

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



B. I Desde lo abyecto

De repente y de manera evidente, **la forma en el arte se revisa de acuerdo con la herencia de los movimientos de vanguardia**. El surrealismo es releído bajo la tutela de una figura informe, fustigada por el advenimiento de una condición extraña y definitoria. Es lo abyecto, que toma fuerza renovada acusando los conceptos y las formas de manera significativa en los desarrollos del arte de hoy.

Lo abyecto se asocia, según Julia Kristeva¹, con *la erupción de lo real dentro de nuestras vidas*. Lo real es representado por el advenimiento del cuerpo y éste, en arte, se representa como algo vulnerable, herido, asexuado, sexual, fragmentado, horriblo, escatológico y excesivo.

¹Julia KRISTEVA, *Powers of horror*, Pág. 34.

Al ver la lista de lo que compone lo abyecto, podemos ver los alcances de su pertinencia en los discursos del arte actual y la formulación de la imagen como producto reflejo de la sociedad.

En nuestro estudio sobre la presentación y representación del animal en el dibujo actual, lo abyecto se revela con fuerza, develando un continuo horror *in progress*, que define su pertinencia en los discursos del arte de hoy como concepto y al mismo tiempo eje temático para el análisis.

En nuestro trabajo plástico intuitivamente formulamos una figura sometida y castigada, sobre la cual radicamos condicionamientos propios de lo abyecto, con el objeto de alcanzar un grado de dramática repulsión y expresión contenida.

Así mismo detectamos, desde la práctica diaria del arte, cómo y de manera general los productos artísticos y sus propuestas coincidiendo sobre lo abyecto como un punto de intersección, que efectivamente remite a un retorno de la figura, de lo **real como imagen traumática del ser**.

En los dibujos de los artistas seleccionados, Mike Kelley, Yoshitomo Nara y Raymond Pettibon podemos analizar que la irrupción de lo real, aquello que denota lo abyecto, es la objetivación de una forma o entidad cuyo origen se radica en la infancia².

² "En la abyecta puesta a prueba del orden simbólico se ha desarrollado una división general del trabajo según el género: los artistas que tantean el cuerpo maternal reprimido por la ley paterna suelen ser mujeres (por ejemplo Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt), mientras que los artistas que adoptan una postura infantiloides para burlarse de la ley paterna suelen ser hombres (por ejemplo Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake)": Hal FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág.163.

No sólo se evidencia una burla de la ley paterna en los dibujos de los artistas citados, sino que además sus trabajos buscan aquello que produce el dolor, el lugar del atascamiento. Según nuestro análisis, **es en la presentación y representación del animal donde se metaforiza la identificación de lo abyecto**. (Animal humanizado, ser humano animalizado, animal proyectivo, animal siniestro y animal escatológico).

El concepto de abyecto, así como el concepto de informe, ambos en su contemporánea aceptación, se originaron en los escritos filosóficos del francés George Bataille (1897-1962)³, que a través de otros teóricos franceses como Michael Foucault, Jacques Derrida y Roland Barthes hicieron parte de las discusiones filosóficas que nutrieron la esencia del pensamiento pos-estructuralista, así como la del psicoanálisis⁴. Las teorías de Bataille tuvieron gran impacto en los discursos críticos, especialmente en las nuevas lecturas del surrealismo en donde el filósofo fue una importante figura disidente.

Pero la inserción definitiva del concepto de lo abyecto en el discurso del arte de hoy es en gran medida derivado de las teorías de Julia Kristeva. En su

³ Aspecto fijo sobre lo abyecto según Bataille: "Es el sujeto lo que es abyecto. Ahí es donde incide su ataque a la metafóricidad. Si uno muere, muere; no puede haber un sustituto. Lo que no se puede sustituir es lo que ata al sujeto y a lo abyecto. No puede ser sencillamente una sustancia. Tiene que ser una sustancia que se dirija a un sujeto, que lo ponga en riesgo, en una posición de la que no pueda escapar": Denis HOLLIER, *Against Architecture*, Pág. 98-115. Acerca de la sublimación, Bataille llamó a esta estética *le jeu des transpositions (el juego de las sustituciones)*, y en un celebre aforismo renegó de él por no estar a la altura del poder de las perversiones: "Desafío a cualquier aficionado a la pintura a amar un cuadro tanto como un feticlista ama un zapato": George BATAILLE, *L' esprit moderne et le jeu des traspositions*, Pág.163.

⁴ "Aquellos debates y fructificas relecturas de los textos clásicos del psicoanálisis, como los de Freud sobre el narcisismo, la fantasía, la escopofilia, la repetición y el fetichismo, ahora se han confirmado en una serie de relaciones autoriales con la práctica del arte en todos los medios, pero especialmente en la fotografía. También fueron influyentes los escritos de Michael Foucault, cuya obra *Vigilar y castigar*, de 1977 (y especialmente su celebrado capítulo séptimo: Panóptico), planteaba una tesis controvertida sobre las relaciones entre la visibilidad y el poder... en los países en que se debatieron estos textos a comienzos de los años ochenta, el arte ganó una nueva energía y ambición de un tipo que no se separó de la conceptualización y la práctica del arte, sino que casi los unió": Brandon TAYLOR, *Arte hoy*, Pág. 77.

libro titulado *Powers of Horror*, publicado en 1982, se basa en las teorías psicoanalíticas del sujeto para determinar los conceptos de lo abyecto, especialmente ejemplificados por el derrumbamiento del significado a nivel subjetivo. En el primer capítulo del libro la autora hace una descripción fenomenológica de lo abyecto. Empieza describiendo los límites entre cultura y lo que le precede, así como también, debido a nuestro desarrollo psicosexual, señala los límites entre el hombre y el animal, como un esfuerzo arcaico de separación: "By the way of abjection, primitive societies have marked out a precise area of their culture in order to remove it from the threatening world of animals or animalism, which were imagined as representatives of sex and murder"⁵.

Pero a nivel del desarrollo psicosexual individual es donde la autora reconoce que lo abyecto marca el momento de separación entre nosotros mismos y la madre, cuando empezamos a reconocer un límite entre yo y el otro, entre yo y la madre "*me*" and *other*, "*me*" and "*(m)other*". A través de un ejemplo arcaico explica la repulsión que nos causa la nata que se crea en la leche caliente, una sustancia primaria asociada con el cuerpo de la madre. Lo abyecto como *algo de lo que debo deshacerme a fin de ser yo*, concluye.

La escritora señala el cadáver como otro ejemplo: "*Refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live.... There, I am at the border of my condition as a living being*". La experiencia del trauma de ver un cuerpo humano muerto (particularmente el

⁵ KRISTEVA, *Power of horror*, Pág.12 - 13.

cuerpo de un amigo o un familiar) es nuestra propia eventual muerte hecha realidad.

La abyección en el arte se manifestó como tema central teórico en la década de los noventa, en parte definido por los materiales usados para la conformación de las obras –el empleo de cabello, excrementos, animales muertos, sangre de menstruación, fluidos seminales o comida en descomposición–, en parte por el ánimo de confrontación entre tabúes de géneros, raza y sexo.

Hal Foster, en su libro *El retorno de lo real*, visualiza en el arte de los noventa dos direcciones principales: 1) El cuerpo y lo abyecto; 2) Lo social y el sitio específico.

Compara la situación de los noventa con los simulacionistas de los ochentas de acuerdo a esta vía: *“Desde un régimen convencionalista de los ochentas nada es real y el sujeto es superficial, mucho del arte contemporáneo presenta realidad en forma de trauma y el sujeto en la profundidad social de su propia identidad”*⁶.

La anterior cita hace énfasis en un tercer elemento de análisis, el trauma⁷, que junto a lo abyecto y lo informe⁸ conforman un **espectro conceptual y teórico que define buena parte del arte y la cultura de hoy.**

⁶ FOSTER, *E retorno de lo real*, Pág.164.

⁷ ¿Por qué esta fascinación por el trauma, este deseo de abyección, hoy en día? Sin duda, hay motivos en el arte y en la teoría. Como se ha sugerido, existe insatisfacción con el modelo textualista de la cultura así como con la visión convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la posmodernidad posestructuralista, hubiera retornado como traumático... Pero hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento: la desesperación por la permanente crisis del SIDA, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delito sistemáticos, el

B. I. 1 El osito de peluche, paradigma del refugio - reflejo:

Las experiencias de Mike Kelley

Mike Kelley, artista homosexual (nacido en Detroit en 1954, vive y trabaja en los Ángeles) de la costa oeste norteamericana que, como Larry Jonhson o Raymond Pettibon, se inclinó, en palabras de Brandon Taylor⁹, por una *estética quinceañera*, adopta una postura infantiloides para burlarse de la ley paterna.

Kelley evoca el cuerpo materno, mancillado o degradado al detritus, para registrar agresiones nacidas de un abandono en la infancia.

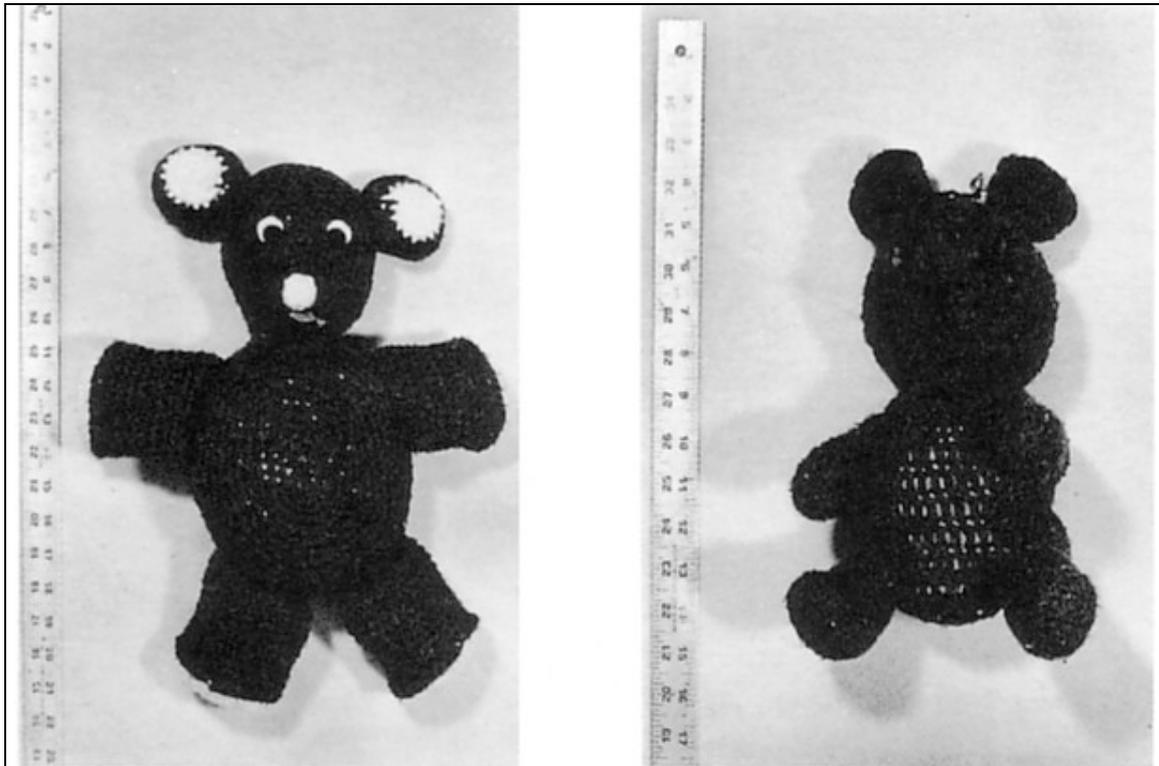
Precisamente en la infancia es donde surge la presencia del animal como un ser que le será muy útil para dirigir su crítica hacia la cultura del hombre adulto.

El uso del animal en su obra (un animal transformado por la cultura, es decir su producto comercial; un osito de peluche) y la inclinación hacia una representación dibujística, nos lleva a explorarlo en función del eje conceptual de este ensayo, la presencia de lo abyecto en el arte contemporáneo.

destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto (cuando los ricos deciden no tomar parte en la revolución por arriba y los pobres son dejados en la miseria por abajo). La articulación de estas diferentes fuerzas es difícil, pero juntas impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección: Ibídem, Pág.170.

⁸ Lo informe o la pérdida de la forma fue utilizado por primera vez dentro de las denominaciones históricas y la crítica por Rosalind Krauss, a partir de su relectura del surrealismo. n del a.

