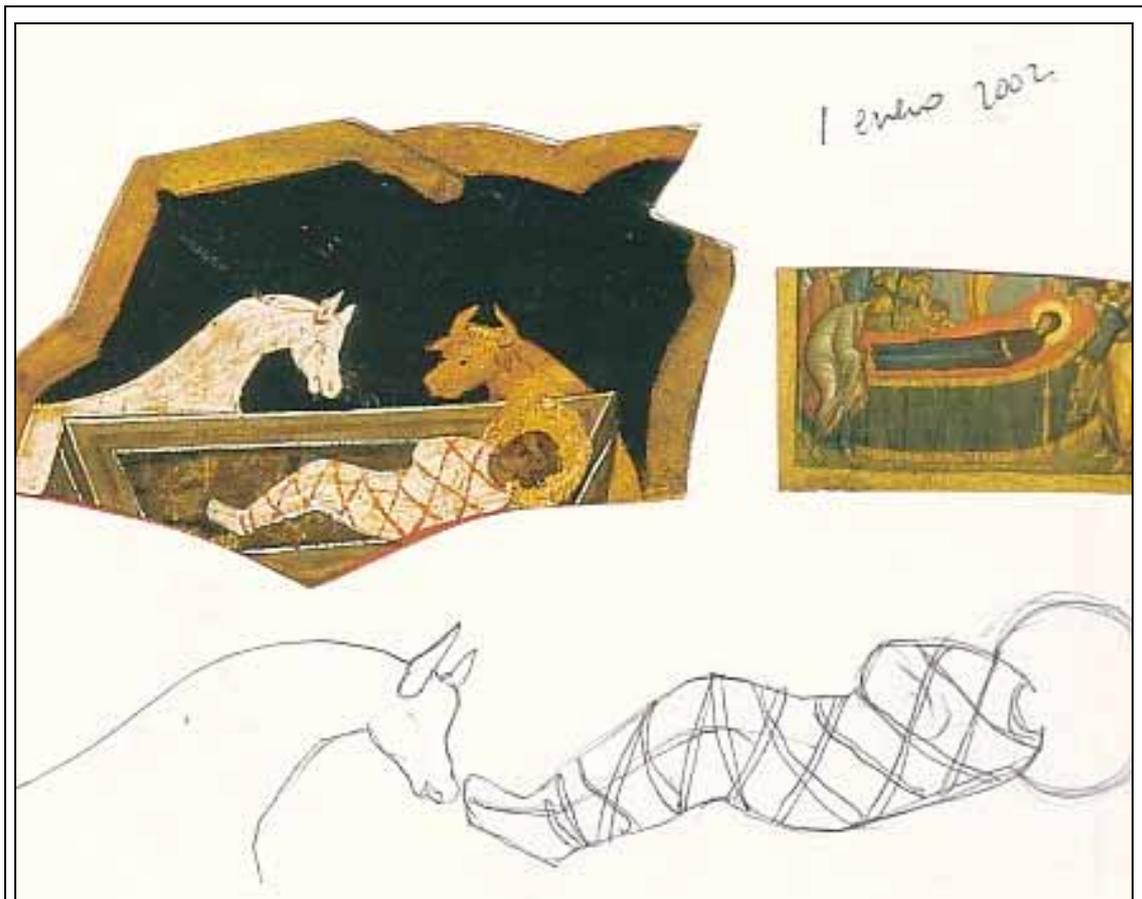
incluso toda la sensorialidad<sup>6</sup>. Apoyándonos en la definición de visualidad de Deleuze , mi mirada entonces se denota afectada por el juego de relaciones que se establecen a partir de una visualidad expandida centralizada y sujeta a un símbolo<sup>7</sup>. Si antes no me interesaba su contenido mítico o religioso, a través de esta nueva sensibilidad me interesa convertir la figura en una forma icónica centrada física y significativamente sobre el plano. En la fotografía, personal forense hace el levantamiento de un cadáver, *acciones y reacciones, acciones y pasiones* se manifiestan en la extrema visibilidad de la centralidad doblemente señalada.

El cuerpo sin vida se encuentra en el centro compositivo de la imagen, a sus dos lados aparecen dos personas semi-inclinadas ( sumisas) , intentando levantarlo. De esta imagen se desprende lo que será una constante en mi trabajo: Una composición formada por dos elementos a cada uno de los lados de una figura central. Los elementos laterales refuerzan la ubicación *sicológica* de la forma en el centro.

---

<sup>6</sup> "Las visibilidades no se definen por la vista sino que son complejos de acciones y de pasiones, de acciones y reacciones, complejos multi-sensoriales que salen a la luz": Gilles DELEUZE, *Foucault*, Pág. 87.

<sup>7</sup> "Antaño se debía elevar la mirada hacia el icono, que materializaba la presencia divina bajo la forma de una imagen. En el renacimiento, la invención de la perspectiva monocular centrada transformó al observador abstracto en individuo concreto. El lugar que le es asignado por el dispositivo pictórico lo aísla igualmente de los otros. Evidentemente cada cual puede contemplar los frescos de Piero o de Ucello desde varios puntos de vista. Sin embargo, la perspectiva asigna un lugar simbólico a la mirada y otorga al observador su lugar en una socialidad simbólica".: Nicolás BOURRIAUD, *Estética relacional*, trad. Jordi Claramente, Pág. 439.

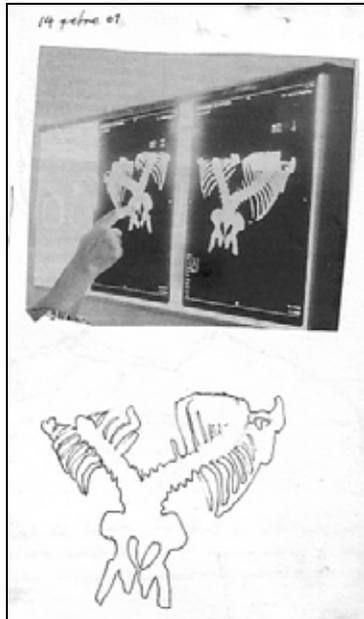


Oscar Salamanca, archivo de imagen, 1 enero del 2002.

Derecha detalle de la Escena de *Dormición de la virgen* Izquierda detalle de natiuidad, finales de siglo XIV- principios del XV. Teófanos el Griego. Icono sobre tabla. Galería Tretyakov, Moscú.

Observemos la imagen de archivo del 1 de enero del 2002, en ella denoto una relación muy intensa con el dibujo elaborado desde mi observación de la fotografía del periódico colombiano. Al igual que en el mencionado dibujo la composición de las figuras en el icono conserva el mismo sistema de presentación de la escena, es decir dos cuerpos laterales ejecutan una acción sobre un elemento central, lugar de confluencia y contención de la importancia temática, en mi dibujo el desarrollo simbólico de un drama, en el icono la Dormición de la virgen y la natalidad. He realizado un largo camino circular a

través de mi obra para certificar que esta visualidad por la centralidad corresponde a la gran tradición de la representación en occidente.



Archivo de imagen, 14 de febrero 2001.

### Bifurcación



archivo de imagen, 20 octubre 2001

### Lucha por el alimento



Archivo de imagen, 23 de enero del 2001.

Martes 23 de enero del 2001 Mozárabe.

### Arriba: extensión de brazos

### Abajo: dos testigos, dos plantas, dos pilares

He encontrado la referencia visual de los "dos testigos" folio 164 Beato de Gerona. Catedral 7. esta imagen me ha influenciado desde 1992 y sus componentes son una constante en mi iconografía que ahora visualizo a nivel de composición: lectura dual (Derecha e izquierda), representación frontal como movimiento procesional ( básicamente sobre una línea de tierra)

La concreción del diseño de la naturaleza y el planteamiento geometrizable exento de recursos pictóricos naturalistas acierta en el interés conceptual más no histórico ni referencial al documento. Interesa solo la ubicación en el espacio y su significado conceptual .

Yo he llegado a la centralidad a través de la fascinación que me produce su inercia en el plano, diferente a la tendencia academicista por la composición central. Los siguientes son otros ejemplos de extracción de centralidad:

La centralidad y la lateralidad las encuentro a través de mi mirada al mundo de las imágenes , no importando su origen, es así como la percibo en una fotografía de hienas disputándose su alimento , una malformación ósea , una miniatura mozárabe o en los brazos levantados de una mujer boxeadora. El orden en la presentación de mi archivo de imagen de manera aleatoria traduce de alguna manera la revisión constante y entre momentos de mis búsquedas sobre la lateralidad y centralidad afectando la visibilidad.

En mi obra titulada *Loba*, realizo una interpretación de la *Leona herida*.



Oscar Salamanca. *Loba*. 90 x 60 cm. Óleo sobre tela. 2001. Colección particular Girona.

En ella la figura ocupa la centralidad de la superficie<sup>8</sup>, por la necesidad de convertirla en el objeto preciso de mi atención.

Pero la visibilidad se irá definiendo también por el enriquecimiento de la superficie donde se posa la figura. Para ello utilizo el mismo sistema de pintura descrito anteriormente con la obra *sin título*: Materia pictórica que se va acumulando a través de capas superpuestas, sin ocultar totalmente las fases anteriores, afectando la visualidad no sólo por contenido sino también por sensaciones táctiles. Lo táctil se produce por el aglutinamiento de materia, nostalgia por los grandes formatos y los ensambles a manera de colages de trabajos anteriores.

Con el ánimo de especificar el proceso de construcción formal de mis pinturas, detallo a continuación el método empleado: La superficie sobre la cual trabajo es tela o papel, este material necesita ser imprimado con una lámina flexible de cola orgánica, que le permita proteger la fibra de la agresividad corrosiva de los medios de la pintura. En el caso del papel la imprimatura es necesaria también para contrarrestar el alto nivel de acidez, que puede llegar a afectar los colores en el proceso de secado. Luego de la imprimatura se procede al sellamiento de los poros en el caso de la tela a través de cargas de gesso o creta, también suelo preparar las primeras cargas con óleo de color blanco diluido en esencia de trementina. Como mi intención es crear una superficie lo suficientemente rica en calidades matéricas al centro de la composición, dispongo en este lugar la mayor cantidad de recursos técnicos

---

<sup>8</sup> La centralidad será para mí un lugar de poder donde se desarrollan, como lo decía Deleuze, "las acciones y las pasiones, las acciones y reacciones". Es curioso que en mi trabajo haga tanto énfasis en la centralidad, puesto que mi pensamiento más profundo siempre se remite a la alteridad, a lo no estable, a la crisis.

traducidos estos en cargas matéricas desde el inicio de la elaboración de la obra. Secas las primeras cargas de óleo, la tela se encuentra preparada para continuar recibiendo capas magras sobre grasas, en medio de estas capas introduzco dibujos realizados con barras de óleo negro, ocre o siena, los cuales por efecto de la transparencia de las capas oleosas no se desaparecen sin al contrario van quedando registrados en baja intensidad, contribuyendo a enriquecer el conjunto de la obra de acuerdo a un historial. He llamado a este proceso lento y de maduración de la superficie: *Hacer la cuna*, donde el niño, en este caso el dibujo final terminará reposando en un espacio nutritivo y simbólico matericamente. Diferente es el proceso de construcción del espacio pictórico cuando trabajo sobre papel, porque este soporte es potencialmente diferente a cualquier otro, exigiendo del creador una concentración acorde a su fragilidad pero también a su carácter. Ejemplo de lo anterior, lo encontramos en los trabajos pictóricos del profesor Joaquín Chancho, pintor catalán de fuerte impronta informalista constructiva ha sabido mezclar las fuerzas emanadas de la nobleza del papel con cargas angustiosas pero muy ordenadas de masas densas y saturadas de color al óleo o al acrílico. Cuando utilizo la técnica de pintura sobre papel tengo muy presentes los logros del profesor Joaquín Chancho, interesándome especialmente por respetar los momentos de tensión al interior de la disposición de cargas de materia, porque en esta tensión la belleza se logra a través del equilibrio entre fuerza y sutileza.

En *Loba* la representación del animal está dada por una estilización casi geométrica. El trazo decidido y contundente de la parte anterior de la figura,

poco a poco va convirtiéndose en sinuosa línea de contorno. La *loba herida* de mi obra hace una referencia a la *Leona herida* del friso Asirio, fundamentalmente por la posición de su cuerpo sumiso, su parte posterior se halla como en el caso de la estela, disminuida e inutilizada como consecuencia de una agresión. En mi loba herida al contrario de la estela de la antigüedad, la cabeza del animal hace un giro desafiante hacia atrás, hacia el lugar donde han impactado las flechas. En mi loba herida, no hay una evidencia de dichos proyectiles, puesto que dentro de mis expectativas narrativas no involucran el desarrollo de la anécdota hasta estos alcances. Es así como la ambigüedad se apodera del espacio pictórico de la pintura en todo sentido: Riqueza pictórica lentamente construida con el propósito de recibir un dibujo ofrecido a través de la pulsión interior contenida y explosiva. El animal ha surgido con una inmediatez tempestiva y arrogante. Loba, herencia del animal de la memoria, leona herida, ejemplo de sumisión traducible a los hombres en una metáfora de decadencia.

La loba de mi obra es una figura de la muerte, mitad hieratismo, mitad movimiento repentino; su firmeza contrasta con su debilidad y su expresión facial al contrario de la *leona herida* se revela y se enfrenta.

El giro de su cabeza aunque sutil lo encuentro como una forma de reactualización del pasado, para conformar lo nuevo<sup>9</sup>.

"Lo nuevo se crea, pero también se recrea"<sup>10</sup>

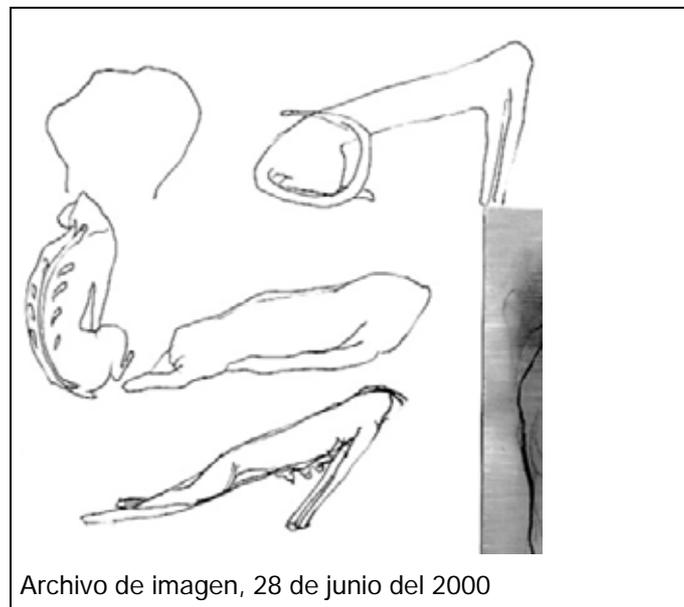
---

<sup>9</sup> " Si a primera vista parece que lo nuevo sólo puede surgir de un rechazo del pasado, no es menos cierto que también puede estar atado a éste. Al menos, por dos razones: porque lo nuevo necesita de lo antiguo como contraposición y reconocimiento como tal, y porque puede consistir en una reactualización del pasado, incluso de un pasado cada vez más remoto ( lo etrusco, lo arcaico, lo cicládico)". M<sup>a</sup> Teresa MÉNDEZ BAIGES, *La mirada inútil, la obra de arte en la edad contemporánea*, Pág. 79.

#### A. V. 1. 4 El dibujo es un *performance* privado

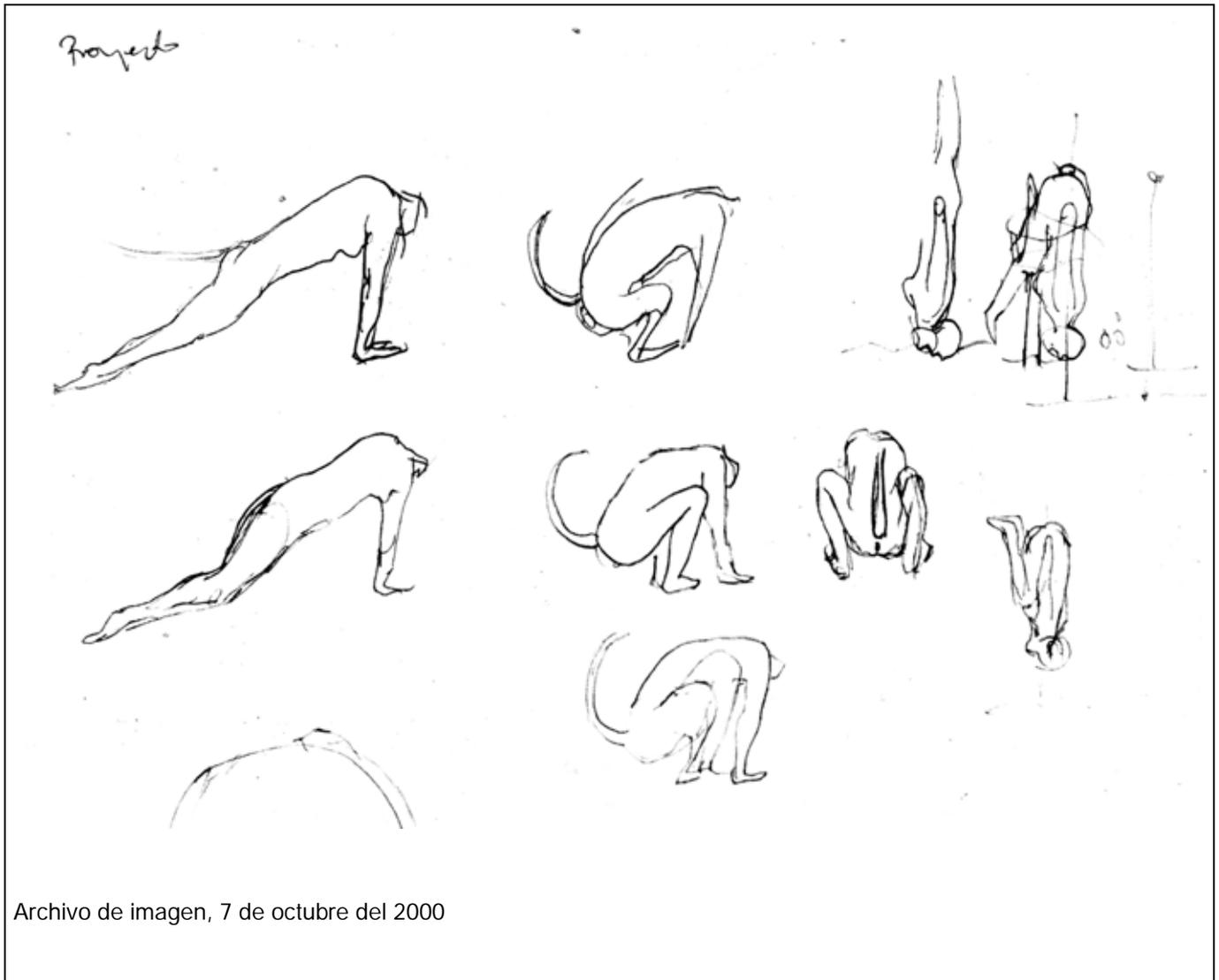
El dibujo, al contrario de la pintura, no pertenece a una evolución histórico-artística<sup>11</sup>. Su característica es ser atemporal, es un género aparte en la historia del arte que nunca ha estado pero tampoco ha dejado de estarlo, pertenece a todas las épocas sin definir ninguna. Por lo anterior el dibujo es hoy tan vigente como lo fue en el pasado, cambiando tan solo su formulación.

Dibujar es la forma más antigua de comunicación. Desde el hombre que dibujó su primer bisonte, hasta los esquemas preparatorios trazados con yodo de operaciones quirúrgicas del corazón. Después de todas las revoluciones y conceptos el dibujo sigue siendo lo que ha sido: una actividad estratégica de ayuda a la sociedad para comunicarse y pensar.



<sup>10</sup> Fabre. *Ibidem*.

<sup>11</sup> En la pintura, escuelas, movimientos y teorías se han sucedido de manera alternante, en una lucha por consolidar su predominio. n. del a.

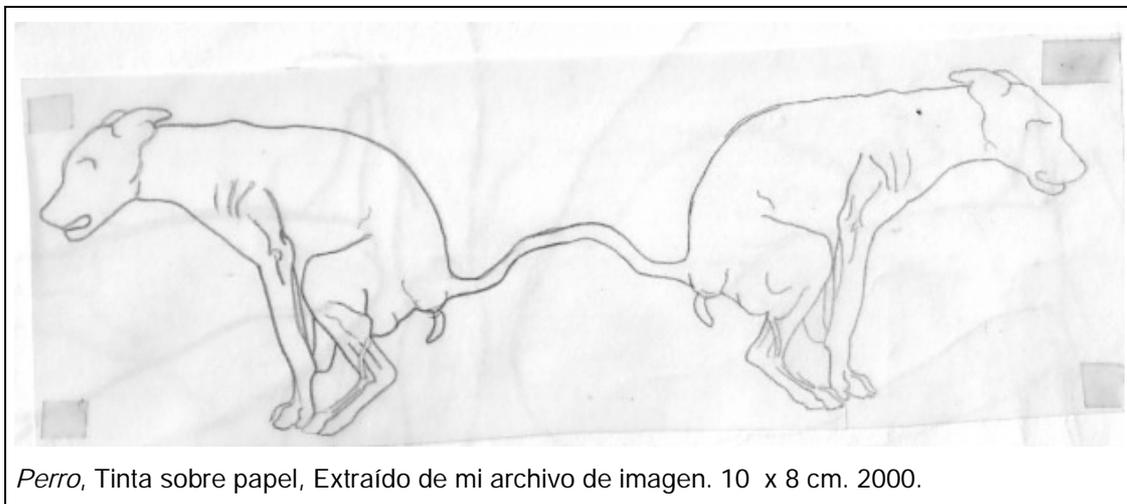


El dibujo es siempre directo e inmediato, gracias a ello explicita la idea y esclarece sus funciones. Actúa como medio revelador de nuestra intimidad, en donde concepto y materialización van unidos.

Dibujar es explorar con visión esclarecedora, es adentrarse en la intimidad; el artista es, gracias a una teoría secreta del dibujo, una especie de navegante obcecado, al cual sólo le interesa el icono, no la mimesis.

Dibujar es, tomando las palabras del artista Jan Fabre, un *performance* privado<sup>12</sup>. Mi manera de dibujar es una especie de obsesión que abre posibilidades para la idea. Necesito dibujar con insistencia sobre un tema para darle tiempo a que evolucione. Para mí el dibujo es un documento humano que explora mi intimidad y el entorno, por ello siento la necesidad de fechar cada uno de mis dibujos de agenda. La temporalidad marcada constituye a la idea del dibujo como registro de vida donde se levanta acta visual de la idea. Gracias a esta actividad de dibujar y fechar, voy trazando un recorrido que me permite visualizar la permanencia de una idea.

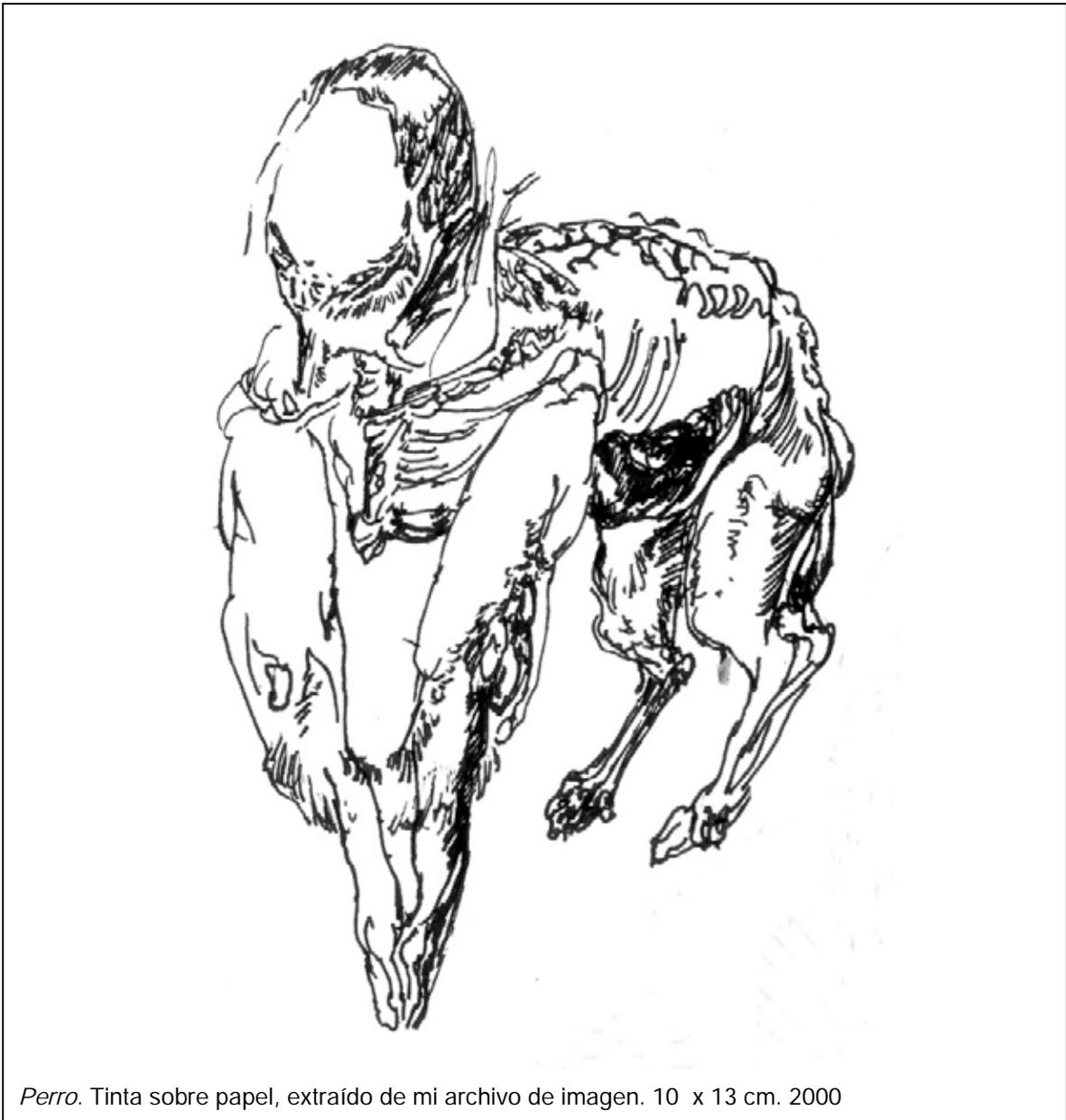
#### A. V. 1. 5                    Canido, animal egregio de la intimidad



La *Leona herida* se ha convertido en objeto de fascinación del cual he extraído elementos plásticos que me han permitido continuar desarrollando

<sup>12</sup> "Performance significa una persona que se per-fo-ra a sí misma y a su entorno. Es a la vez un analizar, un negar y un alabar": Jan FABRE, *Gaude succurrere vitae*, Pág. 185.

ideas sobre la presentación y representación en el dibujo. La *Leona herida*, dentro de un análisis personal, ha dejado de ser leona, para convertirse en otros animales que al igual que ella han sabido ejercer su influencia. Es el caso del canido, una especie que ha estado presente en todos los momentos de vida. Gracias a su cercanía he podido comprender, justificando mi lugar en el



conjunto de la naturaleza. Con el perro he establecido la unión necesaria para conjurar la soledad, ofreciéndome esta íntima relación un dualismo que me habla de antropomorfismo y metáfora agotada<sup>13</sup>.