⁹ Brandon TAYLOR, *Arte Hoy*, Pág.159.



Mike Kelly, diagrama de morfología artesana 1991, detalle instalación, 114 muñecos de peluche y figuras, 60 fotografías en blanco y negro, 1 pintura acrílica sobre papel, 13 mesas plegables, 20 mesas de juego plegables, colección Lannan Foundation Los Ángeles, USA

La propuesta artística de Kelly se dirige a redimensionar por evidencia la manufactura, el tiempo cuantificado en retribución económica y el simbolismo del material; el artista lo explica de la siguiente manera:

" Cuando poco a poco las obras de arte empezaron a tener su propio estatus como mercancías, el interés por escapar de la mercantilización resurgió simultáneamente. La obra de arte podía funcionar de forma análoga a la de un obsequio, como un objeto fuera del sistema de intercambio. Eso fue lo que me llevó a un

principio a interesarme por la artesanía doméstica, es decir, los objetos que ya existen en los usos populares y que se crean sólo para ser regalados. No quiero decir que los obsequios de artesanía encierren en sí mismos sentimientos utópicos; todo tiene un precio. La carga oculta del obsequio es que exige una compensación, aunque el precio quede sin especificar, reprimido. El aura siniestra de este objeto está vinculada al tiempo. La artesanía es la encarnación literal de la ética laboral puritana; parece anunciar que el trabajo es su recompensa, algo que se explicita a lo largo de las horas de duro trabajo que se tarda en confeccionar objetos a mano. Las obras de artesanía hablan el idioma del asalariado, en el que hay una relación directa entre tiempo empleado y el valor conseguido. La ecuación no se establece entre tiempo y dinero, sino que es una relación más oscura entre tiempo y compromiso, lo que comporta una especie de usura emocional. El obsequio opera en una economía de la culpa; le acompaña un eterno sentimiento de estar en deuda provocado por su misterioso valor. La naturaleza increíblemente lastrada de estos objetos se intensifica por su condición material, en aparente contradicción con el valor de los materiales baratos y modestos con los que se ha elaborado. Sin embargo, no es apropiado otorgar al objeto de artesanía casera un

estatus de junk (basura), pues comentar el valor económico de un regalo es de mal gusto. Se podría decir que una obra escultórica junk tiene valor a pesar del material con el que está hecho, mientras que un objeto de artesanía, como un icono, tiene valor con independencia del material."¹⁰

A la obra escultórica ya manufacturada Kelly potencia un nuevo valor icónico, esta vez latente en la figura del animal infantilizado, por que en su imagen evocadora es donde se gestan los más oscuros pensamientos del hombre y las más violentas pasiones represadas. Kelly en su animal felpudo y de sensaciones aterciopeladas crea un espacio-refugio. Usa la escultura, la fotografía, la ambientación y una fuerte presencia del dibujo para presentar y representar su animal icono de su primera infancia, como una manifestación de ideas críticas sobre la memoria, el abuso infantil y los sistemas institucionales, traspasando las fronteras entre la psicoterapia, la jurisprudencia y el arte; el artista nos expone el origen de su idea y las vinculaciones que han generado:

" la idea surgió de mi interés por un debate que hacía furor en los Estados unidos sobre el síndrome de la memoria reprimida, que defiende que los recuerdos de experiencias traumáticas pueden quedar bloqueados totalmente de forma inconsciente y permanecer inaccesibles para la mente onsciente.

¹⁰Mike KELLY, *A imagen y semejanza del hombre por Mike Kelly*, (cat) Museo d'art contemporani de Barcelona , Pág. 163. Trad. por Gloria Bohigas, Isabel Nuñez, Graham Thomson, Glossolàlia.

En los últimos años se ha desarrollado una gran industria psicoterapéutica basada en que ese síndrome es causado por los abusos sexuales a niños. Estos psicoterapeutas creen también que los recuerdos reprimidos se pueden rescatar gracias a una terapia. Recuperarlos puede ayudar a curar a los pacientes de diversos síntomas, el más serio de los cuales es el trastorno de la personalidad múltiple. Muchos de los psicoterapeutas que defienden la idea del síndrome de la memoria reprimida creen que todos los recuerdos rescatados son verídicos. En el centro del debate, un bando defiende que en casi todos los casos los recuerdos recuperados de abusos sexuales en la infancia son ciertos, mientras que otro sostiene que esos recuerdos son fantasías o incluso implantes inconscientes del psicoterapeuta. Y ahora, el debate ha traspasado las fronteras de la psicoterapia para entrar al terreno del derecho y la jurisprudencia....

En este punto yo, como artista, comienzo a interesarme por el debate. Ahora, el melodrama montado en torno a la ley y al sistema judicial pasa al territorio de la estética. El aspecto más "real" de la vida, es decir, donde toma contacto con el poder, con lo que por consiguiente nos controla, pertenece también al dominio del arte, de la ficción.

Todo esto me llevó a revisar mis antiguos cuadros (y también el hecho de que gran parte de mi público intente buscarle sentido a mi obra psicoanalizándola y, a menudo, asegurando que debí sufrir algún tipo de abuso durante mi infancia ; aunque no consideren que el abuso institucional pueda ser la causa de la rareza de mi obra)"¹¹

Efectivamente podemos descubrir a través de la anterior cita fundamental que el artista utiliza el poder político del arte desarrollando una sensibilidad adolescente para burlarse de los aspectos más reales de la vida, siendo aquellos que *toman contacto con el poder*, como la ley (visión ahistórica oficial), la familia y los rituales de la clase media de piedad religiosa, (**viendo en todo esto síntomas de una razón adulta**) Al artista le interesa desvelar el inconsciente, el lado oscuro de la sociedad norteamericana.

La presencia de lo animal en la obra de Kelley es apenas una malformación de lo natural. Es imposible que a través del osito la naturaleza pueda aproximarse a su discurso plástico. Apuntamos con esto que la intención del artista es de orden psicológico, o por lo menos es la proyectada cuando se refugia desesperadamente en la imagen del osito, tal como si fuera el último lugar seguro sobre la tierra, el último refugio inexplorado para el hombre: un animal de peluche¹².

¹¹ Mike KELLY, *Mike Kelly, Missing time*, (cat) Museo d'art contemporani de Barcelona, Pág.172-174. Trad. por Gloria Bohigas, Isabel Nuñez, Graham Thomson, Glossolàlia.

¹² "Alegoría de las proyecciones del adulto personificadas en la manufactura y uso del juguete": TAYLOR, *Arte hoy*, Pág. 158 -159.



Mike Kelley, detalle de la exposición del artista en la galería Rosamund Felsen de Los Ángeles en el año 1990.

En la imagen se observa al fondo la obra Centro y periferia, realizada en el mismo año de la muestra. Las obras de la derecha corresponden a los acrílicos sobre madera titulados Morfologías humanoides. Estos últimos trabajos de pintura, ensamblaje y dibujo del año 1989 se acompañan de cajas negras dispuestas sobre el suelo frente a cada imagen.

En este sentido el propio Kelley afirma:

"Trato de presentar el deterioro del prototipo y no hacer con ello romanticismo, porque no hay nada que odie más que el arte romántico o nostálgico... Mi obra se encarama entre los artistas nostálgicos del assemblage, por un lado, y el arte mercancía clásico por otro, no se trata de idealización"¹³

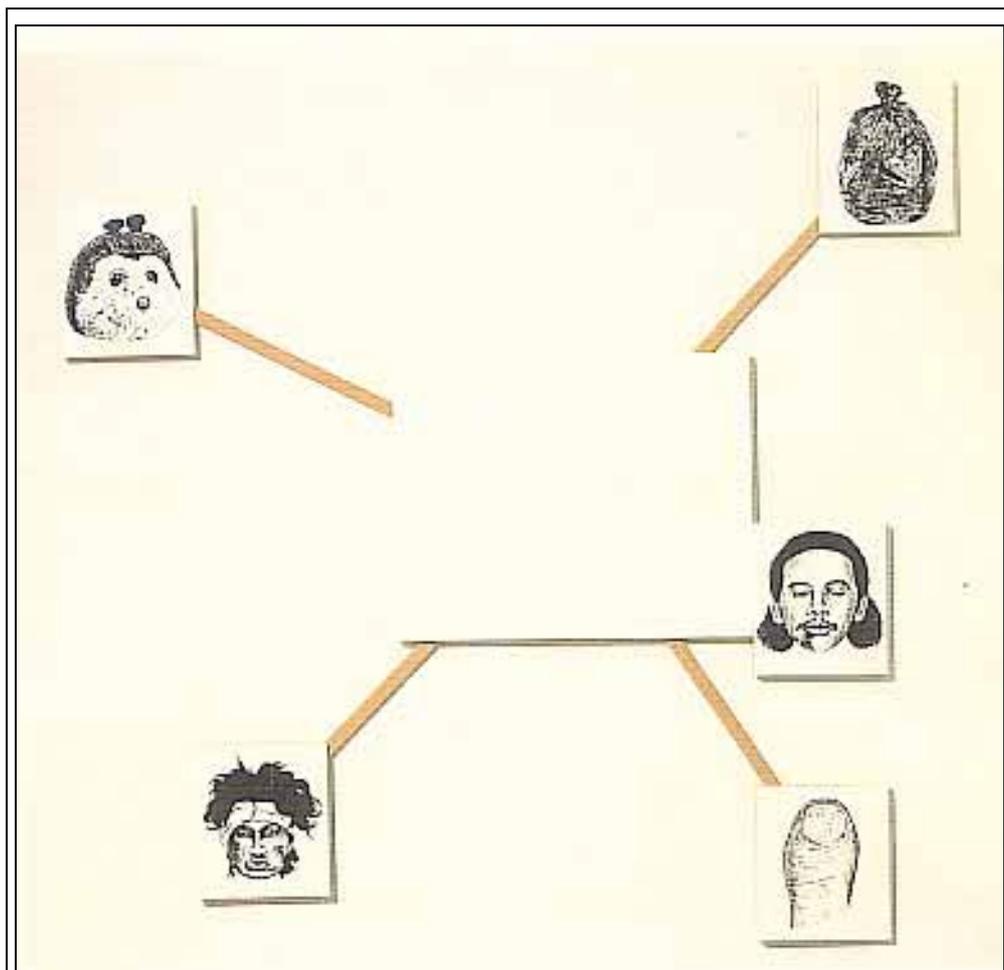
En el año 1990 el artista realizó en la galería *Rosamund Felsen* de la ciudad de Los Ángeles (California, Estados Unidos) una exposición individual

¹³Mike KELLY, *A imagen y semejanza del hombre por Mike Kelly*, Pág. 173.

en la que, entre muchas otras obras principalmente instalaciones, presentó un conjunto cuyo título general es: *Centro y periferia*.

Dicho conjunto de obras se compone de trabajos que están realizados en dibujo tradicional sobre papel y también obra construida con paneles interdependientes sujetos sobre un plano eje- central.

Las obras que comparten el título *Centro y periferia*, han sido concebidas formalmente acusando su título. Es decir en cada trabajo se efectúa una separación material que produce múltiples planos, intercomunicados por conductos.



Mike Kelley, *Centro y periferia 2*, Paneles en acrílico sobre madera prensada, 230 x 296cm, 1990, colección particular.

Es así como en *Centro y periferia 2*, La obra bidimensional se revela ante la sujeción planimétrica y los paneles suspendidos en el espacio, dejan de ser sujetos para convertirse en objetos autónomos. El mecanismo planteado en el título se ejecuta en la materialización de la obra.

Las imágenes ahora icónicas, recorren con el observador una suerte de relaciones que se desplazan desde el detritus hasta el elogio deteriorado. Es una intersección casi matemática que arroja de la operación binaria un resultado que se acerca a la noción de heterogeneidad planteada por George Bataille¹⁴.

Vemos como el valor afectivo acompaña cada una de las imágenes icónicas de la obra *Centro y periferia 2*, especialmente por que a través del dibujo, el artista ha encontrado un vehículo para seleccionar simbólicamente las imágenes que le interesan. El dibujo es un instrumento de visualización, por que exige del creador la mayor cantidad de síntesis y abstracción; el dibujo depura de contenidos extras y devela una imagen completa en significado, siendo en el caso de Kelly, un significado autobiográfico:

" I felt I was forced to go to the biographical at the point when Y become disgusted with the general a historicity of the art world. Despite the fact that my biography might be fabricate, it's not a

¹⁴ Realidad Homogénea: " Como Kelley, Bataille esta menos interesado en " una realidad especifica de los objetos sólidos" que en " símbolos cargados con valor afectivo" localizado en el " pasaje" de una " fuerza o shock": GRAW, *entrevista a Mike Kelley*, Pág. 75. Trad. del a.

historical. All the terms for understanding specifically in response to a very particular history of painting.