El tratamiento que le doy al perro en mis dibujos y pinturas es un elogio y admiración personal. Estoy consciente de que la domesticación ha despojado al perro de su naturaleza, así como también me duele el hecho de experimentar que la domesticación ha creado una dependencia mutua, en la cual el perro depende de mí para realizar sus necesidades básicas y yo dependo de su compañía para alimentar una relación única con otra especie. En virtud a la domesticación he limitado los movimientos de mi perro y le he marginado de proveerse por él mismo su alimento. De modo que siempre que involucro la figura del perro dentro de mis obras intento hacer énfasis en las anteriores consideraciones, convirtiéndose muchas obras en verdaderas autocríticas y rechazos a las actitudes del ser humano.

Frente a la figura del animal he sentido la necesidad íntima de metamorfosear su anatomía llevándola al extremo de convertirla en humana o viceversa. Es así como en los dibujos de agenda del año 2000, la forma del canido sufre una anamorfosis pronunciada, señal de un cambio interior vertiginoso. En esta nueva anatomía mitad perro mitad humana, implica pensar en mito personal, que no explica nada, no se refiere a ningún origen, solo está ahí, presente, representando un momento, denunciando una situación.

---

<sup>13</sup> "Hasta el siglo XIX, sin embargo, el antropomorfismo era un elemento fundamental en la relación entre el hombre y el animal; una expresión de su proximidad. El antropomorfismo era un residuo del uso continuo de la metáfora animal. Poco a poco, durante los dos últimos siglos, los animales han ido desapareciendo. Hoy vivimos sin ellos. Y en esta nueva soledad el antropomorfismo nos hace sentir doblemente incómodos": John BERGER, *Mirar*, Pág. 16.

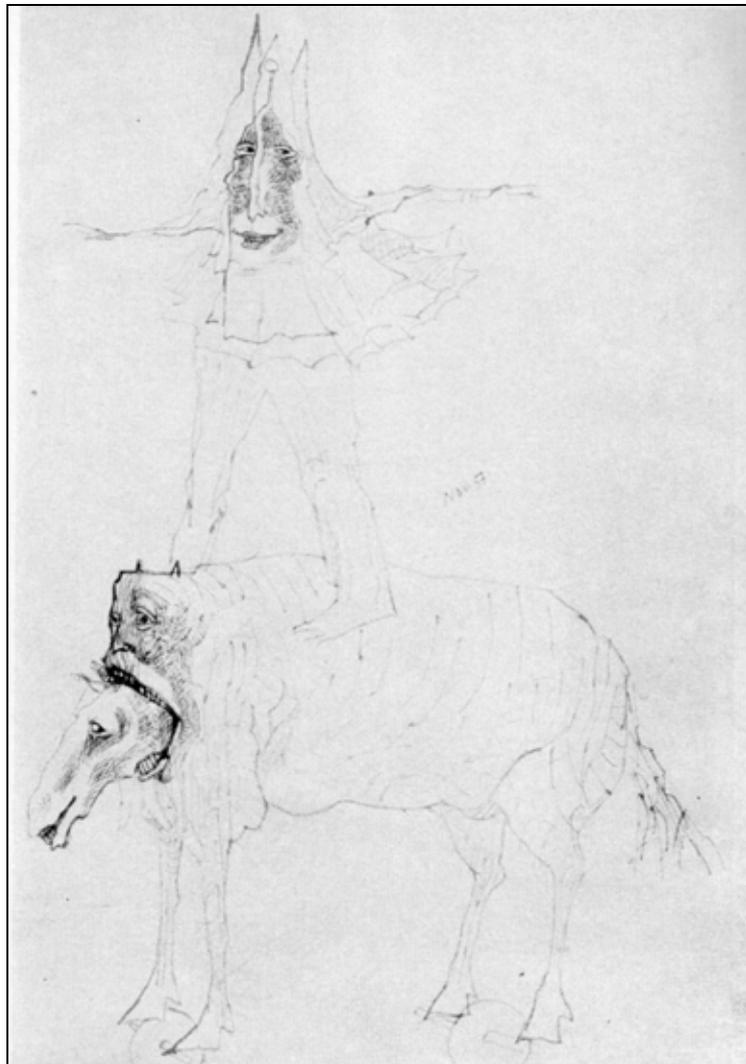


*Perro.* 10 x 13 cm. Tinta sobre papel. 2000

El dibujo de agenda está realizado en la técnica de estilógrafo de tinta negra sobre papel de fondo blanco. Su proceso de construcción empieza sin tener un bosquejo previo, ni idea preconcebida. Comenzando el dibujo me interesa que el estilógrafo produzca una línea uniforme y continua, con la intención de que cualquier movimiento de la mano quede registrado. Por lo general, en estos primeros trazos no deseo formular ninguna imagen

reconocible, sólo me interesa el accidente. Posteriormente la figura va tomando forma en virtud de las sombras y luces, así como también por la reordenación de líneas y acentos.

Las posiciones que adopta el cuerpo del animal antropomorfo son la mayoría de las veces de difícil interpretación, deformes, mutadas, poseedoras de una gran tensión.



José Luis Cuevas. *Pronesto para una crucifixión*. Lápiz sobre papel. 50 x 35 cm. 1956.  
Colección particular México DF

Me siento muy identificado con el dibujo del artista mexicano José Luis Cuevas, quien exagera la forma hasta el extremo de la anamorfosis. Para el artista, violentar los cuerpos y mezclarlos con otros animales es un reflejo del odio que siente por la humanidad.

Yo no soy consciente si la deformación de mis figuras responde a algo tan concreto. No me interesa pensar que mis dibujos sean respuestas violentas a estímulos determinados, sino que, a través de ellos, lo macabro, lo escatológico y lo misterioso producen una amalgama de formas nuevas, un animal *des-animalizado*.

Detrás de la anamorfosis o la presentación del animal proporcionado cabe señalar que el animal es un ser egregio dentro de mi intimidad. Soy consciente de que ningún animal confirma al hombre, pero el canido ha ocupado un lugar importante en la historia de mi subjetividad; fue mi primera imagen a representar, me interesó de él su destreza y habilidad, así como también su anatomía y su transparencia.

No es el animal quien se metamorfosea dentro de mi espíritu, es el animal interior quien se rebela y en su intento de emerger se descompone, presentándose como memoria restaurada y ficción perseguida por el psiquismo humano.

El perro es un animal egregio porque crece potente desde mi intimidad hacia la expresión simbólica y gráfica que nutre mis trabajos plásticos. Este animal, como ningún otro, se convierte en un ánima permanente que le da

significado al mundo de relaciones que influyen en la conformación del lenguaje artístico. La sublimación de la relación con la naturaleza quizás sea una característica acotada a buena parte del arte producido en Latinoamérica, en mi trabajo es una constante radicada en el estudio de motivos extraídos directa o indirectamente de ella.

El objeto de mi idea es explicar el valor del animal como un ser que está cerca al hombre, comunicando para él los misterios del mundo. El animal, a pesar de la devastadora marginación que ha sufrido, producto de la industrialización<sup>14</sup>, continúa siendo una metáfora básica para el arte.

En mi obra el motivo de los canidos ha evolucionado de la pura representación mimética hasta el símbolo icónico. En el proceso he utilizado el dibujo directo del natural con objeto de asimilar la forma, entenderla, para poder desarrollar un proceso de síntesis posterior.

Dibujó al canido porque me refugio en él, como parte de un método de choque contra el sentimiento de soledad y marginación que me produce el exilio<sup>15</sup>. Dibujar al canido me recuerda mi infancia, rodeado de animales en una casa de vieja construcción. El canido trae consigo parte del sentimiento de seguridad que me proyecta mi casa materna, es decir, cuando dibujo me invade la nostalgia más profunda.

A través de la representación del perro he reinterpretado las imágenes más permanentes de mi pintura, como lo son los animales de las fantasías infantiles mezcladas con nostalgia. El motivo del perro me otorga la posibilidad

---

<sup>14</sup> La teoría mecanicista hizo del animal una materia prima para el consumo humano. n. del a.

<sup>15</sup> Soy colombiano, vivo en Barcelona desde hace más de cinco años.

de crear la hibridación y la metamorfosis, como respuesta a la relación metafórica íntima del ser humano con la naturaleza, sin la intervención de la técnica<sup>16</sup>.



Oscar Salamanca. Moloso. Óleo sobre lienzo. 110 x 87cm. 2000. colección del artista.

*Moloso* es una pintura al óleo, realizada a través de múltiples fases matéricas superpuestas. El motivo de la pintura ha sido extraído de los apuntes generados en mi archivo de imagen, en este caso corresponde al perro de Lázaro lamiendo sus heridas. La imagen permite apreciar la intensidad matérica depositada en el centro de la composición, creando un

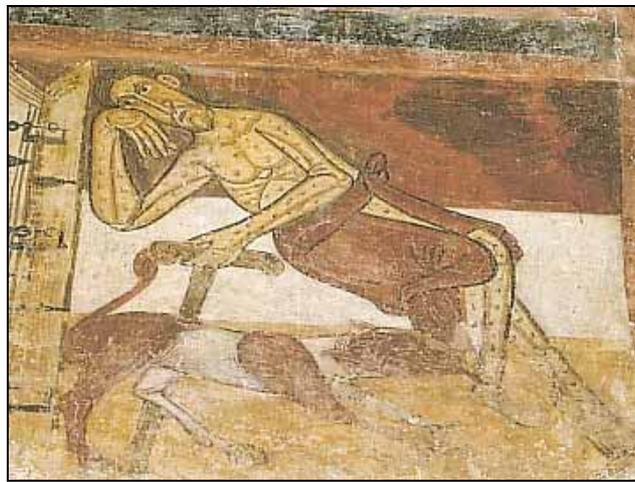
---

<sup>16</sup> "Expoliación, coerción, dominio. Ese es el sesgo que la técnica moderna, en nuestra tradición cultural, ha imprimido en su relación con la naturaleza. "Dominar la naturaleza –escribió Walter Benjamín en la *Calle de dirección única*– enseñan los imperialistas, es el sentido de toda técnica.

"Si la naturaleza encierra la imagen ideal de nuestra infancia, si de ella brotamos y a ella hemos de volver, esa concepción de la técnica supone, en el fondo, un proceso autodestructivo. José JIMÉNEZ. *Sin patria*. en: *El tiempo sagrado: la mitificación del arte contemporáneo*": CORTÈS, José Miguel (ed), Pág. 59.

enmarcamiento interno del espacio, lugar donde se refugia el animal, un perro en sumisión dibujado sobre la densidad de la superficie pictórica.

El dibujo del animal ha sido construido a través de puntos sucesivos formando la línea (dibujar con puntos me recuerda el dibujo de mi madre en su oficio de la sastrería) como el dibujo del sastre o los papeles matriz de la técnica del fresco. Como lo he mencionado antes dibujar por puntos me



Detalle de la decoración mural del arco pre- absidal, correspondiente a la figura de Lázaro con un perro que le lame las heridas. El motivo de la pintura es ilustrar la parábola de Lázaro frente a la casa del rico.

El mural pertenece a la iglesia de Sant Climent de Taüll, ubicada en la población del mismo nombre del alto Ribagorça, Cataluña, fue realizado en 1123. Actualmente el mural se conserva en el Museo Nacional de arte de Cataluña, desde el año 1934



Perro que lame los pies de Lázaro,  
Sala 14 museo de Cataluña.

*Moloso*, Lápiz sobre papel. 20 x 40cms. 2000. Dibujo extraído de mi archivo de imagen

conecta directamente con mi infancia ya que mis padres dibujaban con una rueda dentada sus patrones. En mis pinturas de puntos lo importante se centra en el proceso, por que cuando dibujo con puntos se produce un performance privado, es decir existe una perforación interior que dura mucho tiempo, justo el tiempo de la elaboración dispendiosa de la línea de contorno. Este espacio de tiempo es el que cobra valor en esta obra, por que en el se activan relaciones vivenciales y de memoria difícilmente materializables en una pintura. Podemos concluir que estas pinturas son el resultado de una acción plástica introspectiva, sutil y dolorosa, en la cual concursan la técnica y la manualidad: Mitad tecnológica (maquinilla redonda y dentada del sastre), mitad pulsión interna coaccionada (hacer miles de puntos sucesivos) y expandida (describir con los puntos la línea contorno de una figura).

### **A. V. 1. 6 Dibujo y fotografía, dos aproximaciones a la realidad**

Para la elaboración del óleo titulado *Moloso*, he partido desde un boceto tomado directamente del mural. He preferido no apoyarme en la fotografía, por razones que explicaré posteriormente. Antes me interesa exponer que la representación medieval me aporta elementos como la inmovilidad, así como la rigidez de la expresión arquetípica e ingenua del animal.

La fotografía, por ser un medio mecánico, produce en la imagen una sensación de estatismo fascinante, logra fijar la imagen sin alteraciones

sustanciales. Pero a pesar de sus virtudes (consulta precisa) prefiero utilizar el dibujo, ya que a través suyo no sólo represento el estatismo buscado, sino también la experiencia relacional con base a múltiples aspectos que conforman el encuentro con la fuente, algo que la fotografía es incapaz de conservar. El dibujo así considerado se encuentra en un nivel de significación íntimo –loado por un movimiento latente interior–, que involucra el ser completo en función de la representación. En cambio la fotografía sólo registra escenas despojadas, que han sido separadas en fracciones.

Por lo anterior es imposible transmitir con la fotografía la experiencia de participación total de la realidad<sup>17</sup> que, al contrario, sí se materializa con el dibujo.

He tomado del mural medieval la imagen del perro y para ello la he despojado de su connotación simbólica. Sólo siento curiosidad por la anécdota bíblica, quiere decir que la historia se me presenta vacía, sin valores míticos.

De igual manera he despojado a la imagen de valoraciones subjetivas que identifiquen un estilo o una manera; he desvinculado la pulsión de mi expresión gráfica de la imagen. Esta desaparición de la mano del artista es un componente conceptual de la obra, especialmente si consideramos que en el resultado final de la factura del óleo, es visible una fuerte trasmisión de subjetividad a través de los rasgos de la pintura considerados identificatorios del genio del artista, como pincelada, movimiento, fuerza, materia, etc., en contraposición a un dibujo exento de artisticidad.

---

<sup>17</sup> "Un objeto o una acto no es real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está *desprovisto de sentido*, es decir, carece de realidad": Mircea ELIADE, *El mito del eterno retorno*, Pág. 37-39.



En la fotografía que aparece en la parte superior izquierda, yo me presento desnudo en un ambiente dentro mi casa, en posición frontal, imitando las esculturas arquetípicas de las diosas antiguas de la reproducción.

Los dibujos que se desarrollan a continuación en la parte inferior, corresponden a dos momentos: el primero, al extremo izquierdo, tiene que ver con la simulación; mi imagen flexiona los brazos hasta adquirir la misma posición de la diosa antigua, sujetándose los pechos. Es una simulación puesto que *se finge tener lo que no se tiene*(Baudrillard). El segundo, al lado derecho, es la implantación del icono de la diosa dentro del espacio íntimo de mi casa, suplantando el lugar y el espacio ocupado anteriormente por mí. Sin embargo, aunque no sea evidente, considero que en este segundo movimiento hubo una transmutación, ya que sigo sintiéndome identificado con la imagen de la diosa (Aunque ha dejado de ser diosa y se ha convertido en perro, pero es un animal en el cual sigo siendo yo mismo), hibridación llevada al extremo de una metamorfosis completa: "*Todo se metamorfosea en el término contrario para sobrevivirse en su forma expurgada*" (Baudrillard). Los dibujos de la parte derecha superior se corresponden con la presentación de estos dos nuevos seres que son, diosa simulada y hombre-perro.

El dibujo, que es un género aparte en el arte, es también una herramienta de búsqueda y registro influenciada por la tendencia hacia la hibridación. Lo híbrido no es sólo el objeto plástico exterior producido, sino la hibridación entendida en un contexto general, el cual abarca los métodos y por ende su resultado. La hibridación contagia la energía latente al interior de las generaciones. Por lo anterior, es evidente que si entendemos por hibridación la

mezcla, quiere decir que en el arte de hoy no se pueden definir concretamente los límites.

En arte, la hibridación ha dejado de ser un fenómeno que buscaba violar constantemente la pureza propuesta por el proyecto moderno, para convertirse en un lugar de aglutinación de ideas definitorias de lo actual.

El dibujo, como los otros medios, aporta una inversión de valores impuesto como escritura personal, siendo imposible identificar plenamente su lugar como técnica, como concepto o como herramienta de búsqueda. Personalmente separo al dibujo de las tradiciones que le vinculan con el virtuosismo humano y el éxito de la representación ilusionista. Mi separación consiste en darle una nueva ubicación de acuerdo a una nueva tradición oculta y secreta, una nueva naturaleza de escritura heterodoxa, es decir, valorar al dibujo como una disputa metafórica contra la representación mimética.

El dibujo es híbrido cuando mezcla medios, géneros, objetos y materiales heterogéneos, con objeto de producir una deformación, una fealdad<sup>18</sup>, cuando como también lo es en la fotografía: "rompe con las categorías formales de la estética moderna"<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> "Hablar sobre fealdad en el arte es hablar sobre acciones malignas humanas. Como afirmaba San Agustín: *El mismo pecado es el mal, no es el objeto que se ama con pecaminosa afición*". Azara, Pedro, *De la fealdad del arte moderno*, Anagrama, Barcelona, 1990, p. 31

<sup>19</sup> Crimp DOUGLAS, *The Photographic Activity of Postmodernism*, Pág. 31-44.

## A. V. 1. 7. Fragmentación, origen del nuevo animal híbrido



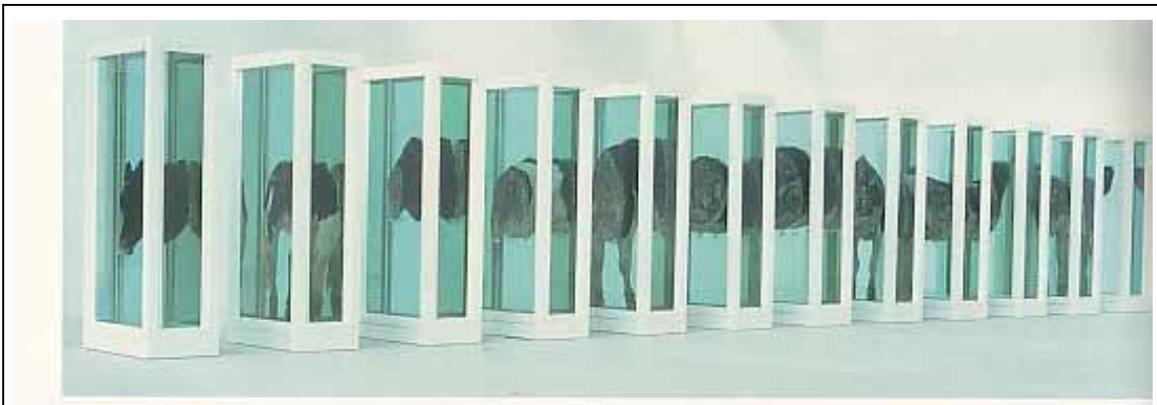
Sin título, Acuarela sobre papel. Extraído archivo de imagen. 20 x 40cm. 2002.

La acuarela extraída de mi archivo de imagen representa una nueva versión de la pintura *Moloso*, realizada dos años antes. En la mencionada acuarela retomo la posición del perro, pero al contrario del ejercicio de mimesis de una representación figurada (En la pintura *Moloso*), en este caso se trata de hacer un dibujo de observación que corresponda a un análisis de un animal vivo, simulando la misma actitud pero representado de una manera *natural más*

*figurativa*<sup>20</sup>. En esta nueva versión no me interesa evocar al antiguo animal bíblico, pienso en la anécdota pero no la utilizo.

Mi propuesta consiste en retomar la idea del animal flexionado, pero al contrario de la obra *Moloso*, involucrar conceptos de transformación, deformación y metamorfosis.

Delante de los anteriores conceptos, para manipular la forma me interesa comenzar por un fraccionamiento previo.



Damian Hirst. *Some comfort gained from the acceptance of the inherent lies in everything.*  
1996. acero, vidrio, vacas y solución de formaldeído 12 tanques 200 x 90 x 30 cm cada uno.

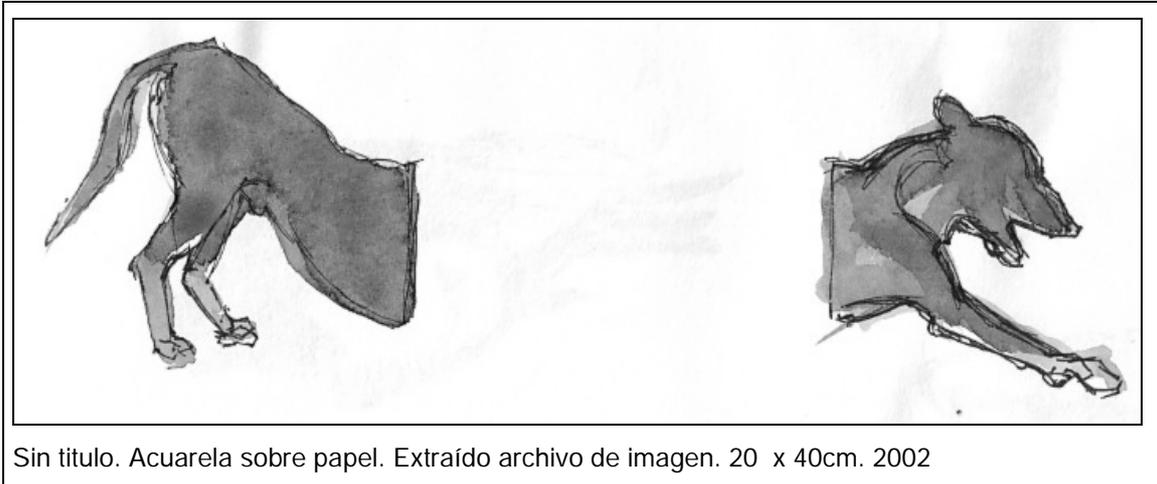
Damian Hirst, artista plástico nacido en Inglaterra en 1965, fragmenta asépticamente un animal para demostrar el valor de la vida, pero también la fascinación y permanencia de la muerte.

El artista británico siente atracción por las cosas muertas, confrontadas en estado natural a través de un cristal impecable. Presenta la muerte en reposo

---

<sup>20</sup> "El arte figurativo, según una antigua expresión, debe ser una poesía muda. El autor de esta definición quiso decir con ella, sin duda, que, del mismo modo que la poesía, debe aquel arte expresar pensamientos del espíritu, conceptos cuyo origen es el alma, pero no por el lenguaje, sino, como la silenciosa naturaleza, por medio de configuraciones, por medio de formas, por obras sensibles, independientes del lenguaje. Es, por tanto, notorio que el arte figurativo está situado como vínculo entre el alma y la naturaleza, y sólo puede concebirse en el medio viviente entre ambas": SCHELLING, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Pág. 28- 29.

ancestral, dentro de un marco contrastante entre cultura y naturaleza. La idea plástica busca vivificar lo inerte, exorcizando los misterios y evocando la *oscuridad silenciosa*<sup>21</sup>.



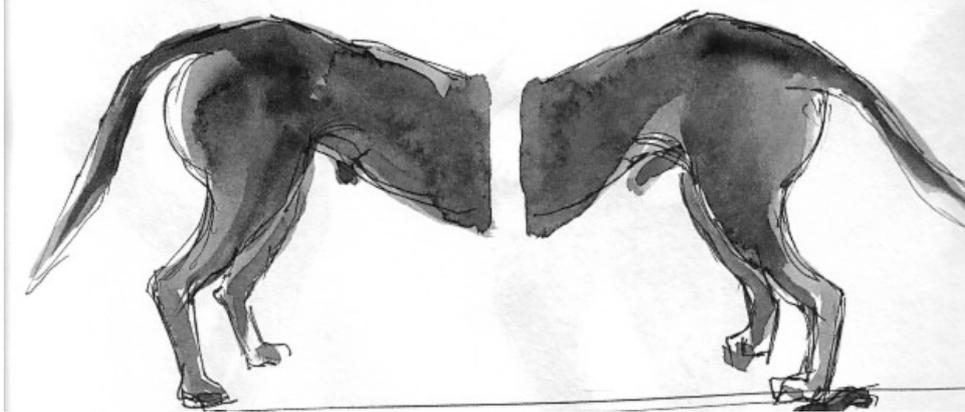
Sin título. Acuarela sobre papel. Extraído archivo de imagen. 20 x 40cm. 2002

Mi dibujo separa abruptamente, más que al animal, al icono creado con él<sup>22</sup>. La muerte no está implícita puesto que la representación simula el dramatismo y le extrae veracidad. No me interesa plantear, como es el caso de Hirst, la experiencia de evidenciar la muerte hasta lo escatológico: mi dibujo se refiere a la metamorfosis simulada de la forma, que conlleva a reflexiones simbólicas diferentes; por ejemplo, reconstruir lo fragmentado en una nueva asociación metafórica.

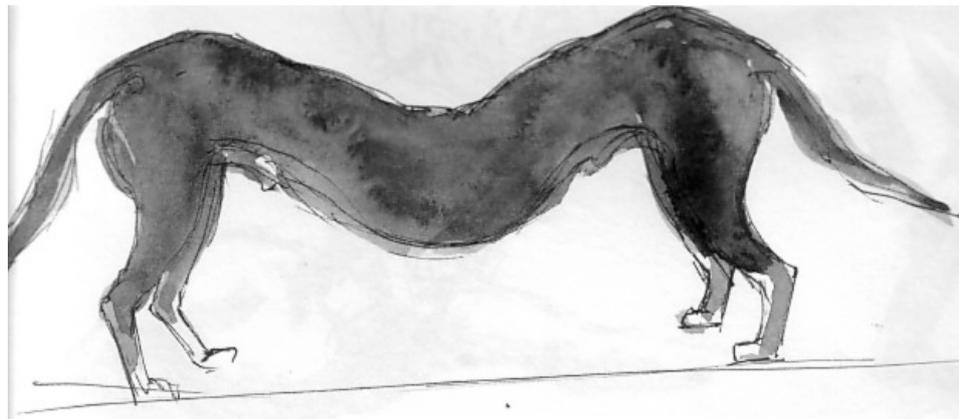
<sup>21</sup> "¿Cómo explicar la atracción por la oscuridad silenciosa si lo inerte no formara parte de nosotros mismos?. La atracción abismal de ese *gran reposo* presenta el perfil de un *retorno*, de un itinerario de ida y vuelta": JIMÉNEZ, José, "La atracción de lo inerte", en *El tiempo sagrado: mitificación del arte contemporáneo*, Pág. 57.

<sup>22</sup> "Las imágenes icónicas se caracterizan, en efecto, por su semanticidad, por representar algo que un observador puede reconocer.." GUBERN Román, *Del bisonte a la realidad virtual*, Pág. 40.

Lo híbrido produce la anamorfis y con ella se enfatiza la sensación de sublimidad invertida que caracteriza la forma.



Sin título, Acuarela sobre papel. Extraído archivo de imagen. 20 x 40 cm. 2002



Sin título, Acuarela sobre papel. Extraído archivo de imagen. 20 x 40 cm. 2002

En los dibujos, el animal originariamente bíblico es llevado hasta el plano de la naturalidad, para luego ser transformado y recreado. Mi interés es manipular la imagen, cortar la figura, dispersar los fragmentos, llevarlos hasta el límite del cuadro, como si de una composición manierista se tratara<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> *Pintar figuras dispersas y cortadas por los límites del cuadro constituía una práctica corriente en el arte manierista.* Pedro AZARA. *De la fealdad del arte moderno.* Pág. 96.

Compositivamente, la acuarela está ordenada sobre la base de una disposición central de las figuras, un encajonamiento de la acción recogido en un grupo central, derivado de la necesidad de una visualidad total heredada, como hemos dicho, de la estela mesopotámica o las pinturas medievales.