The mimic the way I was trained to paint, they reiterate an institutionalisation. My only control of this, perhaps fatalistic, world view is through the overt construction of it as fiction; that's my only power".

" Siento que fui forzado a ir hacia lo autobiográfico cuando empezaba a rechazar la historicidad del mundo del arte. A pesar de que mi biografía quizás la produzca, no es histórica. Todos los términos para entender expresamente en respuesta a una historia muy particular de la pintura.

La mímica , el modo en el que era entrenado para pintar, reiteraba una institucionalización. Mi único control de esto, quizás fatalista, la cosmovisión del mundo a través de una construcción declarada como ficción; éste es mi único poder "15

Centro y periferia en su conjunto posibilitó la fuerza icónica de sus posteriores trabajos, especialmente la mencionada obra *diagrama de morfología artesana* , realizada en el año 1991. La fuerza pertenece al concepto pero radicada en la figura, única posibilitadora.¹⁶

¹⁵ *Ibidem*, Pág. 39.

¹⁶ "Las figuras se han convertido en pertenencias del concepto porque constituyen la faceta bajo la cual el concepto es creado por y en la conciencia, a través de la sucesión de las

La obra de Kelly es una obra de momentos y sensaciones, necesita del concurso de muchas mentes; es una obra de la conciencia. La figura pertenece al concepto siendo el dibujo su puente lingüístico:

" It's easier with drawings, because both writing and drawing are thought of as primarily linguistic forms. They aren't perceived as having materiality . My early paintings were never discussed as paintings because they were blacks and white and they were on paper. They were seen as illustrative, but they didn't really illustrate anything."

" Es más fácil con dibujos, porque tanto literatura como dibujo son pensados como formas principalmente lingüísticas. Ellos no se perciben como contenedoras de materialidad. Mis tempranas pinturas nunca se discutieron como pinturas, por que fueron realizadas en blanco y negro y sobre papel. Estos trabajos fueron vistos como ilustrativos, pero realmente no lo eran, por que no ilustraban nada."¹⁷

Sin embargo, nuestra opinión es que las obras bidimensionales pertenecientes al conjunto *Centro y periferia* , han sido construida con una fuerte intención ilustrativa. El espacio "pictórico" usa la idea de marco, es decir

mentes, mientras que los momentos representan la otra faceta según la cual el concepto se plantea a sí mismo y reúne las mentes en lo absoluto del Sí mismo.": DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Pág.17.

¹⁷ Mike KELLY, entrevista con Isabelle Graw, Pág. 32. Trad. del a.

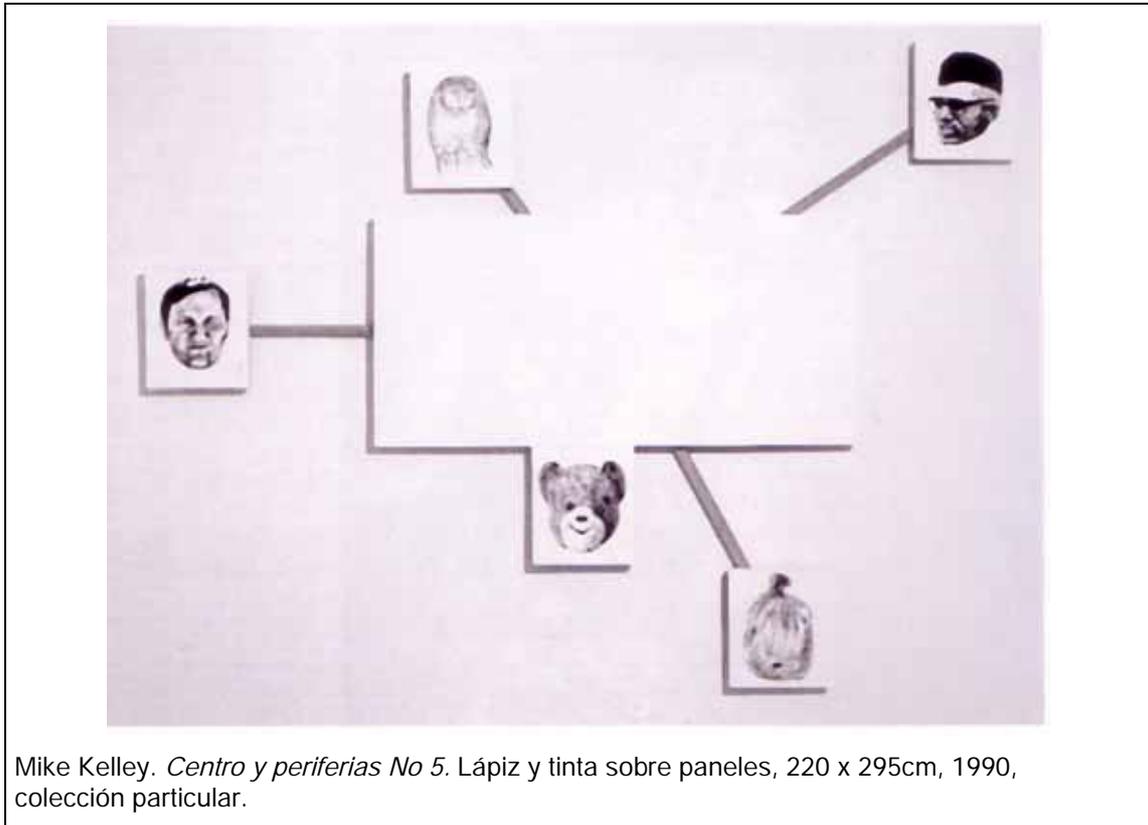
hace una selección entre la multitud de posibilidades y presenta ante nosotros una posibilidad, una pantalla. La acotación espacial pone en funcionamiento las imágenes como elementos indispensables para el conjunto organizativo y conceptual de la composición; si elimináramos alguno de sus dibujos, se destruiría la unidad simbólica. El hecho de estar interconectados hace que la dependencia sea angustiosa.

Una de las figuras del mencionado cuadro representa una bolsa de basura la cual nos sugiere traducir una especie de autorretrato; otros autorretratos se visualizan en las improntas de un protodedo alusión al alter ego sublimado del artista. Como las figuras se interconectan a través de conductos geométricos, nuestro recorrido visual nos lleva a relacionar de igual manera, es decir como un autorretrato la figura sensible de un osito de peluche, o mejor, es en este animal de compañía inofensivo donde encontramos un refugio amable ante la atmósfera contaminada (de algo personal, de algo misterioso) de la obra. *Centro y periferia* pertenece a una práctica compleja de comunicación visual del lenguaje:

" I think that the practice of art is a examination of visual communication. People have to recognize visual culture as a constructed language, a language that acquires meanings."

" Pienso que la práctica del arte es una examinación de la comunicación visual. Las personas tienen que reconocer la cultura

visual como un idioma construido, un idioma que adquiere significados."¹⁸



Mike Kelley. *Centro y periferias No 5*. Lápiz y tinta sobre paneles, 220 x 295cm, 1990, colección particular.

Cada figura dispuesta sobre los paneles, recrea la idea de un cambio. Es una obra que habla de transiciones e intercambios, parafraseando a Bataille, *no de los objetos y su mundo sino de los juicios propios del sujeto*.

¹⁸ Mike KELLY, *Sublevel; Dim Recollection illuminated by multicolored swamp Gas*, (cat) Museu d'art contemporani de Barcelona, Pág 123. Trad. del a.

En *Centro y periferias No 5*, vemos una superficie compuesta por diversos fragmentos, organizados como un mapa de una ciudad. Las secciones, aunque dispersas por el plano, están fuertemente unidas por líneas que sirven como hilos conductores.

Se trata de un dibujo a lápiz y tinta sobre paneles de extremada limpieza de ejecución y cuidado de la forma. El dibujo está realizado de la manera más tradicional y académica¹⁹ posible, algo que es en sí significativo, puesto que Kelly es un artista formado de acuerdo con una nueva concepción del aprendizaje basada en el pragmatismo del mundo del arte, en el cual no interesa la producción de obra sino la construcción del artista como parte de un escenario nuevo.

" Me gustaban las superficies pegajosas y algo desagradables del expresionismo abstracto, y creía que se podían utilizar muy positivamente en combinación con imágenes más cargadas, imágenes que no se prestaran tan fácilmente a un equivalente abstracto. Empecé a utilizar imágenes degradadas de publicidad, como hacía el grupo Hiry Who, y extraje material de la cultura de masas marginal: Cómic cutres de segunda fila, material erótico, imaginería adolescente y mi interés por los márgenes del mundo artístico y la cultura *underground* . Incluí, por ejemplo, imágenes reconocibles de Patty Hearst, del logotipo del Ejército simbiótico de

¹⁹ Por académica entendemos en este caso, una reproducción que utiliza como base la apariencia fotográfica, es decir, el producto de la forma en un medio tan sintetizador como la publicidad, n del a.

liberación, del Santo (el luchador enmascarado mexicano), de William Burroughs, de Rudolf Schwarzkogler, de Stravinsky o de Sun Ra, junto a imágenes más frívolas o ridículas y diversas técnicas pictóricas para forzar los límites de la semejanza."²⁰

Las *imágenes cargadas* de igual manera las extrae de su archivo personal, su retrato, el de su padre, el del amigo adquieren el mismo nivel semántico. Los límites de la semejanza ya no operan con relación al mundo de la cotidianidad, sino que están en el interior de su discurso. En este punto es cuando los conflictos afloran y la obra se convierte en su materialización.

El dibujo representa un juego de asociaciones entre personas, un fragmento de un dedo, una bolsa de basura y un osito de peluche. La asociación se produce por presencia así como por la diagramación. Sin embargo, hay un esquema oculto, que es el que nos interesa develar: el humor, la ironía, el cinismo. Tres elementos tejiendo lo que hemos denominado *la abyección edípica*: La abyección edípica busca el origen del trauma en los conflictos derivados de la autoridad paterna.

" llamo a la puerta del saber con lágrimas en los ojos. Sí, soy el primero que reconoce que mis cuadros son perversiones deliberadas de mi formación. Están llenos de inversiones irónicas y de grotescas sustituciones. Todas esas estrategias son actitudes

²⁰Mike KELLY, *Mike Kelly, Missing time*, Pág 170-172.

vacías; son simplemente endeble fachadas colgadas con un marco sólido, que no disminuyen la verdad de su estructura interior.

Todas mis patéticas luchas edípicas para construir una nueva estética que fuera solamente " mía" no pueden ocultar que mis " innovaciones" posteriores se basan en una ley inquebrantable. La inversión y la perversión se basan en una ley inquebrantable. La inversión y la perversión sólo sirven para volver a grabar la ley que intentan socavar. El sentido superficial no tiene relevancia. La norma subyacente nunca se quiebra.

Y yo, por otro lado, tropiezo. Con las rodillas debilitadas, avanzo a trompicones, engañado aún, creyendo que trazo mi camino. Vivo una mentira. Creo haber madurado cuando en realidad sólo he envejecido. Me las doy de haber construido mi propia historia. Y todo es una mierda. La ley sigue ahí.

Y en mi último aliento. Como todos los creyentes reincidentes, lloriquearé y pediré perdón. Moriré humillado, suplicando que no me vuelvan a aceptar en las filas que en realidad nunca abandonaré: las de quienes acatan la ley. Que imbécil soy. Nunca he dejado de ser creyente.²¹

El osito es un refugio reflejo de una infancia turbada.

²¹ *Ibidem*

B.I. 1. 1 La abyección edípica, responsabilidad de un osito atascado

Cuando dibujamos, expresamos sentimientos las más de las veces incomprensibles para nosotros mismos. Flotan desde el interior mensajes ocultos o reprimidos que nos cuestionan nuestro comportamiento para con el dibujo (para con el conjunto de la sociedad). No consideramos que el artista contemporáneo, **forzado al pragmatismo y a la omnipresencia de la idea**, tenga que revalidar la construcción del objeto y la manifestación de su yo.

El arte funciona también como exorcismo. En principio eso es lo que deducimos del dibujo de Kelley. El artista usa el humor para agredir, para despojarse de eso que no lo deja ser: La autoridad paterna, que visualiza en todo lo que pertenece al mundo de los adultos.

El osito en el dibujo *Periferias No 5* actúa como presencia desmitificadora y a la vez como elemento posibilitador de explosión y exteriorizador de problemas. La representación del osito, dentro del conjunto de las demás figuras, es la única que no está ligada a través de conductos umbilicales. Queremos decir que, el título de *Periferias* enfoca su atención sobre algo central que es importante.

Aquello importante sobre lo que lo demás orbita es el vacío escueto, rígido y geométrico; la imagen más cercana a un vacío minimalista. El osito, extrañadamente, no orbita, no gravita, sino que pertenece por cercanía

compositiva a ese vacío. Es, siendo claros, una contraposición a la nada: la existencia de la alteridad descentrada.

Lo que hace contemporáneo este dibujo, realizado con una de las técnicas más clásicas y tradicionales como el dibujo, es precisamente (usando las mismas herramientas) negarse a seguir cultivando los planes intrínsecos de centralidad y exaltación representacional del pasado. No los elimina, sino que subvierte su significado. Lo abyecto no es sólo señalar que a través de este dibujo se intenta denunciar algo cruel en su relación con otras personas, con sus padres, sino darle a la presencia del animal un poder justiciero, simplemente proponiéndolo como testigo mudo, testigo de peluche, el cual escucha todo. El osito es consciente de lo que pasa pero no puede decir nada, sigue siendo tierno, con la misma mirada indiferente.

El osito no es cruel, ni su forma agresiva, al contrario es una imagen nostálgica e infantilizada, precisamente en esta tranquilidad y pasividad es donde debemos encontrar el mensaje implícito abyecto proyectado por el artista. De esta manera lo inofensivo se convierte en lo más oscuro y siniestro, una parodia que define el mundo.²²

El animal, en el trabajo de Kelley, es tan desnaturalizado que apenas es una mofa cínica de la escena, es una confirmación de un abuso que explica su trabajo y propone alternativas al nuestro:

*" being abused by my father, or finding myself in a bad school,
or any common scenario that could explain my artistic motivations*

²² "Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma engañosa": Georges BATAILLE, *El ojo pineal, precedido de El año solar y sacrificios*, Pág. 15.

narratively. The work then takes this fabrications as it ostensible subject, yet its true meaning comes from how things don't add up. It's manner of construction is much more telling than the narratives, because they are simply a pack of conventions."

" Ser abusado por mi padre o asistir a una mala escuela o en algún escenario similar podría explicar mis motivos artísticos narrativamente. El trabajo entonces toma estas fabricaciones como un objeto ostensible, más su verdadero significado viene de cómo las cosas no tiene sentido. Esta manera de construcción tiene mucho más que decir que las narrativas, por que ellas son simplemente un paquete de convenciones."²³

Así como encontramos explicación y en cierta medida justificación de nuestro proceder artístico como un reflejo de nuestras experiencias anteriores, también encontramos en la vida presente los motivos que nos conducen hacia nosotros mismos, hacia los problemas y atascamientos que nos producen vergüenza:

"La ignominia de las posibilidades de vida que se nos ofrecen surge de dentro. No nos sentimos ajenos a nuestra época. Por el contrario contraemos continuamente con ella compromisos vergonzosos. Este sentimiento de vergüenza es uno de los temas

²³Mike KELLY, entrevista con Isabelle GRAW, Pág. 39.

*más poderosos de la filosofía. No somos responsables de las víctimas, sino ante las víctimas. Y no queda más remedio que hacer el animal (gruñir, reír sarcásticamente, convulsionarse) para librarse de lo abyecto: el propio pensamiento está a veces más cerca de un animal moribundo que de un hombre vivo, incluso demócrata.*²⁴

El animal que encarnamos en el arte nos libera de la abyección, por que es un animal que convoca la memoria: Lejana o cercana, colectiva o propia, para conseguir ser. La memoria interviene activamente en los trabajos de Kelly no sólo actuando como una acumulación de sensaciones, sino siendo un generador compulsivo que además se ve alimentado por la fabulación.

La fábula consigue convertir el dolor de un recuerdo conflictivo en motivos para el arte. Se puede hacer arte sin memoria pero no sin esos elementos complejos que construyen las cosas y las palabras:

*" La fabulación creadora nada tiene que ver con un recuerdo incluso amplificado, ni con una obsesión. De hecho, el artista, el novelista incluido, desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene.*²⁵

Encontramos insistentemente en las figuras de Kelly una intención representativa de la idea de perversidad al mismo tiempo que una evidente presentación de su intención paródica (puede ser como reacción hacia la

²⁴ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, Pág. 172.

²⁵ *ibídem*

vergüenza o hacia la frivolidad del arte). En este aspecto se convierte en alguien capaz de ver dentro de la aparente confusión de las tendencias del arte actual; el artista encarna su posición demiúrgica y a través de la fabulación realiza su postulación.

Propone al animal (osito de peluche) como una zona de intercambio entre el artista, el objeto del atascamiento y el arte, en donde algo de cada uno pasa al otro. Es un animal explícito en erotismo y sexualidad:

" I do think my works are becoming more and more sexual. Earlier I kept away from the sexual, or it was very buried. Now it's " buriedness" is obvious, so that you know you're looking at sublimated objects. They reek of sex, yet nothing is openly erotic. I've always been interested in the signs of repressed sex".

" Pienso que mis trabajos llegan a ser cada vez más sexuales. Antes estuve distanciado de lo sexual, estaba sepultado. Ahora es " buriedness" es obvio, de modo que usted sepa que esta viendo objetos sublimados. Ellos apestan a sexo, aunque nada es abiertamente erótico. Siempre he estado interesado en los signos del sexo reprimido".²⁶

Al iniciar la escritura sobre la obra del artista anotamos su homosexualidad, porque nos interesa denunciar cómo la civilización y cultura

²⁶Mike KELLY, entrevista con Isabelle GRAW, Pág. 23.

occidental, se concibe sobre unas normas represivas heterosexuales y una exagerada sublimación de nuestros instintos más básicos.

La sexualidad existe y define nuestra producción artística; el tipo de relaciones que establecemos con los materiales, los gestos y las formas son en extremo relaciones eróticas, de lo contrario nuestro trabajo carecería de esa energía primaria, de esa necesaria evocación de sensaciones que en resumen es el arte.

Lo que plantea Kelly es que una condición sexual no predetermina en calidad ni forma los productos de nuestra expresión, no podemos marcar diferencias en el dibujo practicado por un heterosexual de un homosexual. El problema del arte no radica allí, sino en la construcción de una visión sobre el mundo, en ser capaces de devenir sobre lo que le compone.

El dibujo de Kelley nos invita a fijarnos en la perversión o también a quedarnos extasiados en lo abyecto. En palabras de Hal Foster, nos invita a *"restregarnos en la propia mierda con la íntima fe de que lo más profano podría convertirse en lo más sacro, lo más perverso en lo más potente"*.²⁷

Una parodia radicada en el *sujeto* como el único resultado de la abyección: No es la persona o el hombre de color o la mujer o el homosexual o el animal, sino el osito de peluche, sino el *cadáver*: "*Todo se muere*" -dice el osito- "*como nosotros*" - responde el conejito.

²⁷ FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág. 152-172.

B.I. 2 Las visiones transgresoras del animal propuestas por Raymond Pettibon

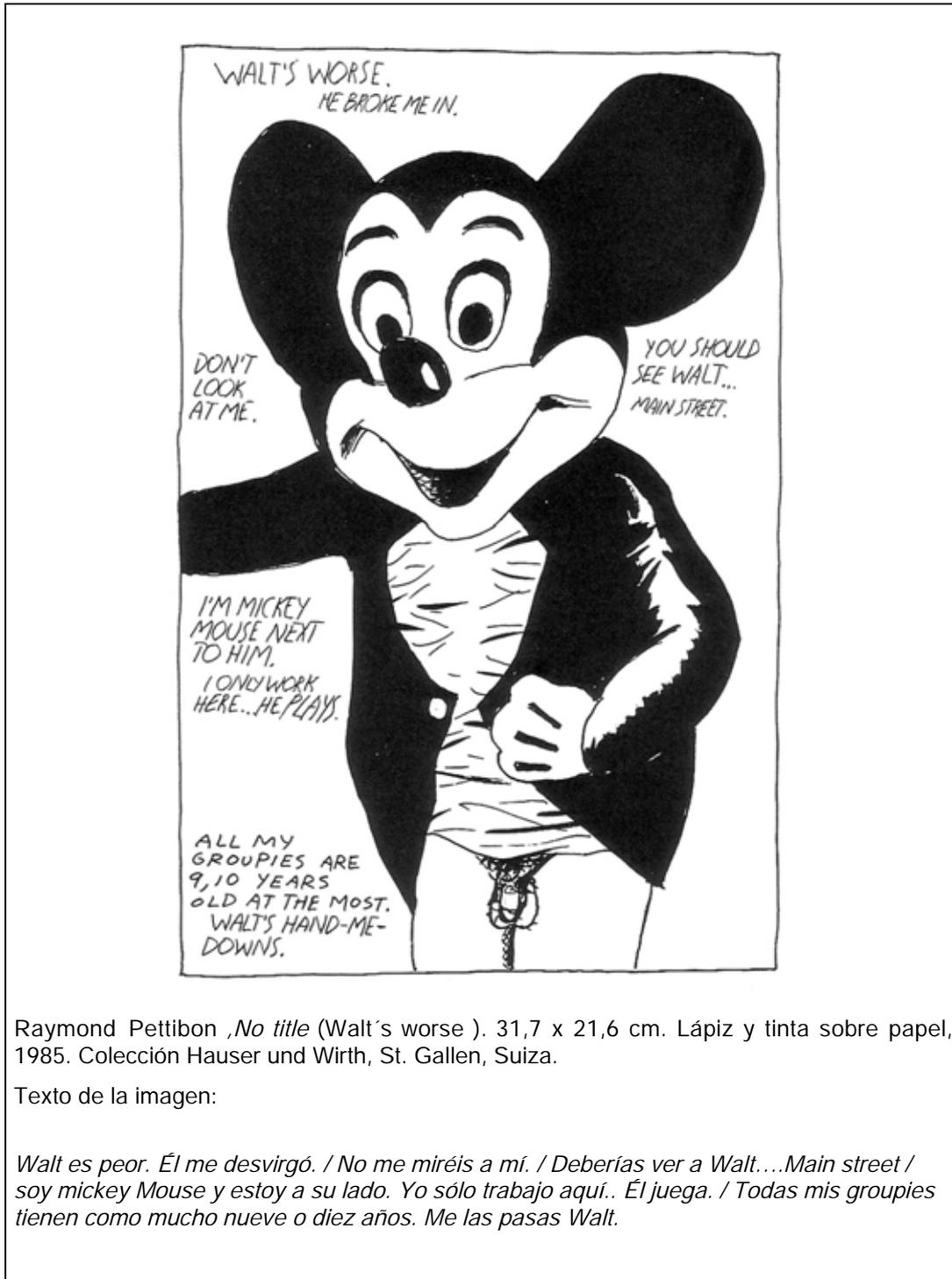
B. I . 2. Del arte para violentar la figura de la infancia

Mickey Mouse , el ratón animado se viste de frac rigurosamente negro convirtiéndose en la representación ejemplar (paradigmática) de la metamorfosis del animal en ser humano.

! Detecto algo siniestro; (familiar y extraño)

La infancia, como sueño inhóspito, se despeja. Nuestros amigos de entonces tiene también genitales: De repente lo inanimado - Mickey Mouse- cobra vida.

Frente a la " violencia" encubierta del niño que desnuda muñecas o destroza juguetes para descubrir de qué están hechos, Pettibon dibuja llegando a una violencia explícita.



Raymond Pettibon ,*No title (Walt's worse)*. 31,7 x 21,6 cm. Lápiz y tinta sobre papel, 1985. Colección Hauser und Wirth, St. Gallen, Suiza.

Texto de la imagen:

Walt es peor. Él me desvirgó. / No me miréis a mí. / Deberías ver a Walt... Main street / soy mickey Mouse y estoy a su lado. Yo sólo trabajo aquí.. Él juega. / Todas mis groupies tienen como mucho nueve o diez años. Me las pasas Walt.

Mickey Mouse es un animal refugiado en la figura infantilizada de la naturaleza; el animal ha sufrido una transformación para poder sobrevivir en nuestro psiquismo, reemplazando en él todo lo que en la vida natural le es propio. Ahora el ratón no tiene necesidades, es limpio, cariñoso y tierno, justo la imagen de la infancia que sublima y exorciza nuestros sueños.