Pero la centralidad también es una influencia del renacimiento. En la acuarela del archivo de imagen hago uso del sistema perspectivo<sup>24</sup>.

La construcción del espacio y la ilusión de realidad de la figura en la acuarela tiene muchas deudas con el Renacimiento y el academicismo: a nivel formal no me interesa involucrar lo insólito ni lo forzado. La representación de la realidad ha sido alterada a propósito, llevada al límite de lo híbrido; una deformación planteada como una unidad del ser. No deseo como Damian Hirst "mutilar cuerpos para ofrecerlos a la vista".

#### **A. V.1.8 Conclusiones**

Mi trabajo plástico ha generado un interés por la presentación y representación del animal haciendo uso del género del dibujo como instrumento para el pensamiento. El dibujo ha esclarecido la forma hasta encontrar sus cimientos simbólicos más definitorios de la idea artística.

---

<sup>24</sup> " La perspectiva central constituye un modelo ilusionista, destinado a simular un espacio tridimensional representado en una superficie plana, gracias principalmente a los tamaños aparentes de las figuras que decrecen con la distancia y a la convergencia de las líneas longitudinales paralelas en un punto de fuga en el horizonte, a la altura de los ojos del pintor y del observador de la imagen".. " La perspectiva se convirtió desde su nacimiento en un artificio fundamental para la construcción y la constitución de la imagen-escena en el dibujo y la pintura occidentales". GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual*, Pág. 30.

Mi análisis sobre la presentación y representación del animal me ha enfrentado a conceptos como pérdida, simulación, distancia, los cuales aglutinan mis preocupaciones sobre la imagen, la metáfora y la visión antropomórfica.

De la misma manera considero al reflejo como un método de configuración del objeto plástico actual. En este método se involucra necesariamente conceptos como imagen heredada y memoria, básicos sobretodo si tenemos en cuenta el deterioro significativo de la imagen dentro de una *cultura lineal y acumulativa*<sup>25</sup> como la nuestra.

Así mismo, el reflejo nos habla de una extracción de la imagen desde la historia del arte o el mundo de lo cotidiano dentro del programa de la memoria, como relectura y reedificación. Lo anterior me hace pensar que el artista contemporáneo encuentra provechoso hacer uso de la memoria como un lugar también de transición donde se depositan imágenes descontextualizadas, con el objeto de restarle gravedad histórica a la imagen extraída, destruyendo mitos, creando otros nuevos.

---

<sup>25</sup> Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Pág. 25.

## A. V. 2 ANEXO

### Mujer-perro, elogio a la metamorfosis

---

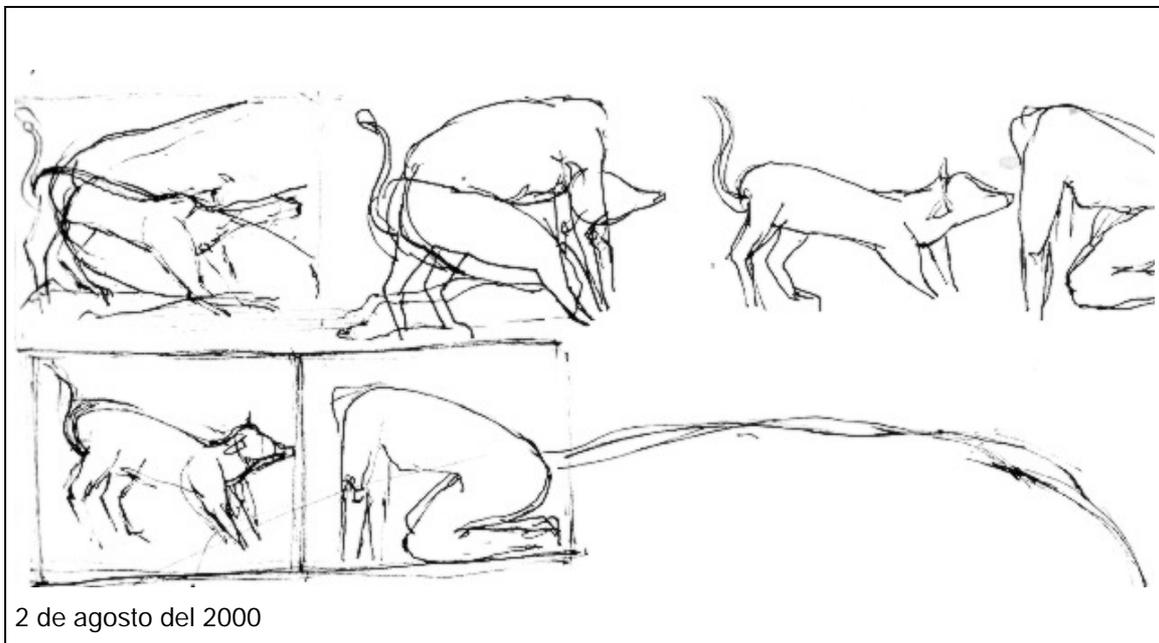
La mujer perro corresponde al título de una serie de obras plásticas, conformadas por pinturas al óleo, dibujos y proyectos tridimensionales. En dicha serie se plantea la metamorfosis como eje central de estudio de la figura humana y el animal.

El título hace referencia directa a un ser híbrido mezcla de mujer y perro como un elogio a la metamorfosis. En apariencia la vinculación de la mujer con el perro en un mismo plano referencial, pudiera tomarse como una actitud misógina o de prepotencia sexual. No siendo esta la dirección esclarecemos que la mujer perro que planteamos en nuestro estudio proviene del reflejo de la herencia de la memoria cultural a través de la figura de la leona herida así como también ha surgido como un resorte autobiográfico.

Con el ánimo de recorrer metodológicamente lo enunciado procederemos a comenzar explicando que la asociación formal de la anatomía femenina en mi trabajo mujer perro, pertenece a una continuación de los planteamientos derivados de la fascinación por el friso Asirio de la Leona Herida.

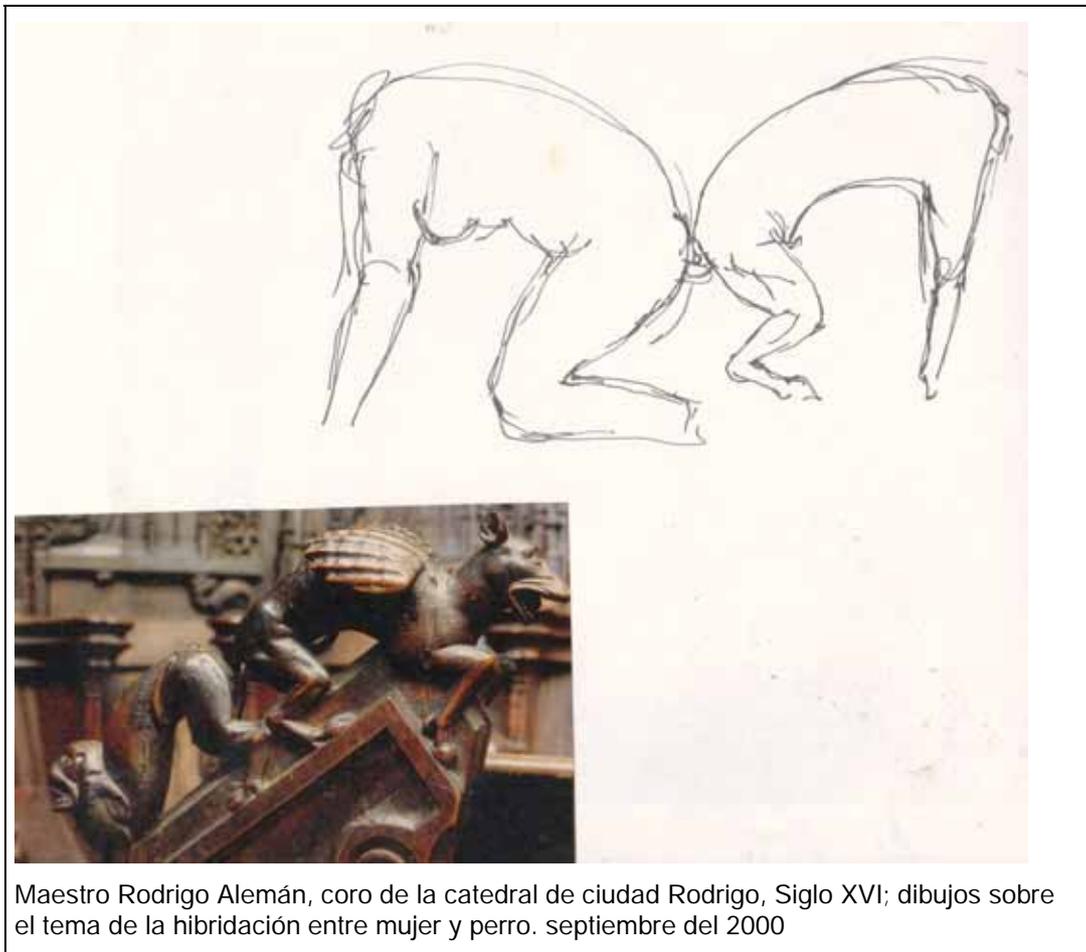
En el proceso de manipulación del concepto de lo híbrido pude certificar que la sumatoria de figuras superpuestas produciría una asociación simbólica elemental y directa. Es así como en el trabajo de archivo de imagen mis dibujos comenzaron a interceptarse produciendo exaltaciones sublimes de la metáfora o por el contrario detrimento de ella para potenciar la presencia de una metamorfosis.

Observemos el dibujo de mi archivo de imagen, los cuales nos acercan a lo aquí demostrado.



El dibujo fechado el 2 de agosto del 2000, utiliza la referencia del perro moloso ya estudiado, acercándose hasta mezclarse completamente con la figura de una mujer acéfala en posición de canido.

La asociación en apariencia simple e inmediata tuvo antes de producirse que ser legalizada por ejemplos extraídos de la historia de la representación, siendo principalmente útil para nuestro propósito la observación de las tallas en madera del maestro Rodrigo Alemán realizadas en el coro de la catedral de Ciudad Rodrigo en el siglo XVI.



Aunque las tallas del maestro Rodrigo por lo general traten de seres monstruosos unidos en posiciones grotescas, en el planteamiento de mi obra

fueron estudiados y extraídos como soluciones posibles de hibridaciones las más de las veces alimentadas por la fábula y la encantación.

En el dibujo del archivo de imagen fechado el 9 de septiembre del 2001 que estudiaremos a continuación, se percibe una metamorfosis completa de la mujer convertida en perro o viceversa, siendo la utilización de la mujer una proyección de la figura de la leona herida y el perro una certificación egregia de su ser: Leona herida a través de la mujer y animal egregio a través del perro emergiendo como una sola figura simbólica de mi ser.



Archivo de imagen, mujer perro, 9 de septiembre del 2001

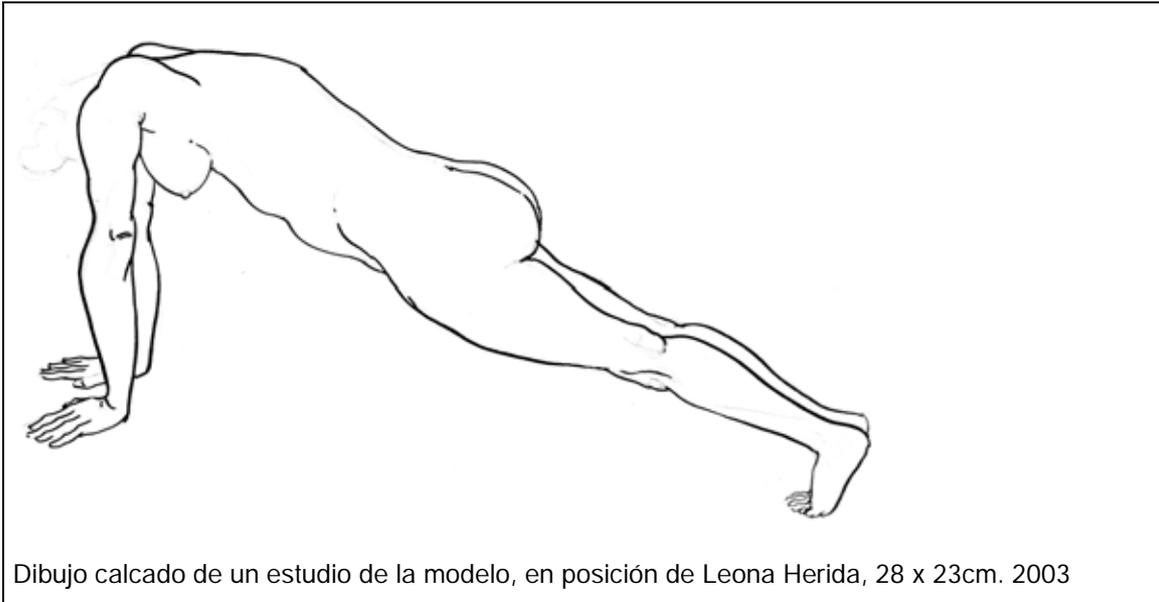
El dibujo de archivo de imagen conquista la figura atrapándola en la instantaneidad del fulgor de la idea, por lo anterior se analizará como

potenciadora de la misma, así como de generadora constantes de variaciones posteriores en la obra.

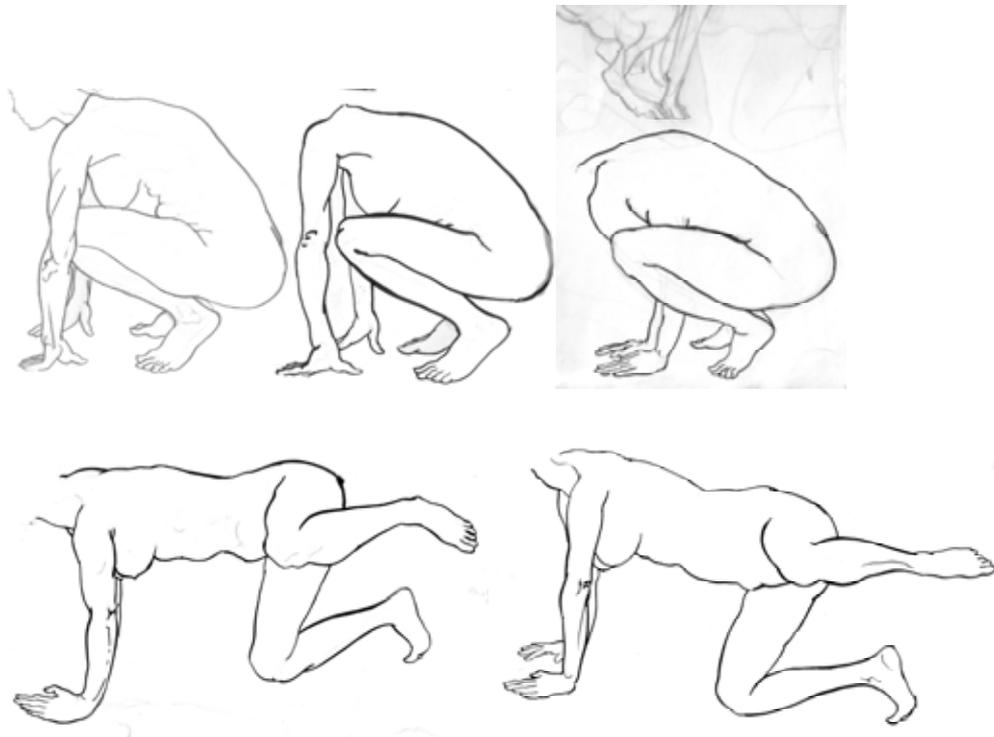
Precisamente redigiriendo la idea de la mujer perro fueron insistentes mis trabajos con modelo, una práctica exigente por la urgencia de las poses y la obligatoriedad anatómica a la cual el dibujante se enfrenta. Efectivamente el dibujo empezaba a cambiar dirigiéndose hacia la representación figurativa natural, algo pude subvertir desde el fondo. Si los contactos con la modelo, en este caso mi esposa, me obligaban a trabajar sobre la descripción de lo real, entonces en mi proceso y debido a mi tendencia hacia la deformación de la figura, debería involucrar un sistema de dibujar en el cual introdujera la intención mimética con el fin de producir una imagen hierática y repetitiva exenta de mi particular pulsión interna.

La anterior experiencia me permitía jugar con el sentimiento opresivo y desgastante del dibujo con modelo para repetirlo en forma de dibujos calcados en los cuales se eliminara la identificación personal.

Es así como produce una serie de dibujos calcados, que luego derivaron en animaciones de Flash.



En dichas animaciones la mujer perro acéfala, describe un movimiento simple, siempre simulando las posiciones del perro cuando este micciona o defeca.

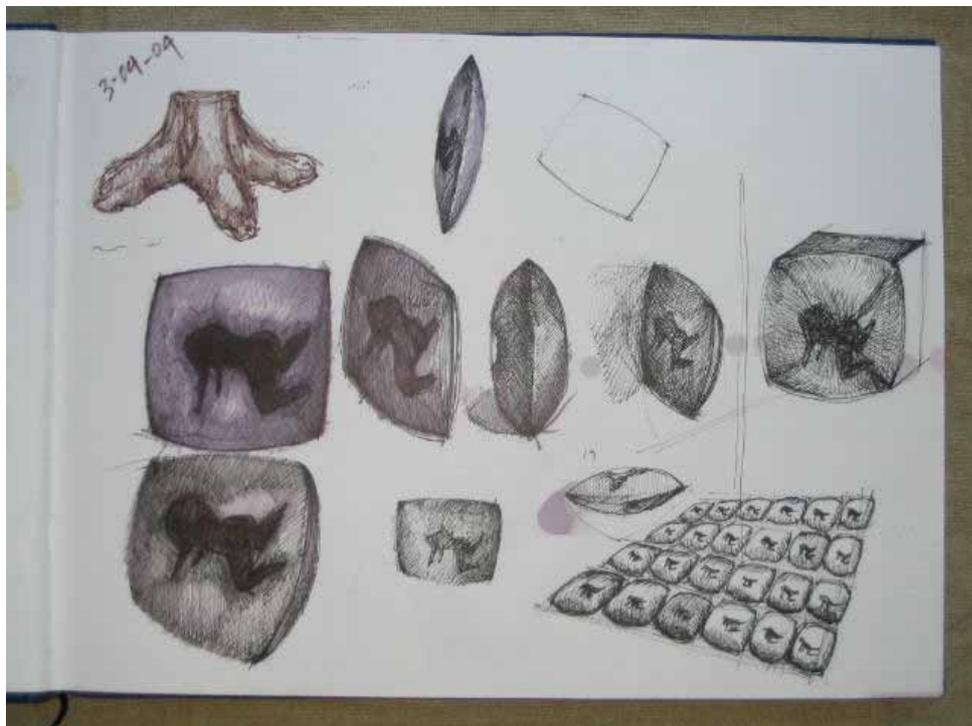
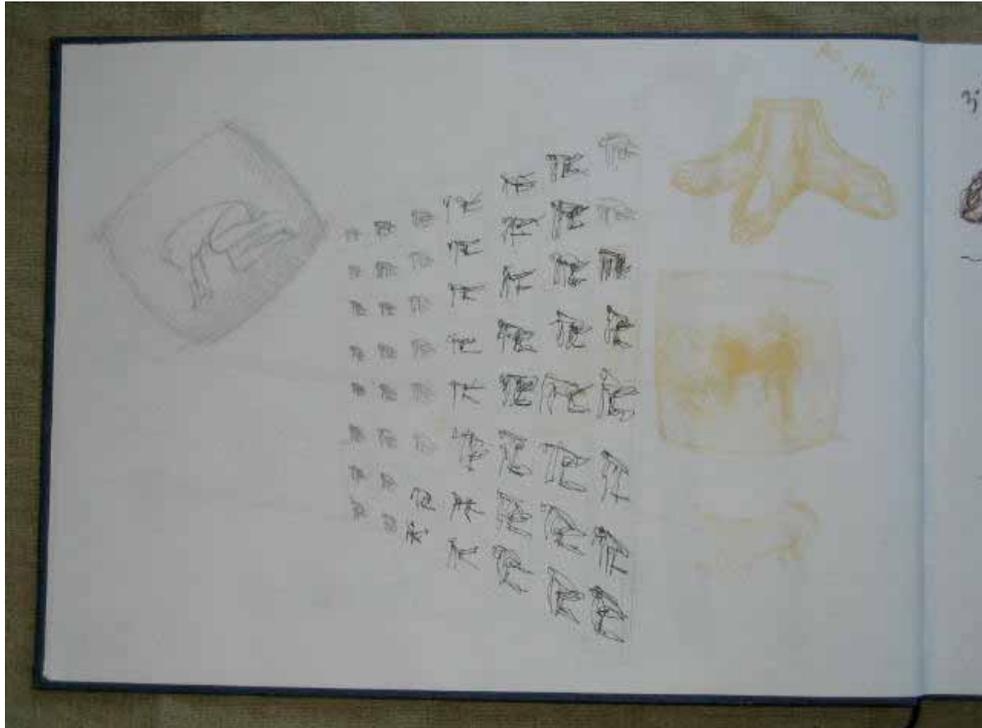




La acción de defecar o miccionar han sido una propuesta alterna adicionada por la obligante relación que he establecido con mi mascota. El peso moral producido de la acción de que otro ser dependa de nosotros para que pueda realizar sus necesidades físicas básicas es analizado a través de la representación de estos actos privados llevados hacia el espectáculo, ya que la intención de las animaciones conllevan a crear una expectación semejante a la experimentada en el cine, es decir un manejo de la imagen privada a través de un marco expositivo llevado al espectáculo.

El cine ha influido en la representación de la imagen del animal en mi obra, precisamente por la inclusión del sistema de repetición derivado de la continuidad del fotograma.

Siendo en el proyecto de esculturas donde se radican aún más estas deudas con el cine, porque dicho proyecto se fundamenta sobre la idea de fragmentación y repetición de una imagen que, a diferencia de la animación sólo involucra una sola imagen detenida y repetida múltiples veces.



Proyecto tridimensional mujer perro, 2004, medidas variables. Archivo de imagen.

El proyecto tridimensional se compone de objetos cuadrados compuestos por dos conceptos: Especificación de lo cóncavo y convexo y representación de la figura de la mujer animal a través de la técnica del bajo relieve.

Los objetos realizados en piedra caliza o metal se caracterizan por contener una sensación táctil suave y geométrica producto del pulimento de su superficie. El contraste producido por la representación de un objeto suave y confortable (almohadilla, cojín) a través de la dureza de la piedra o el metal contribuye a redimensionar la idea del peso corporal por el peso mental sugerido.

El bajorrelieve con el tema de la mujer perro se elaborará en una de las caras de los objetos cuidándose que cada figura sea igual o idéntica a la anterior. Para que la idea de repetición sea contundente la cantidad de objetos dispuestos deberá involucrar de 24 a 48 objetos los cuales se proyectan en montajes dispuestos para suelo o pared.

La solución formal de la figura de la mujer perro a través de la escultura encuentra su justificación personal en el friso de la leona herida. De esta obra de la antigüedad he extraído la necesidad de dibujar por incisión del material, bien sea a través de la talla o la fundición, así como también la formulación en el manejo del espacio escultórico de una figura estática gobernada por una invisible línea de tierra. El aporte a la influencia del friso de la leona herida ha sido evitar el achatamiento de los lados del objeto, construyendo en él superficies cóncavas y convexas, para simular a través de la redondez, como anotaba Botero *la idea de belleza orgánica* en un objeto diseñado para el confort de nuestro habitat.

## - Referentes figurativos

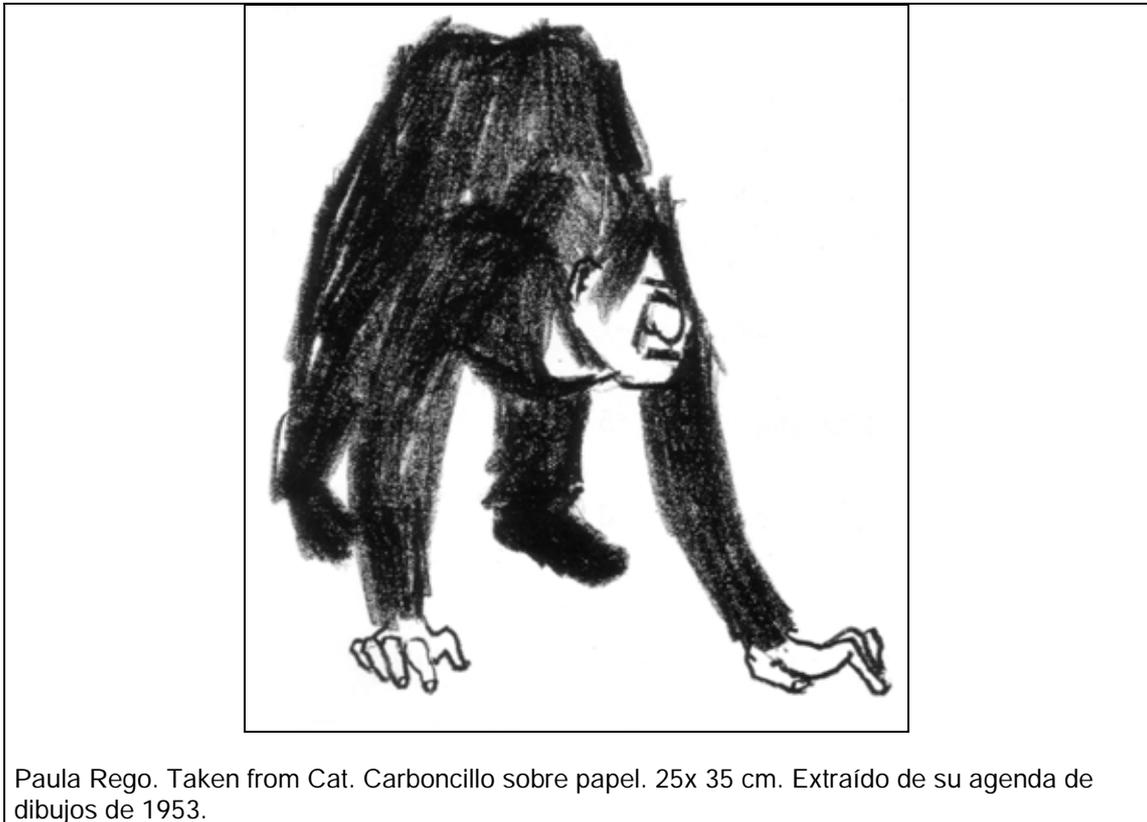
La mujer perro demuestra ser un arte de contención de la naturaleza, puesto que hay un deslizamiento de la imagen del animal a través de la simulación: es un ser humano simulando ser un animal. En éste proceso la metamorfosis sólo involucra los conceptos, más no la forma. Dos artistas que han seguido la misma línea de investigación han sido la artista portuguesa-inglesa Paula Rego y la artista finlandesa Eija Elisa Athila. A través de la dinámica formal y conceptual de sus trabajos, estableceremos el marco de referencia figurativo y conceptual con mi trabajo.

### 1. Paula Rego, dibujo seminal

Paula Rego es una artista portuguesa-inglesa, nacida en 1935, que hizo parte de los pintores de la modernidad portuguesa. Su actividad plástica, de larga trayectoria, se ha vinculado a múltiples movimientos y estilos. Para nuestro estudio haremos énfasis en la serie *Mujer Perro*, realizada al pastel en 1994 así como en sus dibujos preparatorios.

El motivo de la temática sobre la mujer perro tiene en su mismo trabajo un precedente, se trata de dibujos realizados en carboncillo en el año 1953, donde se representan imágenes de antropomorfismo.

Pertenecen a sus dibujos de agenda, correspondiendo a sus primeras experiencias en el arte, realizados cuando la artista tenía 18 años y era estudiante de la Slade School of Art en Londres. El método de aprendizaje del



arte para Paula Rego se basó principalmente en reforzar el dibujo, apoyándose profusamente en la observación meticulosa y el ejercicio de copia de figuras.