Lo que se aprecia en el dibujo *Walt's worse* es una persona adulta disfrazada de Mickey Mouse y que exhibe sus genitales. En este sentido el uso del animal es una representación de una representación: es un disfraz.

El animal que convoca Pettibon es el producido por la imaginaria industrial del dibujo animado. Al artista no le interesa el animal en sí, no plantea una crítica ni se cuestiona las maneras en que el animal ha sido representado, ni tampoco que función dialéctica cumple en el lenguaje: sólo es un disfraz lleno de significados por la penetración de su figura en nuestra cultura.

La imagen es violenta por la asociación entre el desnudo masculino y las connotaciones infantiles del disfraz. La violencia se produce por nuestras asociaciones e implicaciones, que fácilmente remiten a la pederastia, y el trauma de un recuerdo reprimido. No quiere decir que las imágenes infantiles por si solas tengan una violencia latente, sino que dichas imágenes por ser tan representativas de la infancia y la ternura, tienden a convertirse en lo contrario, parecerían que las figuras de la infancia estuvieran ubicadas en un filo, entre lo bueno y lo más siniestro al mismo tiempo.

Hay violencia en el *Mickey Mouse* de Pettibon por su incertidumbre, por que puede ocurrir cualquier cosa, por que a pesar de ser un dibujo, encierra la tragedia de algo verídico²⁸. Complementaríamos la cita de Michaud Yves, acusando también la violencia llevada hacia la agresión no sólo física sino moral causante del trauma.

El culto a la violencia fue profesado en las vanguardias. Cabe preguntarse hasta qué punto este odio pudo haberse tomado al pie de la letra y hasta qué punto está contenido en la obra de Pettibon, puesto que las provocaciones de su obra comparten el mismo odio profundo contra todo lo existente, muy parecido a las vanguardias, incluso un odio contra ellos mismos, contra él mismo.

²⁸ "Hay violencia cuando las expectativas son inciertas, cuando puede suceder cualquier cosa, cuando entran en crisis las reglas que hacen previsibles los comportamientos y fundamentan las expectativas de reciprocidad en las interacciones": Michaud YVES, *La violencia*, Pág. 77.

La naturaleza de la obra no es clara (es significativo que sea una obra de arte) Es al mismo tiempo odio contenido²⁹ y espectacularidad, crítica de la cotidianidad y manipulación de una imagen estereotipada, especialmente por el hecho de manipular una imagen inserta en la conciencia más ingenua, como puede serlo la infantil. Pettibon provoca el escándalo de la evidenciación sexual de un animal *des-animalizado*, presuntuosamente inocente y sin necesidades

(La infancia no precisa la sexualidad, no es consecuente de ella)

Ahondar en este terreno de la provocación es adentrarse en lo siniestro, rozar la abyección desmantelando la infantilidad y el recuerdo familiar. Una imagen de provocación sexual, a la moral establecida dentro de un disfraz simulado que encarcela la mentalidad infantil³⁰.

B.I 2. 2 De la representación del animal a su banalización

La representación del animal deja de funcionar como metáfora y efectúa un deslizamiento que, en primera instancia, se identifica con el marginamiento del animal hasta el límite de la caricatura. El animal, entonces, ocupa un lugar imaginario y "seguro" para el hombre, como lo es su propia mente. El alejamiento del hombre con el animal es visible por la sucesiva desaparición de éste en nuestras vidas. En virtud a esta afirmación, el lugar del animal existe, pero no físicamente sino gracias a nuestros recuerdos. Es así como se convierte en un animal sin necesidades.

El animal, despojado de su condición natural, se representa a través de un nuevo animismo infantiloides, que asume actitudes y comportamientos las más de las veces humanos. Sobre este nuevo animal rigen las leyes y el

³⁰ "La ironía también forma parte del complot del arte": Jean BAUDRILLARD, *El complot del arte*, en *Pantalla total*, Pág. 211.

decoro moral del hombre y, de ésta manera, los sentimientos y expresiones que hacia él se establezcan vendrán condicionados por la sociedad, siendo siempre un reflejo de la vida contemporánea. Así como el hombre ha cambiado su entorno por el mundo, de la misma forma el animal caricaturizado de Pettibon ha perdido su carácter y asumido en la escena la figuración que el hombre necesita de él. Lo que vemos en *No title Walt's worse* es una máscara, un disfraz que funciona como una piel ficticia tanto para el hombre como para el animal.

La presentación del animal se refiere a un ser que ha pasado de la naturaleza a un espacio íntimo como es la mente. En virtud a esta transposición, el animal ha sido marginado. Pettibon no contribuye a marginarlo aun más por alejamiento, sino que utiliza la imagen producto del marginamiento y desde allí propone su obra.

Realmente Pettibon no se encuentra preocupado por especie alguna, no necesita cuestionarse el alejamiento de la naturaleza, porque para él está bien donde está, es decir, en algún sitio fuera de su discurso. La preocupación de su trabajo gira en torno al desplazamiento de los conceptos (la hipervisión)³¹ y su posible doblez.

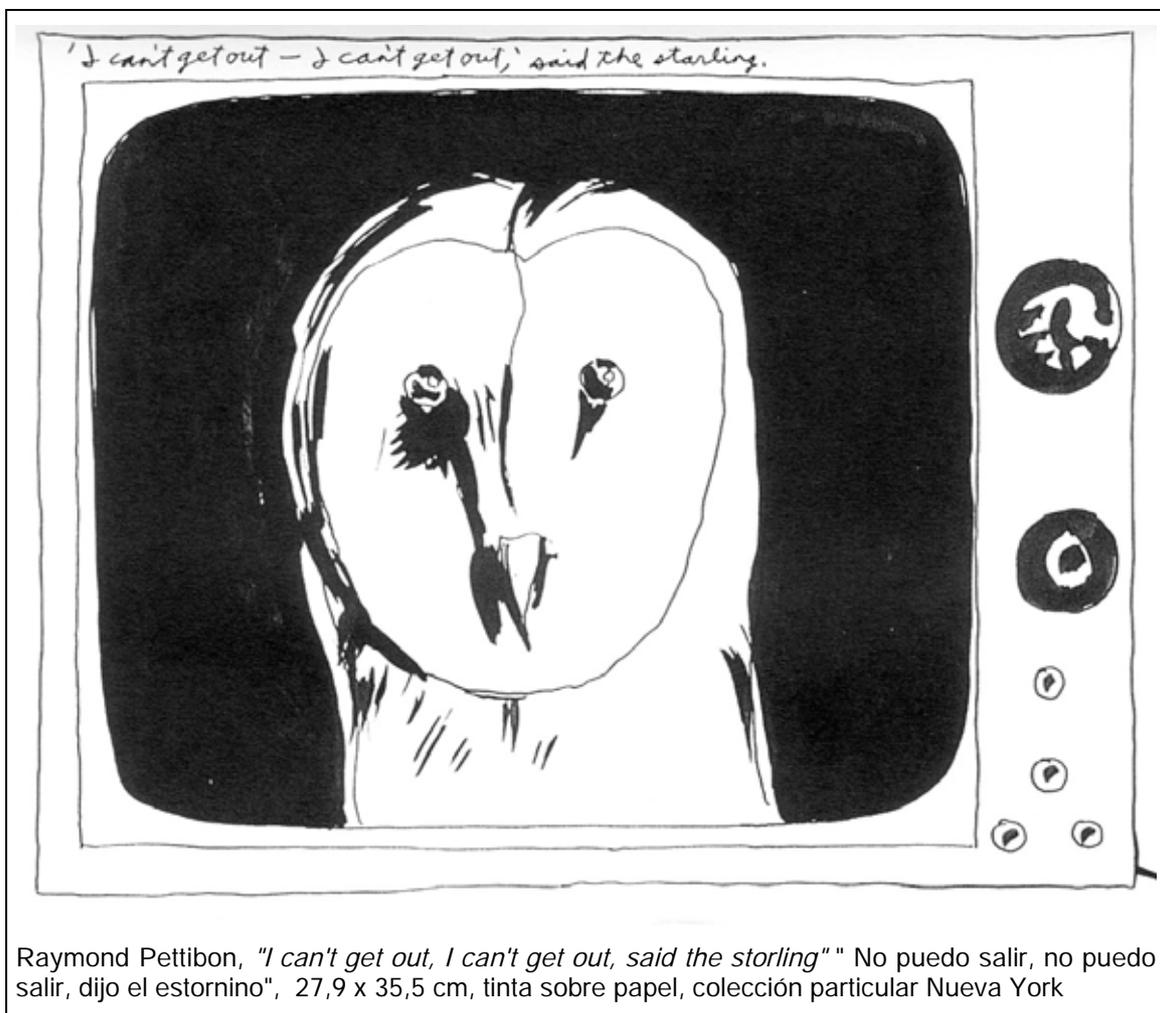
B. I. 2. 3 Del espacio de la reflexión a la incompreensión dadaísta del uso del animal

En la obra de Pettibon están presentes diversos niveles irónicos comprometidos con los lenguajes de Holliwood, especialmente con los de Disney, así como con el empleo de un lenguaje simultáneamente literario, presagiente, y absurdo. Su trabajo suele estar presentado en pequeños paneles repetidos que corresponden a series de efectos gráficos tomados del

³¹ "Es cierto que puede violentarnos sin llegar a una destrucción absoluta, el hecho de la *hipervisión*, en la que lo obsceno termina por ser nuclear, en un afán por revelar, cueste lo que cueste (vale decir: nada), lo privado en un desbordamiento de los impulsos cotillas": Fernando CASTRO FLÓREZ, *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, Pág. 83.

comic con la intención de crear estereotipos propios de los tebeos, en donde involucra el misterio, los viajes, el heroísmo y los descubrimientos.

En *No title Walt's worse*, a pesar de la familiaridad del personaje y la banalidad de los textos que le acompañan, hay un elemento que le vuelve retorcido y es la exposición de sus genitales, la visibilidad televisiva de la sexualidad masculina³². Es un dibujo directo, repetitivo y obstinado que habla de la tristeza dentro de un discurso filosófico pesado y violento, reflejo de un espíritu Dada.



Raymond Pettibon, "I can't get out, I can't get out, said the starling" " No puedo salir, no puedo salir, dijo el estornino", 27,9 x 35,5 cm, tinta sobre papel, colección particular Nueva York

³² "Los *reality show* en donde se revela la atracción ejercida por lo monstruoso, lo aberrante, lo informe (y deforme), todo cuanto viene a perturbar el orden imperante, haciendo de lo escandaloso la materia misma con la que se alimenta la televisión": *Ibidem*, Pág. 83.

La televisión actúa de igual manera: es obvia y directa; no permite el lapso de la discusión o la pausa como la literatura o el cuadro, inmediatamente produce una nueva imagen, antes de nuestra reacción.

La función de la televisión es mantener nuestra atención el mayor tiempo posible, con el sólo propósito de estimular nuestra necesidad de consumo. Las imágenes infantiles son directas, no existe en ellas una intermediación que les confiera una dirección específica ni formativa, en este aspecto son claras y dentro de su abstracción, obvias.

El dibujo de Pettibon actúa como la imagen de la televisión, es decir es específica, directa y obvia, no existe en esta figura una complicada metáfora que no pueda ser comprendida, sino una inteligente puesta en escena que traduce en el instante la intención de representación y significado del dibujo.

El título opera como un juego de palabras que van desde la negación (*no title*) a colocar un nombre al trabajo, hasta la negación por contenido, por incapacidad de acción (*I can't get out*)

No titular una obra es también hacerlo, por que ese "sin título" sugiere contenidos intrínsecos, devuelve la atención del espectador a la obra, le incita a sumergirse de manera diferente en el trabajo, pero esta vez sin un asidero figurativo-narrativo; el espectador de una obra sin título viaja sin ataduras ni referencias por ello su mirada es vulnerable y sus percepciones inciertas. Se encuentra solo y desamparado en la inmensidad de símbolos y significados que la obra genera, en resumen se enfrenta a su propia situación como ser sensible y autónomo.