Rego, alternativamente a los ejercicios académicos, tenía una agenda de dibujos "secretos" de la cual extrajimos *Taken from cat*, en éste libro privado de dibujos la artista consignaba las ideas y maneras de hacer que surgían al margen de la academia, un ejercicio muy sano, que indudablemente le ayudaba a fortalecer una posición independiente y autocrítica. Los dibujos de agenda de ese periodo emergen desde la observación y la memoria,

fuertemente influenciados por el ejercicio de la imaginación y la autonomía como obras de arte.

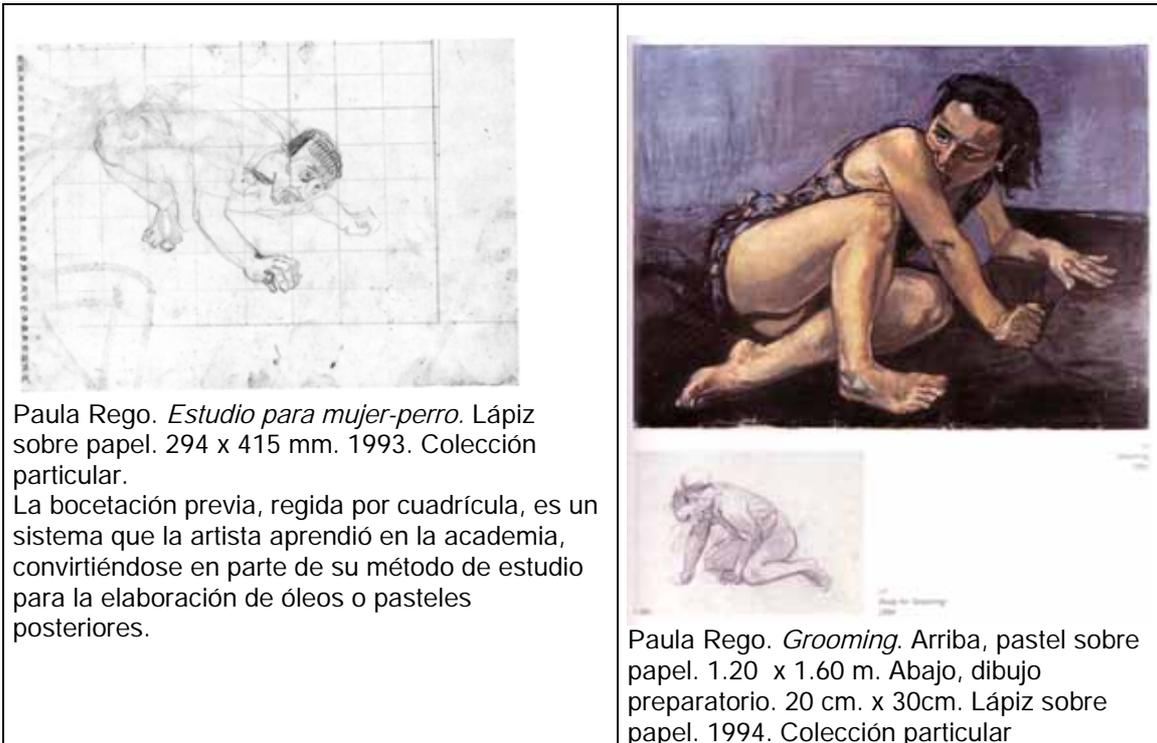
Las figuras representadas en la mayoría de los dibujos de agenda corresponden a hombres y mujeres actuando como animales, ellos vomitan, orinan, hablan, beben, haciendo uso de un claro antropomorfismo.

Como necesita expresar una línea contundente oscura sutil y a l mismo tiempo dinámica utiliza la técnica del carboncillo. El grafito comporta una dinámica extensiva de la mano y el gesto interno, por ello el dibujo *Taken from cat* traduce inmediatamente la energía contenida a través de la fuerza de cada trazo. Con la masa oscura y densa del grafito dibuja la forma informando de la urgencia con la cual desea atrapar la idea del humano animalizado.



Dos mujeres perro se acercan, una de ellas se rasca la oreja, cuarenta años después reaparecen los dibujos adolescentes informando de la permanencia de un motivo para el arte en la vida y proceso de un artista.

### - Pinturas mujer- perro



Rego usa en sus trabajos al pastel de 1994, la figura del perro como animal doméstico que es, un ser ambiguo que actúa desde la equivocación entre la propia determinación y la dependencia (con ella la obediencia).

Estos dibujos evocan un sentimiento de humillación y marginación, existe de manera latente una combinación entre pasión sexual y violencia contenida, dentro de un ámbito privado e íntimo. Parte de esa violencia se encuentra

reflejada en la manera como usa la técnica del pastel. En lugar de producir superficies suaves para elaborar la forma, usa el pastel de la manera más violenta y directa, trazos pasionales arañando la superficie del papel en su desesperada búsqueda de profundidad, volumen y luz para crear la ilusión. El reflejo de la pulsión interior produce un animal orgánico, atávico e hinchado en la figura de una mujer despojada. Esta manera de construir la figura tiene un carácter expresionista de alta intensidad. Pero, a diferencia de un expresionismo desenfrenado y las más de las veces caótico, la artista logra efectos de orden naturalista dirigidos a desarrollar la apariencia de lo real con gran detalle.

La intensidad dramática de la representación de la piel contrasta con la ambientación grisosa y escueta del paisaje posterior. Precisamente el espacio que circunda la figura ha sido elaborado siguiendo la misma lógica descriptiva expresionista; el fondo de la obra informa con gran sensibilidad sobre la carga psicológica que soporta la mujer perro, porque denota abandono, sumisión y soledad en extremo. Rego no deja en la indeterminación la atmósfera del cuadro, al contrario lo explora como comunicador complementario de la figura, obteniendo como resultado un portentoso impacto psicológico sobre el espectador.

La artista propone, a través de la temática de la mujer perro, críticas de la situación íntima de la mujer dentro de la sociedad masculinizada actual. Es así como una característica canina como la lealtad se emparenta con la paciencia y la voluntaria suspensión de una mujer enamorada.

En *Grooming*, la mujer se lame el cuerpo en una acción propia del perro. En esta acción se refleja una íntima humillación acompañado de profundo dolor moral, evidenciado estos por la tensión producto de la mirada de indiferencia - similar a la de los animales- y un gesto de rabia contenida a través de su mano arrugando la tela que le sirve de manta.

### - **Intereses comunes, propuestas diferentes**

Conocí el trabajo *Mujer perro* de Rego en el año 2003, es decir 3 años después de mi primer dibujo relacionado con el tema. Mi primera impresión fue muy impactante puesto que a través de su trabajo pude legalizar íntimamente las formas que estaban emergiendo en mi proceso, al mismo tiempo que me abría un campo de libertad en el arte, que apenas empezaba a intuir, como lo ha sido la manifestación espontánea de ideas extraídas directamente de mi experiencia más profunda. Cabe anotar que los principales descubrimientos realizados en la obra de Rego se remiten al rescate de la memoria y la práctica del arte como terapia. La memoria percibida por la reingestión de su propio proceso y arte como terapia, porque a través de él se develan los atascamientos de la personalidad, actuando al mismo tiempo como un espacio libre y expandido para la manifestación de ideas que bien pueden ser contrarias a los esperado del objeto estético plástico actual.



Oscar Salamanca. Mujer perro. Óleo sobre papel. 25 x 40 cm. 2000. Colección del artista

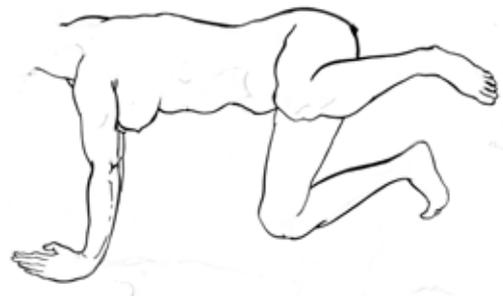


Paula Rego. *Dog woman*. Pastel sobre papel. 1.20 x 1.60 m. 1994. Colección particular. Abajo, dibujo de agenda preparatorio. 25 cm. x 30 cm. 1994.

La expresión aterradora de este ser, enfatizada por la mirada forzada, el movimiento de su cabeza preparada como su cuerpo para un seguro ataque, mientras que un grito silencioso se apodera del ambiente, recuerda a algunas pinturas tardías de Goya, en las cuales se alimentaban una privada agonía y una furia retenida.

Me interesa crear un ser mitad mujer mitad perro, el cual se represente realizando sus necesidades básicas.

Hay una tensión simulada entre terror sexual y deseo, una vía sin embargo exenta de erotismo, pero sensualmente representada por el exceso de materia pictórica, en contradicción con la economía de una línea de contorno. En trabajos posteriores la línea irá emergiendo con mas potencia en detrimento absoluto de la materia. Véase la siguiente figura, realizada en el año 2003, realizada a lápiz sobre papel.



Oscar Salamanca. Mujer perro. Lápiz sobre papel. 2003. 25 x 35cm. Colección del artista

En la artista, la memoria se remite a la presencia constante de factores que someten la condición humana, exteriorizándolos analógicamente con atribuciones animales. En mi caso, la memoria tiene un origen de orden

simbólico llevado hacia el plano de la nostalgia. Cuando Rego explora figurativamente un acto de humillación y dependencia extrema, intrínsecamente subleva la figura representada como manera de escape por evidencia de una situación. Es decir, confronta al mal exponiéndolo, creo yo, para exorcizarlo y redimirlo. En mi caso, el arte tomado como terapia expolia el recuerdo, trayendo restos del pasado a mi situación actual para reconstruir un mundo fraccionado de sentimientos sin tierra, convirtiéndose en otra manera de exorcizar el mal.

El elemento expresionista de los trabajos de Rego interesa sólo si se estudia como una doble simulación. Vemos a una mujer simulando ser un animal para luego descubrir que aquel ser simulado se expresa a través de gestos desesperados. El efecto de dolor apenas se transmite, porque es más fuerte la sola presentación, puesto que sugiere angustia y sometimiento. En mis trabajos no me interesa la identificación formal de lo sucedido. Es decir, hay una mujer con una pose atribuible a un perro, alza su pierna izquierda para miccionar, en ella no hay referencia al dolor, posiblemente se refiera a una humillación del pasado, un atascamiento edípico. Mi trabajo en ese aspecto es muy ambiguo, porque no hay una declaratoria de intereses directos, sino que expone una situación levemente, tal vez tímidamente pero no de forma confusa, puesto que el motivo se ratifica.

Rego se esfuerza en lograr una apariencia figurativa que nos indique contenidos narrativos de fuerte carga psicológica, mezclados con una excelente formulación técnica, que por una parte seduce nuestra sensibilidad óptica pero por otra castiga nuestra psique. La artista usa modelos para realizar sus

trabajos, es algo que influye mucho, puesto que extrae directamente de la realidad la expresión y la forma. En cambio, mis trabajos se nutren por una fuerte carga matérica –que asumo sea el resultado de sentir la materialización técnica como una fuente de terapia subjetiva– y una ambigua referencia figurativa a través de un dibujo de línea continuo e impersonal, el cual tiene su motivación por las exigencias del trabajo con modelo y las maneras de subvertirlos en concepto.

Otro marco de referencia para la confrontación de mi trabajo sobre el motivo de la mujer perro, lo constituye las fotografías de la artista finlandesa Eija Elisa Athila en su proyecto *Dog bite*.

## **2. Eija Elisa Athila, *Dog bite***

En la artista finlandesa Eija Elisa Athila, nacida en 1959, he encontrado un referente directo con mi obra mujer-perro pero al contrario de mi proceso de dibujo, La artista utiliza la imagen fotográfica como herramienta de materialización por presentación de una idea sobre las relaciones entre el animal y la mujer.



Eija Elisa Athila. *Dog bite*. Fotografía a color. 70 x 35 cm. Serie realizada en 1993-94. Colección de la artista

Se trata de una serie de fotografías a color, realizadas en 1993- 1994, en las cuales se retrata a sí misma en posición de canido.

Como en el caso de Paula Rego, la elección de

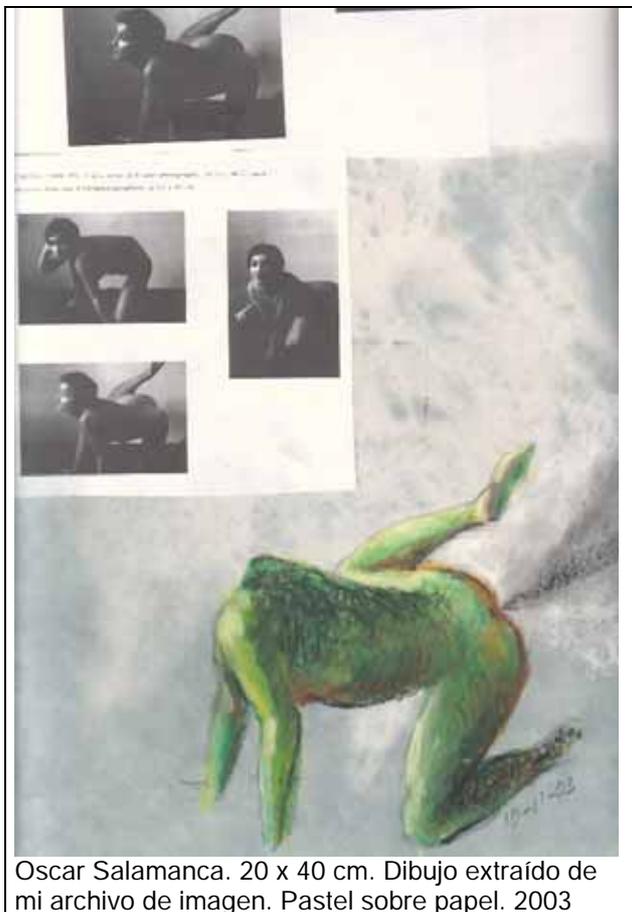
un animal doméstico corresponde a su intención de encontrar una figura en la cual depositar emociones humanas, en parte por la cercana dependencia y también por la ambigüedad entre *"mi ser y el otro"*<sup>26</sup>.