La obra *Untitled* cobra a su vez más autonomía en palabras de Kelly:

" I think it implies that the artwork is a thing in itself, which I don't believe. I like to think of the art viewing experience as a series

of unfoldings, and of the title as the first moment. When I have used "untitled" as a title, it is usually to point towards this fiction of material self-sufficiency"

" Yo pienso que lo anterior implica, que el trabajo artístico es una cosa en sí misma, y no es cierto. . Me gusta pensar en el arte que ve la experiencia como una serie de desdoblamientos, y el título es el primer momento. Cuando he utilizado " Untitled" como un título, es generalmente para otorgarle un punto a esa ficción de materia auto suficiente" ³³

Pettibon comparte la opinión de Kelly pero además es consciente del abuso sobre la excesiva literalidad de la imagen visual actual, influencia directa de los medios de comunicación, por ello sus títulos y textos actúan de manera sarcástica y cínica.

La figura del estornino atrapado por la televisión avanza en un grado más de opresión, ubica a la obra en un nivel mas alto de dramatismo urgente y desesperado, porque la angustia de una libertad cautiva, no es sólo la del animal sino también es la nuestra. En esta obra es el ser humano quien ha sido representado metafóricamente, cuantas veces nos repetimos que no podemos salir, que no podemos cambiar ante tanta inconformidad.

Los textos presentes en obras visuales confirman la ontología presente en el arte de hoy, tomemos como ejemplo la anterior obra analizada *No title, Walt's worse*:

³³ Mike KELLY, entrevista con Isabelle GRAW , Pág. 39. Trad. del a.

Walt es peor. Él me desvirgó. / No me miréis a mí. / Deberías ver a Walt...Main street / soy mickey Mouse y estoy a su lado. Yo sólo trabajo aquí.. él juega. / Todas mis groupies tienen como mucho nueve o diez años. Me las pasas Walt.

Mensajes imperativos y crípticos que aportan un espacio de reflexión, para luego caer en el vacío de la incompreensión:

- Reflexión, por que desvía la atención de la obra con mensajes escritos cuya única pretensión es generar una expectación por parte del observador. Le exige detenerse y leer la llamada que el autor propone. Los mencionados mensajes entablan un dialogo diferente con el espectador. Texto e imagen al



Raymond Pettibon. Instalación de sus dibujos en Contemporary Fine Art, 1998

El montaje de las obras utiliza la asociación de muchas imágenes inconexas, como también lo son sus dibujos. Sin embargo, hay una intención unificadora y narrativa, extraña pero lógica, como respuesta fraccionada al estímulo de la cotidianidad.

mismo tiempo no hacen posible una lectura visual escaneada y rápida, exige un tiempo de observación y lectura en doble sentido: Visual descriptiva y semántica, una nueva socialización del trabajo plástico.

- Incomprensión, por que los conceptos implícitos en los textos no tienen una conexión narrativa que permita formularse un significado coherente, dejando al espectador ante una "libre" construcción. El artista plantea una dispersión de textos (cada uno de los cuales es rico en sugerencias) ubicados alrededor de la imagen, convirtiendo la figura en icono conceptual y en centralidad compositiva. La obra contiene dos tipos de enmarcamiento 1º un enmarcamiento conceptual, el cual rodea de significado la obra, asedia la figura interrumpiendo una lectura tranquila e independiente. Siempre tendremos que recurrir al desciframiento de lo que se nos plantea literalmente. 2º una enmarcación formal que corresponda a una selección del espacio de desarrollo de la obra; un espacio acotado por una línea límite de contorno. Una evolución representacional del espacio fabulado de la perspectiva albertiana:

"Se ha presentado la prehistoria del cuadro como pasando por el fresco en el marco de la pared, por la vidriera en el marco de la ventana, por el mosaico en el marco del suelo: " El marco es el ombligo que relaciona el cuadro con el monumento del que es la reducción".³⁴

B. I. 2. 4 De la metáfora del rechazo de la autoridad a través de la exhibición

En la exposición de los genitales por parte del nuevo hombre-animal es donde, en palabras de Freud: "El hombre volvió a sintonizar con una

³⁴ Guilles DELEUZE; Félix GUATTARI, *¿qué es la filosofía?*, Pág.189.

frecuencia sexual continua y aprendió lo que era la vergüenza". Pettibon ironiza sobre esta unión de sexo y vergüenza, regodeándose, como proponía Bataille, en el *zapato oloroso*, sin la esperanza de recibir un castigo *light* que le recordara la presencia paternal.

El deslizamiento moral del artista actual por lo abyecto a través de la exposición de los genitales, crea un diálogo incómodo de identidades superpuestas: El animal de la mente (el dibujado) asexuado, marginado y por ende inofensivo– tiene genitales masculinos.

Aunque es evidente que no estamos ante una presentación del animal sino ante el disfraz de una caricatura. Es interesante observar que, en profundidad, la obra se dirige escabrosamente hacia el origen de una idea del animal muy íntima, relacionada con nuestra infancia y nuestra inocencia. Este proceso es el que determinamos como abyecto: un camino que a su paso destruye todo desde su raíz. Creemos que el artista ha sabido comunicar con la elección del título, ya que primero no se expresaba nada para después encontrarse con que no hay nada peor que Walt.

Sus dibujos están llenos de pensamientos portentosos, con mensajes intermitentes y ambiguos que dejan al espectador en la incertidumbre aparente de la banalidad de sus historias, pero que realmente tocan los extremos de lo existencial y lo metafísico.

Pettibon apunta directamente hacia la doble moral de la cultura norteamericana que es tan propicia al escándalo y al ocultamiento, en sus referencias a la libido. Pettibon desafía, como en el caso de Kelley, al espectador, utilizando "el lado trasero" y oculto de una naturaleza inocente.

Foster³⁵ señala que la figura infantiloides señalada en Pettibon está generando continuas regresiones, que a su vez se convierten en figuras de perversión, forzando un giro en la figura paterna, es decir un giro de la ley. El desafío no deja de ser patético, pero es en sí perverso: El arte neo-educador toma en las figuras de Pettibon un papel.

³⁵ Hal FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág. 165.

B. I. 2. 5 De la hipervisión del nuevo dibujo y el renacimiento del papel como soporte para el arte actual

Hay una tendencia por descubrir. El dibujo forma parte activa en casi la totalidad de las obras del arte contemporáneo. Percibimos que hay dibujo en la edición de un video, de la misma manera que intuimos que forma parte de una pintura o la del proyecto de una fotografía.

El dibujo, efectivamente, se mimetiza en la base de las obras, sin importar sus sistemas o eclecticismo.

El punto y la línea no han cambiado en el dibujo contemporáneo. Lo que ha cambiado es su conceptualización. Desde las pinturas de J. Pollock se evidenció que tanto la línea como el punto se convierten en formas autónomas independientes de otros medios plásticos. Dejan de ser límite y contorno para convertirse en argumento para el dibujo.

Parte de ese argumento consiste en reafirmar bien su dispersión y señalización en el orden abstracto o, por el contrario, reafirmar su linealidad.

Pettibon ha partido de esta óptica lineal. Su dibujo continúa los planteamientos del *ver mediante líneas*. Se percata de los límites de las formas, palpa su contorno, le ofrece al espectador la ilusión de llegar a un margen. Es un dibujo lineal y plano, una planimetría que no afecta el vínculo con lo real³⁶. Formalmente el dibujo no tiene valoraciones tonales, sólo es luz y sombra. Con estos elementos aclara gráficamente el contenido.

La influencia más significativa de su trabajo es el *comic*. De hecho, *No title* es una caricatura llevada hacia el terreno del arte. Es arte por la visualidad, por la presentación que el artista ha realizado partiendo de la idea del objeto encontrado. No debemos hablar en términos de apropiación textual de los sistemas representativos o narrativos del comic, lo que extrae Pettibon es su

³⁶ Lo bello de la ilustración es que se sitúa entre la ficción y la realidad, siempre es creíble o hace parte de lo real fantástico o real imaginado para nosotros. n. del a.

esencia más pura, para subvertirla y arrojlarla como una respuesta edípica a la cara de una sociedad que le protege –como artista–. El dibujo de Pettibon no es una derivación del Pop Art³⁷ ni una propuesta Post Pop, tampoco es un apropiacionista, puesto que no desea suplantar la autoría ni el origen.

Kelly nos acerca a consideraciones compartidas por Pettibon sobre la intención de usar un modo de ilustración de fácil lectura:

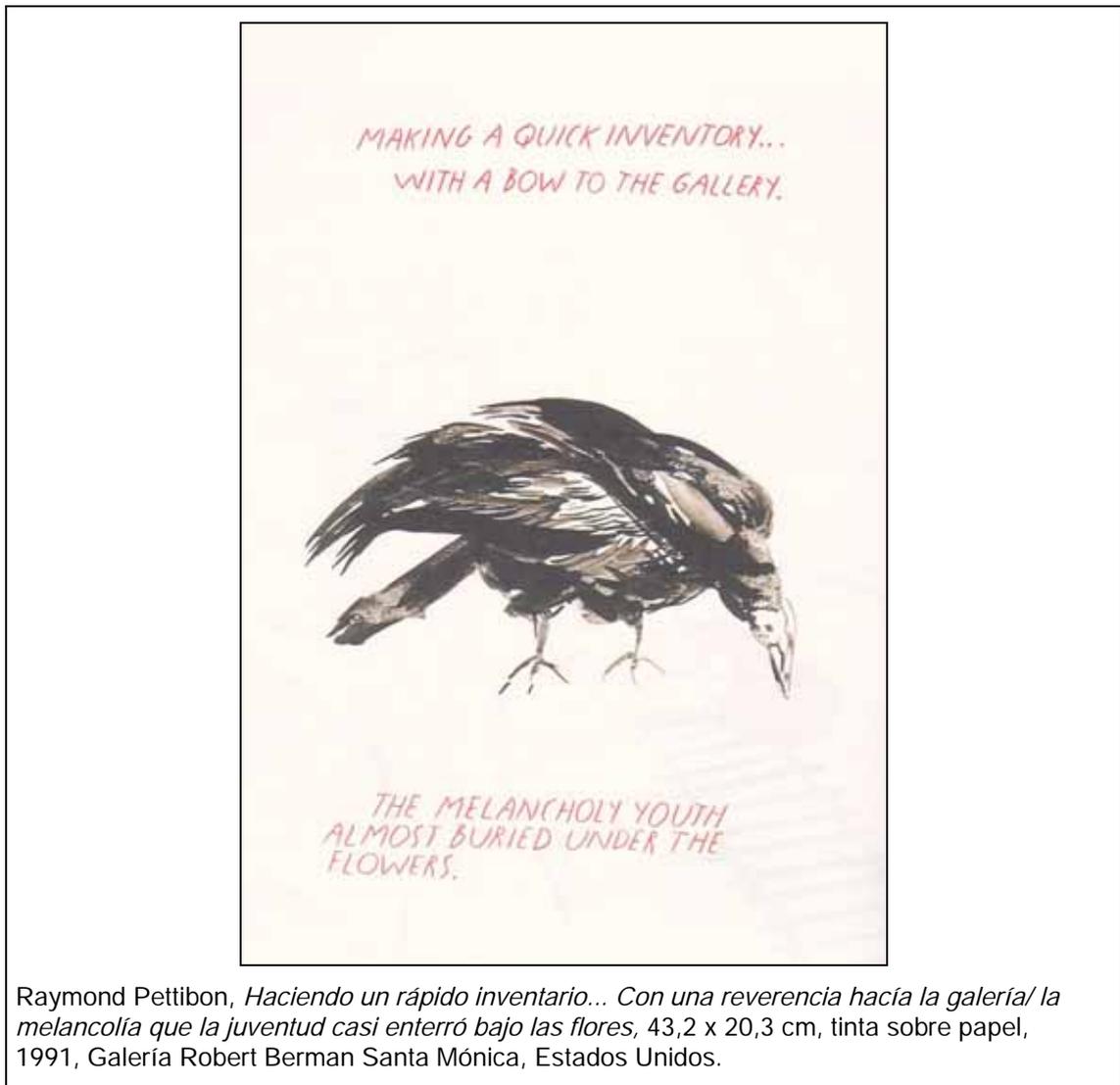
" The mode of illustration utilized in comic books is the same as that used in dictionaries or technical manuals. I was not attempting to elevate a " low" form of communication to the status of fine art as with Pop Art; I was simply trying to use a generic mode of illustration and work against its conventional, transparent reading."

" El modo de la ilustración utilizada en libros cómicos es igual al utilizado en diccionarios o manuales técnicos. Yo no intento elevar una forma " baja" de comunicación al estatus de las bellas artes como en el Pop Art; Yo simplemente he tratado de usar un modo genérico de ilustración y trabajo contra su lectura convencional y transparente"³⁸

La obra de Pettibon retoma el comic de los años 50s en Norteamérica, para re-contextualizarlo con el generado en los años 70, de tendencia no comercial, denominado *comic de la subcultura*; género que junto con la música popular conformaron la escena *Punk* de los Ángeles. Su dibujo en blanco y negro hecho en tinta sobre papel, producto de esta mezcla, fue publicado a manera de libro de comic a finales de los 70s.

³⁷ No se puede considerar la obra de R. Pettibon como extraída del arte Pop, ya que su origen se encuentra en la fuerte tradición del comic norteamericano. El arte Pop tiene otro anclaje y son otros sus alcances. Sin embargo, su obra se inserta en el espíritu de lo popular punk callejero de la subcultura. *Ibidem*.

³⁸ Mike KELLY, entrevista con Isabelle GRAW, Phaidon, Pág. 23.



Raymond Pettibon, *Haciendo un rápido inventario... Con una reverencia hacia la galería/ la melancolía que la juventud casi enterró bajo las flores*, 43,2 x 20,3 cm, tinta sobre papel, 1991, Galería Robert Berman Santa Mónica, Estados Unidos.

El trabajo posterior a esta publicación, al cual pertenece *No title*, no se puede definir como comic, como tampoco se les consideró en su día las obras de Roy Liechestein, Andy Warhol o Sigmar Polke aunque involucraran el comic o alguno de sus componentes definidores en su obra. Los dibujos de Pettibon son un arte de comic pero mutante, en forma y contenido, dejando a un lado los elementos secuenciales pertenecientes al diagrama narrativo de la historia.

Pettibon, sin embargo se interesa por conservar la consecución gráfica de la figura del comic, por la austeridad de sus recursos. El blanco y negro fortalecen la sensibilidad ambigua propia de la ilustración, puesto que no requiere ser exquisitamente lineal ni tampoco ricamente pictórica.

El dibujo de Pettibon maneja la forma de una manera directa, no se regodea en lo fluctuante y vago, puesto que lo anterior distraería la proyección y potencia de la idea. Su línea sitúa el énfasis en la realidad de un mundo irreal, enmarca compositivamente la imagen como ocurre en los tebeos, nos sugiere que su pensamiento a través del dibujo es fraccionado. Conceptualmente, su dibujo ocurre en tiempos, dispuestos en multitud de momentos, cada uno de los cuales corresponde a una escena descriptiva. Por ello la necesidad de un enmarcamiento, propio del préstamo de estilemas.

Pettibon es un artista que produce obras bidimensionales que desea sean consideradas como obras plásticas. Aunque no afirmamos que sus respuestas compositivas sean generadas desde el campo de la pintura, es interesante visualizar el mismo recurso en los trabajos de un pintor como el catalán Hernández Pijoan, artista que necesita siempre establecer un límite a la inmensidad del espacio pictórico. La pintura de Pijoan tiene un fuerte componente dibujístico, pero como estructura y cierre de composición. En cambio, si Pettibon establece un marco no corresponde a una necesidad plástica, es un remedo estilístico del comic.³⁹

Técnicamente, el dibujo de Pettibon ha sido elaborado con tinta china negra sobre papel, a veces con un mínimo de color. Siluetea las figuras de manera recortada, creando espacios de intensa luz blanca (no cubre el papel) y espacios de intensa profundidad negra. Para ello utiliza pinceles y brochas, tratando de no transmitir pulsaciones de tipo expresionista en los brochazos; precisamente para convertir su dibujo en algo impersonal. Sin embargo su propuesta no es eliminar completamente la intervención humana,

³⁹ Nos referimos a la capacidad para narrar mostrando del comic, que según Román Gubern se comparte con el cine, ambos herederos de los modelos de representación formalizados en el Renacimiento: "adopción del marco-encuadre de la pintura narrativa y del escenario del teatro a la italiana el formato delimitador del fotograma y de la pantalla, como superficies acotadas de representación": Román GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual*, Pág.109.

reemplazándola por la impresora y el diseño grafico⁴⁰. Lograr, así, mediatizar un lugar intermedio.

<p>HE'LL BE QUITE SATISFIED AFTER HE HAS LOOKED AROUND A BIT.</p>  <p>Raymond Pettibon, <i>Se sentirá satisfecho después de que haya echado una ojeada por aquí</i>, 24,1x 17,8cm, tinta sobre papel, 1991, Galería Robert Berman Santa Mónica, Estados Unidos.</p>	<p>Pettibon revisa los conceptos de belleza, en la obra <i>He'll be quite..</i>. Justificadamente acerca la figura para potenciar su aspecto amenazador, el artista cambia el estereotipo popular sobre este animal solitario y nocturno, presentándolo dramáticamente como un animal castigador (tiene la mirada del cristo pantocrátor)</p> <p>La belleza no es el tema que interesa al artista sino la penetración de una mirada que pretende la vigilancia suprema, tan propia de la estructura social en la cual vivimos.</p> <p>El enfoque, la hipervisión y la geometrización de la figura del animal representan no una vida de recogimiento y cultivo espiritual, elementos significativos neo-románicos, sino un evidente deterioro de la individualidad por la intrusión de la mirada del otro que premonitoriamente exponen al estilo " Gran Hermano" la vigilancia como instrumento de poder.</p>
---	--

Desde este lugar intermedio surgen líneas de contorno y planos pretendidamente limpios, muy propios de los lenguajes del diseño informático, pero realizados por el artista.

⁴⁰ La línea producida por la tecnología es de una belleza infinita, por que es clara y contundente, diferente a cualquier otra posibilidad de expresión grafica. Parte de esa belleza la comparten los comics, el mundo de la publicidad y la arquitectura. n. del a.

En virtud a la manualidad del trabajo artístico, está implícita cierta mimesis o nostalgia de ésta, pero a su vez una revisión de los conceptos de belleza.

La belleza en nuestra opinión continua siendo un factor decisivo en la construcción de la obra de arte, nutriendo sensiblemente la forma y sus desarrollos. Fernando Botero acertadamente ve en nuestra consideración actual de la belleza uno de los puntos más críticos del arte contemporáneo:

" La belleza es uno de los puntos críticos del arte contemporáneo. Hoy en día muchos artistas piensan que pintar algo bello es comercial, o que no es el propósito del arte. Pero durante miles de años, uno de los mayores objetivos del arte era la belleza; había al mismo tiempo un sentimiento religioso, pero básicamente había un sentimiento estético. La historia del arte es también la historia de la estética. Hoy hay una nueva posición donde muchos artistas piensan que el arte debe ser no solamente feo sino desagradable, agresivo. Yo creo que el arte debe ser básicamente bello, según lo entienda por belleza cada persona. Es decir hay cosas que le parecen feas a una persona pero el creador, por lo menos, tiene que realizar la obra con el objetivo de crear una belleza dentro de una coherencia que es su idea sobre lo que es arte. Yo creo en esta idea, lo cual me diferencia de muchos artistas contemporáneos para los cuales la belleza no es un tema que interesa, al contrario creo que interesa más desagradar. Creo que el arte es también un problema de estética."⁴¹

Probablemente la influencia del diseño, el arte vernáculo popular y la imagen de la cotidianidad, así como del Pop art o del comic hayan creado un dibujo de menor nivel dentro de la historia del arte, o un marcado alejamiento

⁴¹ Fernando BOTERO , entrevista de Teresa ANCHORENA , curadora Museo Nacional de artes visuales de Montevideo (cat), Pág. 11- 15.

de la belleza, pero efectivamente han generado una diferencia al haber intensificado el interés por el contorno⁴² de la figura, preocupándose por sujetar la forma y no permitir que se siguiera diluyendo en lo informe. Es cierto que la planimetría propia de superficies monocromas no permite la recreación ilusionista del modelado por claroscuro. Pero quizás no sea tan negativo y contribuya a reconceptualizar un dibujo que necesita una herramienta apropiada para crear formas precisas como vehículo narrativo, algo que había quedado desvirtuado desde el posminimalismo y tal vez tenga su origen en el impresionismo.

Así como hay un renacimiento del uso del contorno también podemos hablar de un renacimiento del uso del papel como soporte contemporáneo. Es así como a través de la influencia de los trabajos de Raymond Pettibon, Yoshitomo Nara, Kara Walker, Kiki Smith y otros artistas no incluidos en este escrito, ha sido posible pensar nuevamente en el papel como soporte del arte actual. Proliferan exposiciones individuales y colectivas a nivel mundial cuyo objetivo es desarrollar planteamientos en torno al uso contemporáneo del soporte del papel y por ende del dibujo, por citar dos ejemplos la exposición *Drawing Now, ocho propuestas*, del museo de arte moderno de Nueva York en el 2003, organizada por Laura Hopman y la reciente e inquietante exposición de la Royal Academy of Art en Londres, realizada en el verano del 2004 cuyo tema ha sido el dibujo, siendo muchos de los artistas participantes compositores, matemáticos y coreógrafos, y sus obras proyecciones de videos (operaciones a corazón abierto), fotografías y dibujos espaciales entre un conjunto de obras de soporte expositivo tradicional.

La sensación que nos queda al observar el renacimiento del dibujo en el arte tiende a revalidar nuestras preconcepciones de lo que es dibujo, así como nos sugiere al mismo tiempo que el dibujo se ha convertido en un instrumento que nos ayuda a descubrir el mundo, mirándolo cuidadosamente.

La mayoría de las obras sobre las cuales hemos radicado nuestro discurso han sido elaboradas sobre el soporte de papel. El papel se vincula al

⁴² Hablar del contorno no necesariamente implica que la línea y el punto se hallen en una situación de dependencia como límite de la pintura: n. del a.

dibujo no sólo como soporte sino también como desarrollo conceptual y propuesta plástica: El papel está unido a la línea en una relación única y reciproca. Gracias al papel la línea se convierte en poesía y en ira, en fragilidad y crudeza. La línea sobre el papel produce un íntimo diálogo, diferente en toda otra posible asociación.

El papel es noble y maleable, es fácil trabajar con él y forma parte memorial de la historia del hombre, involucrado en todos sus asuntos, acompañándole en su expresión y permitiéndole su extensión sobre su ser y el mundo.

El dibujo contemporáneo ha devuelto al papel energías nuevas para seducirnos en su trabajo, bien sea por la fascinación visual, la riqueza matérica de su superficie o su corporalidad en todo diferente como soporte o materia iniciática. Es pertinente creer que el papel como soporte retorna renovado y fuerte después de que, en años inmediatamente anteriores, los soportes para el arte dependieron casi exclusivamente de los avances tecnológicos: video, obras axiomáticas, robótica, realidad virtual, *net art*, medios incorpóreos en su mayoría, casi intangibles, excesivamente crípticos y, por su visualidad impuesta difíciles de ver que, cuando por fin logramos penetrarlos, resultan incomprensibles y carentes de interés plástico.⁴³

Con el retorno del papel, rescatamos el espacio táctil, visual, sensitivo y conceptual del objeto y un soporte lleno de posibilidades infinitas dentro de las tendencias más contemporáneas del arte.

⁴³ "La sobre oferta de imágenes acaba por banalizarlas y convertirlas en transparentes para nuestra mirada. Estos fenómenos, además, congruente con el postulado que afirma que la sobre-información se transforma en desinformación, no sólo por la devaluación de todos los mensajes, sino también por la consiguiente dificultad para localizar en cada caso la información pertinente requerida. De manera que la famosa " pantallización" de la sociedad, responsable de la densificación icónica, es también responsable de su banalización icónica. Román GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual*, Pág. 124.

B. I. 3 Yoshitomo Nara: el nuevo espacio narrativo del dibujo

B. I. 3. 1 Presentación de lo abyecto, como forma de verdad contemporánea

Yoshitomo Nara, nacido en Japón en 1959 durante el tiempo definido como de *re-desarrollo*, en el cual toda la familia sustentaba y participaba en el mundo laboral. Fenómeno social que tuvo como consecuencia que muchos niños japoneses de esa época estuviera acompañados, en sus ratos de ocio, únicamente por su propia imaginación y los juguetes de compañía. Según lo expresa él mismo : "Mi arte representa las experiencias de mi niñez, no fue influenciado por la seria cultura pop japonesa, que se

emparentaba más con el Pop newyorkino, mi divertimento de niño era jugar con ovejas, gatos y perros de plástico que yo traía de la escuela"⁴⁴.



Yoshitomo Nara, *Sheeps can never sleep*, (serie titulada: *time of my life*), 12,5 x 10 cm , bolígrafo sobre folio a rayas, 1999-2001, colección del artista.