Las emociones intrínsecas de las relaciones humanas que le interesa trabajar son el amor, la sexualidad, los celos, la furia, la vulnerabilidad y la reconciliación. El orden de estos sentimientos nos da una clave de acceso a su método de trabajo, el cual tiene que ver con la estructura de realización de filmes. Son escenas repetidas que forman narrativas funcionales, las cuales viajan del pasado al presente como si se tratara de Flashbacks. Por lo anterior, es difícil definir límites entre mi propia persona y la otredad.

La artista finlandesa se interesa por adaptar en su trabajo diferentes medios contemporáneos para la imagen, como lo son el video musical, los comerciales, los tráiler de las películas, los documentales, ya que de ellos extrae una especial teoría del color que usa a propósito.

<sup>26</sup> May Susan, curadora de la Tate Modern. Recogido en el catálogo de la exposición individual de **Eija Elisa Athila**, titulada *Real characytors, invented worlds*. Abril-julio del 2002. Tate Modern, Londres.

Es así como en las fotografías de mujer perro, el color esta formulado por esa misma retícula extraída. Pero además del color, la animalidad actuada hace que su mujer perro corresponda a estereotipos de imagen superflua que inundan nuestra cotidianidad. Al contrario que las pinturas de Rego, en donde la denuncia es evidente, y todo el trabajo se contagia de inestabilidad psicológica, en las fotos de Athila rehúsa a una identificación que hace pensar que no se confirma ni siquiera como mujer, se separa del concepto de mujer.



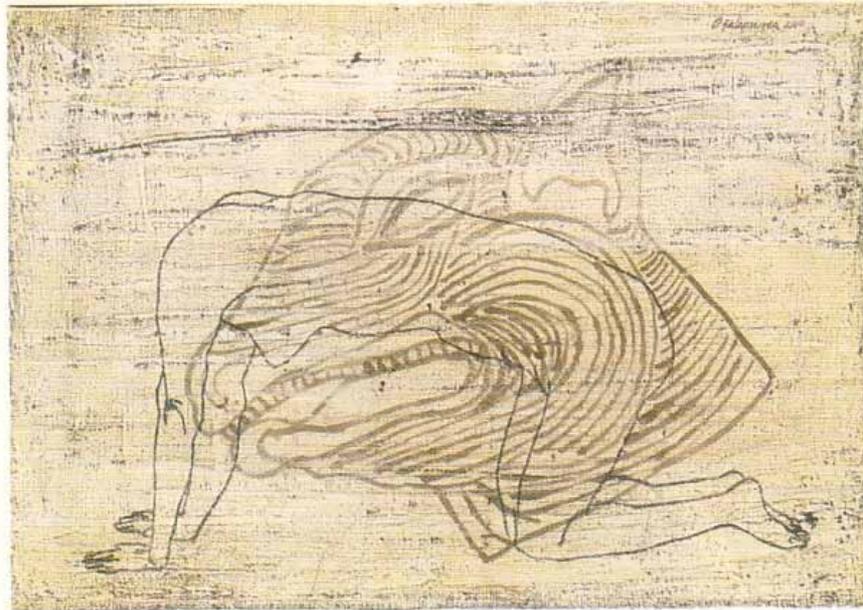
Oscar Salamanca. 20 x 40 cm. Dibujo extraído de mi archivo de imagen. Pastel sobre papel. 2003

Al igual que me ocurrió con los trabajos de Rego, mi encuentro con los trabajos de Athila ha sido posterior a mi planteamiento. En cierta parte la distancia de estos encuentros ha posibilitado una construcción de mi imagen en sentido "original", puesto que he llegado allí de manera natural, siendo mi punto de partida contrario al de las mencionadas artistas, ya que en vez de partir de un modelo

abstracto o de un deslizamiento de mi imagen, he realizado retratos físicos de mi esposa y mi perro, mezclándolos en un solo ser antropomorfo, que no lleva implícito ningún guión de crítica o mordacidad, sino que se construye desde la cercanía y vitalidad íntima.

Hay un común denominador en el trabajo de Rego, Athila y mío: La intención de continuar usando la metáfora del animal llevada a la metamorfosis, con el objeto de expresar emociones, sentimientos y deseos de poseer una privacidad tratada como denuncia hacia la civilización y por ende representada ésta en la sociedad. Así como también encuentro que los tres involucramos en nuestro trabajo la memoria como base nutritiva y lugar de encuentro de ideas como la animalidad y la suplantación.

### 3. *Mujer y animal*



Oscar Salamanca. *Mujer y animal*. Óleo sobre tela. 38 x 61 cm. 2001. Patrimonio Universidad de Barcelona

La obra *Mujer y animal* es una pintura al óleo sobre tela en la cual confluyen múltiples elementos tanto de sistema de imagen, así como de sistema de pintura.

Entiendo que entre los dos sistemas citados existe una diferenciación que atañe a la forma y al manejo de los recursos para la expresión. Mi análisis consistirá en hacer una descripción del sistema de imagen, para posteriormente explorar el sistema de pintura terminando con una introducción al proceso técnico de realización de nuestra obra.

Entiendo como sistema de *imagen* todo lo relacionado con la manipulación de la forma en el plano pictórico, con el fin de lograr una traducción lo más cercana a nuestro propósito expresivo y potencia simbólica-sígnica del motivo. Lo anterior involucra aspectos de construcción formal de la figura con relación al espacio.

De manera analítica el sistema de imagen "descubre" la herencia de sistemas de representación y su interconexión con otros medios de producción de imagen y vocabulario, siendo interesante encontrar como bien lo anuncia Román Gubern que "la expresión icónica obedece a principios distintos de los que rigen para el lenguaje verbal". De ahí se desprende la imposibilidad de gramaticalizar el sistema de imagen, porque el comportamiento semiótico de la imagen dista mucho del enunciado lingüístico<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> " Una imagen nunca es asertiva, no puede afirmar ni negar algo, como puede hacer el lenguaje. Y la imagen no se conjuga, pues su representación siempre se nos aparece en presente, por su presencia contemporánea a nuestra percepción. La construcción lingüística sujeto-verbo-predicado es representable por medios icónicos, pero en tales medios y soportes no es segmentable analíticamente, como en la cadena sintagmática y solidaria de sus figuras. Román GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*, Pág. 45.

La obra *Mujer y animal* establece una conjugación equiparable al lenguaje verbal, pero como hemos visto, ante el fracaso de su intencionalidad comunicativa lineal, las figuras dentro de un intrincado sistema de imagen se solidarizan en un nivel simbólico que atañe a una intimidad en conflicto. El sistema de imagen representa una sumatoria de objetos subjetivizados de manera violenta, fusionados en un todo a través de una imagen convulsionada y saturada. Quiero decir que, si de manera inmediata podemos ver varias imágenes superpuestas, es que también la transparencia corporal de la imagen icónica ha sido despojada de solidez material con el objeto de potenciar el esqueleto agresivo de su carga sensitiva. Parafraseando a Gubern, como si la imagen en su función ostensiva favoreciera la representación en concreto del mundo visible, precisamente por la inmediatez e instantaneidad. En definitiva el sistema de imagen propuesto en esta obra no posee la abstracción propia de la funcionalidad conceptual de la palabra.

El sistema de pintura atañe a las problemáticas y soluciones propias del manejo y disposición de la materia pictórica sobre el plano. La lógica interna de la pintura posee unos convencionalismos las más de las veces implícitos, propuestos, validados y reconocidos por el creador.

En la obra *Mujer y animal* podemos observar: La tendencia hacia la materia pesada en contraposición con la ligereza del dibujo; la selección de una personal teoría del color; la pulsión interna expresionista bajo una latente racionalidad controlada; pero tal vez el encuentro más afortunado se refiera al tratamiento del dibujo nutriendo cada etapa constructiva, sellándola y llenándola de sentido. Por lo anterior la imagen metafórica de *cuna*-espacio -

para representar mis intenciones: Construcción de un espacio pictórico, -una cuna- lo suficientemente enriquecida donde descansa la imagen - el niño-.

El niño de mi obra es la mujer en posición de perro y una cabeza de animal con rasgos mitológicos. Estas dos figuras están dibujadas con un método calcográfico, eso hace que el animismo presente en la obra se encuentre suspendido y que en su lugar se halle gestado una suerte de criptograma inamovible. El ojo del pintor que desee ver en esta obra movimiento expresivo de la línea y vibraciones internas, se encontrará con un dibujo derivado de la talla del petroglifo. Me refiero a que, en vez de procurar líneas sinuosas, ágiles y en movimiento, realizo una línea críptica y profunda exenta de la traslación anímica propia de las cosas y los cuerpos. La línea que dibuja estas formas no desea el gesto personal, no quiere ser una huella que identifique mi personal modo de sentir y representar el mundo. Al contrario, por el mismo hecho de haber sido producida por intermedio de un calco, aleja la posibilidad de autoría a través del gesto o el estilo.

### **- Proceso técnico de la obra *Mujer y animal***

Con el objeto de explicar el proceso de elaboración de la obra *Mujer perro*, realizo a continuación una descripción del proceso técnico de elaboración:

Imprimo el lino sobre bastidores muy fuertes, utilizando para ello un encolado con cola de conejo. Dejo secar una noche y luego aplico una carga

de creta, que es una mezcla de carbonato de cal terroso, un aglutinante (cola de conejo) y blanco de zinc. Dispongo hasta un máximo de tres cargas superpuestas, con sus periodos de secado, y dejo secar definitivamente el lienzo 15 días como mínimo, sin exposición al sol ni a la humedad.

Sobre la imprimatura a la creta, realizo un dibujo con pincel empleando barniz-tinte<sup>28</sup>. (En esta obra es la cara del animal, al centro de la composición. Una imagen extraída de una ilustración mozárabe). Posteriormente aplico sobre toda la tela una película de óleo muy diluido en trementina, de esta manera le resto absorción a la imprimatura, sellando los poros y homogenizando la superficie para que sea más receptiva a las cargas de pigmento oleoso.

En adelante intervendré la tela sólo con una materia muy saturada compuesta por ceras naturales diluidas en aceite de lino, polvo de mármol y óleo blanco. La mencionada preparación la aplico al principio con una brocha muy cargada, luego repaso la superficie con una rasqueta o una espátula, ambas en dirección horizontal. En este proceso de enriquecer la superficie pictórica, en ocasiones también interviene el rodillo, suavizando algunas huellas dejadas por las espátulas, al mismo tiempo que aporta nuevas e interesantes texturas. Los gestos y las impresiones de los brochazos no son eliminados con las espátulas, sino que por lo general son reforzados con nuevas calidades de línea y efectos expresivos. Mi intención es construir una superficie pictórica saturada de elementos texturales, que por adición de pigmentos, trazos y elementos sígnicos conformen una pantalla-cuna donde

---

<sup>28</sup> El barniz- tinte penetra las capas posteriores de pintura, sobresaliendo como si de un halo fantasmal se tratara. n. del a.

descanse la imagen final, que es la encargada de cerrar la composición y por ende la obra. Esta imagen final, en la obra de nuestro estudio, corresponde a la mujer en posición de perro.

El dibujo de la mujer-animal ha partido de una selección hecha sobre diferentes bocetos y fotografías tomados de un modelo al natural. Con el motivo seleccionado lo amplió y dibujo al grafito sobre un papel cuyo formato sea igual al de la obra. Lo anterior es importante porque de esta manera puedo estar seguro de ubicar correctamente la figura con relación al plano pictórico, donde ha de alojarse la imagen.

El método que utilizaré para traspasar el dibujo del papel a la tela es el frotado calcográfico. Lo anterior implica que la cara del papel que no ha sido dibujada debe ser impregnada de pigmento, para que en el momento del redibujo las partículas, por efecto de la presión ejercida, queden sujetas a la última capa de pintura de la obra. El anterior método produce un dibujo extremadamente impersonal, rígido y frío, como si se tratara de una talla sobre un material tosco, horadado y rugoso –elementos constitutivos de mi búsqueda a través del dibujo.

Antes de retirar el papel paso una espátula una sola vez de extremo a extremo, ejerciendo una presión relativa que permita describir en el plano una direccionalidad, apoyada por accidentes adicionales.

En este momento del proceso retiro el papel quedando impregnado su dibujo calcográfico sobre toda la obra. Entonces procedo a fijarlo, para ello utilizo un compuesto de aceite de linaza 30 % y trementina 70%, el cual se

atomiza con un *preval* (atomizador de pinturas con gas butano). La mezcla de aceite secante y diluyente, al ser rociada, interactúa con el polvillo del pigmento, fijando y creando una nueva película grasa e incolora. La adición de esta sustancia no desvanece el dibujo, al contrario intensifica su efecto de línea impersonal.

El proceso creativo de elaboración finaliza con esta última capa de fijación del dibujo. Se deja secar de forma horizontal, en algunos casos se producen excesos de mezcla fijante, creando zonas de depósito de un color correspondiente al pigmento del dibujo y posible decoloración de la capa anterior, así como también posibles desdibujos, efectos accidentales que pertenecen al resultado final de la obra.

### **Conclusiones:**

La mujer perro es una excusa para acercarme teóricamente al dibujo y al arte en general.

La inclinación del cuerpo del animal humanizado es una constante detectada desde el descubrimiento de la leona herida. Dicha posición entre sumisa y derrotada pero al mismo tiempo cargada de vitalidad, es realmente un hilo conductor en la totalidad de mi trabajo; los significados por la insistencia casi psicorígida quizás obedezcan a factores acusados por la violencia en mi infancia, producto de un padre opresor, quizás respondan a una actitud manifiesta en la manera de acercarme a las realidades del mundo, de todas maneras los análisis psicológicos o filosóficos no permiten descubrir el gran filón

simbólico que apenas empiezo a intuir, a través de múltiples metamorfosis de mi "yo" profundo en las imágenes de mujeres, perros, diosas y santones.