⁴⁴ Yoshitomo NARA, entrevista con Kitty HAUSER, "superflat" 2000, Pág. 285.

Sin embargo, muchos de sus dibujos conservan un paralelismo con el *Manga* –la forma del comic popular japonés–, en el que los héroes son niños con actitudes extrapoladas del mundo de los adultos y se acentúan sus efectos más ácidos, para producir estados de ánimo también propios de la vida adulta, como el miedo, la ansiedad y el resentimiento. Sin apenas plantear un estado sicótico, su intención es ofrecer a través de los perros, ovejas, insectos, peces y otros animales amigables la absolución y la tranquilidad. Su dibujo no tiene la intención de plantearnos un determinado estado psicológico sino ofrecer a través de un inteligente juego de asociaciones significados que traducen su punto de vista crítico sobre el estado de la sociedad, la imagen y la cultura.

" Las ovejas nunca pueden dormir" es un ejemplo de lo dicho, puesto que el dibujo del animal representa una apologética puesta en escena de una niñez angustiosa, determinada por el significado de la imagen sumisa de la oveja, mezclada con las expresiones de sus rostros, agresivos y amenazantes.

Se crea una contradicción de contenido así, el animal sumiso y servicial gira enfrentándose en manada, son al mismo tiempo portadores de malos presagios e insignias de paz. Una parodia confirmada por los incisivos, así como también por el disgusto de sus expresiones contrastando con la inocente e ingenua representación del animal.

La ingenuidad del dibujo es intencional, se trata de una expresión infantilizada muy apropiada para develar (creando controversia) sus contenidos de carga expresiva y contundente; dibujar, manejando conceptualmente nuestra expresión hace que la proyección de la idea sea

transparente y limpia. En el dibujo de Nara, a pesar de su insistente recurrencia hacia una expresión pre-adolescente no existe amaneramiento ninguno, ya que así como dibuja desenfadadamente las ovejas, construye cuidando la forma y los elementos tradicionales de la pintura y la escultura. Evidencia con ello que es consciente de las íntimas relaciones implícitas a las formas y las variaciones en la obra de arte. Por tanto, es consciente de la dependencia del arte a los ritmos, las sensaciones y los niveles de calidad, algo que Deleuze y Guattari definen así:

" Incluso para los monstruos y para los enanos hay un gusto según el cual tienen que estar bien hechos, lo que no significa que sean insulsos, sino que sus contornos irregulares estén relacionados con una textura de la piel o con un fondo de la tierra en tanto que materia germinal de la que parecen depender. " ⁴⁵

Nara, participa y representa al movimiento social japonés *Otaku*. El nombre es un término casi peyorativo en japonés que identifica los jóvenes obsesionados con la cultura pop y particularmente con el *Manga* y los dibujos animados japoneses llamados "*anime*"⁴⁶. Nara reclama este estatus, orgulloso por ser un artista *Otaku*, debido a su devoción de la historia del *manga* y el *anime* como forma que conquista, que va más allá de la mera convicción subversiva.

⁴⁵ Gilles DELEUZE ; Félix GUATTARI, ¿ *Qué es la filosofía* ? Pág. 67.

⁴⁶ *Otaku*, la palabra inglesa más próxima en significado es " fan" (de igual significado en Castellano) son personas fanáticas, consumistas, coleccionistas del *manga* , el *anime* y los videojuegos. En Japón la palabra tiene connotaciones negativas desde 1980, cuando 4 pequeños niños fueron asesinados por Tsutomu Miyazaki, cuya vida solitaria y obsesiones culturales fueron descritas e identificadas en los medios como *Otaku*: n del a.

La adopción del término *Otaku* por parte de una nueva generación de artistas japoneses es una respuesta socio-cultural de implicaciones muy profundas. A través de las palabras de Takashi Murakami, artista y curador de exposiciones japonés, encontramos resumido los orígenes de la nueva cultura japonesa:

"Warhol often remarked that differences between " high" and " low" were disappearing. Perhaps at the beginning of his career the differences between high and low in America society were great. Of course, I can superficially understand these differences, but I cannot grasp them on an essential level, because I am Japanese and I was never in the US during that period.

However, when I glimpsed the worlds of the unimaginably wealthy art collectors

(who buy my works). I was able to understand in small way the differences that Warhol spoke of. After Japan's defeat by the Us in World War II, the taxation system was fully redeveloped according to the American model, and a social structure was established where the very rich could not survive beyond a generation. The gap between high and low cultures is now almost gone. In a literal sense, a " superflat " culture has emerged. Our work is born from such a context.

Is this sense as well, Warhol marks the starting point for my artistic career. As for the guiding principles of my creative activity ever since, I have incorporated the methodologies of various film directors, such as Steven Spielberg. George Lucas, Walt Disney, the Japanese animation filmmakers Hayao Miyazaki , Peter Jackson. These directors are important to me because each of their works combines artistic creation with commercial production and distribution, allowing an even wider audience than Warhol's to enjoy art of the highest quality, while remaining by nature " flat"

" Warhol comentaba a menudo que las diferencias sociales entre lo "alto" y "lo bajo" desaparecían. Quizás a principios de su carrera estas diferencias entre lo alto y lo bajo en América eran grandes. Desde luego, puedo entender superficialmente el fenómeno, impidiéndome profundizar en su esencia, puesto que soy japonés y nunca estuve en EE.UU. durante aquél período.

Sin embargo, cuando vislumbré la inimaginable riqueza del mundo de los coleccionistas en Norteamérica (quiénes compran mis trabajos) entendí de manera sencilla las diferencias enunciadas por Warhol.

Después de la derrota de Japón en la segunda guerra mundial, el sistema de impuestos en mi país se rediseñó de acuerdo al modelo americano, y una estructura social fue establecida donde el muy rico no podía sobrevivir más allá de una generación. La brecha entre culturas altas y bajas en el Japón de hoy prácticamente ha desaparecido. En un sentido literal, una cultura "superllana" ha surgido. Nuestro trabajo nace de tal contexto.

Es este sentido también, Warhol marca el punto de partida para mi carrera artística, en cuanto a que genera los principios directrices de mi actividad creativa: he incorporado las metodologías de varios directores, como Steven Spielberg, George Lucas, Walt Disney, los cineastas de animación japoneses Hayao Miyazaki, Peter Jackson. Estos directores son importantes para mí porque cada uno de sus trabajos combinan la creación artística con la producción comercial y su distribución, permitiendo a un auditorio aún más amplio que el de Warhol disfrutar del arte en su calidad más alta, siendo su naturaleza "llana".⁴⁷

⁴⁷ Takashi MURAKAMI en entrevista con Katy SIEGEL (contributing editor de la revista Art forum), *Artforum international*, Pág. 155. Trad. del a.

El artista nos está invitando a retornar al tiempo, cuando las emociones no eran sometidas a ningún filtro, así como también a mirar al mundo para explorarlo, no intenta conquistarlo. Nara se muestra acorde con una particular idea del arte como un espacio que concierne a diferentes generaciones, nacionalidades y también diferentes temperamentos.

La generación de la cual Nara es portavoz tiene grandes contradicciones que son materia de estudio y atención por parte de la crítica actual:

" Otaku Culture may be nihilistic, escapist, and regressive, but it can also be as allusive, inventive, reflexive, and sophisticated as anything high art - or, for the matter, Hollliwood- can come up with these days"

" La cultura Otaku puede ser nihilista, escapista, y regresiva, pero también puede ser alusiva, inventiva, reflexiva, y sofisticada como el "high art"- o, en su asunto, Hollliwood – puede proponer estos días".⁴⁸

Es precisamente la influencia del *Manga* en el trabajo del artista, la que ha permitido desarrollar una línea de investigación en su trabajo, que involucra el concepto de vulnerabilidad en figuras que se convierten en imágenes productoras de terror.

⁴⁸ Kitty HAUSER, " *superflat*" 2000, Pág. 286. trad. del a.



Yoshitomo Nara, *Kapput pup king (time of my life)*, 26,6 x 20 cm, tinta sobre folio a rayas, 1999-2001, colección del artista

Dentro del discurso de este nuevo lenguaje artístico, producto de la interconexión de subculturas realizado por los jóvenes creadores americanos y japoneses de 1990, se detecta un espíritu de confrontación –muy propio del arte hecho desde una óptica de contracultura– cargado de una extensa significación narrativa, de carácter primordialmente crítico: Es un nuevo conceptualismo psicológico, que reevalúa las emociones personales y reconstruye escenarios de la experiencia cotidiana.

En este espacio de comunicación, en realidad se reinventa un nuevo dibujo donde existe una intención unificadora, que se materializa en la necesidad de autoafirmación. Para *poder ser*, por lo general debe haber un rechazo previo de algo que impida nuestra propia realización, nuestra afirmación (*Se es atormentando la figura, convirtiendo la propia forma en un cuerpo dañado y purulento*) El arte actual, como nos lo presenta el dibujo de Nara, rechaza un viejo mandato, una vieja mirada pacificadora. El dibujante prefiere que se cargue con horror, pero un horror *light*; de todas formas horror traumatizado, abyecto⁴⁹.

Así como Jesucristo muere por la humanidad, de la misma manera en el dibujo de Nara, el animal ontológicamente ocupa el lugar de la redención, solamente que la promesa no es la vida después de la muerte, sino conseguir a través de un sentimiento abyecto poder ser. Llegar a la evidencia del cadáver para certificar una vida, para decir que ese soy yo, incomprensible metáfora de transformación. El animal de Nara ocupa nuestro lugar en la cruz, cambia los paradigmas porque le interesa la civilización, lo paradójico es que la civilización que experimenta es execrable. La civilización no solamente son los seres humanos parece exclamar el *Kapput pup King*.

La abyección se produce por la imagen de terror que es presentada tímidamente por un animal humanizado cercano a la inocencia infantil. Precisamente lo más inocente también puede aparecérsenos como lo más siniestro, como arquetipo cultural tantas veces manifiesto en la historia del cine.

⁴⁹ Hall FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág.157 a la 172.



Yoshitomo Nara. *Untitled, en Time of my life*. Lápices de colores. 11.7 x 16 cm. 1999-2000, colección particular, Nueva York

Para entender su trabajo es necesario ubicarlo como una respuesta ante el control que ejerce la sociedad en Japón, la cual utiliza un lenguaje rígido y estructurado. Especialmente si consideramos el incremento de la violencia que involucra a los niños como principales agresores, Nara insiste, así, en visualizar una yuxtaposición de la inocencia infantil y la naturaleza destructora de la humanidad.

En palabras de Kristeva⁵⁰, el arte abyecto busca el camino de la identificación con la abyección, *sondear la herida del trauma, tocar la obscena mirada-objeto de lo real*.

En su obra *Time of my life* el artista ha recurrido a una escenificación que tiene múltiples direcciones, principalmente enfocadas hacia el énfasis en el dolor y el sacrificio, producido como estereotipo.

El arte actual tiende hacia una nueva conceptualización sicoanalítica de lo personal, en la cual se plantean problemas que "sondean" traumas, recuerdos turbadores y distorsiones. Esta búsqueda de lo que produce el atascamiento es una constante en las propuestas de artistas contemporáneos: Una búsqueda, que se convierte en aporte desde lo personal hacia el interés general. El arte abyecto a pesar de remitirse a motivos traumáticos y conflictivos no tiene porqué convertirse en una postulación de lo feo sobre lo estético y la belleza, como único camino para el arte de hoy. El arte abyecto es también una postulación para el desarrollo de la belleza y la continuación de la historia de la estética.

Nara distorsiona las estructuras figurativas con la intención de disolver las distinciones entre seres humanos y animales, mujeres y hombres, vulnerabilidad y extrema violencia, sin abandonar una extraordinaria evocación de sensaciones (color, forma, ritmos, variaciones) a través de la obra de arte. Es en resumen encontrar la belleza en la esencia del trauma.

⁵⁰Julia KRISTEVA, *Powers of horror*, Pág. 34.

B. I. 3. 2 Agotamiento de la metáfora animal. El camino hacia la visión antropomorfa

El artista nos introduce en una doble lectura tanto del uso del animal como de las relaciones culturales de éste en su contexto. El dibujo de Nara exhibe una caricatura de un animal crucificado con rasgos de perro. La anatomía de la cabeza del perro se ha visto alterada por un inflamamiento que la convierte en una masa redonda y achatada. Los ojos del animal son rasgados, como si de una persona de origen oriental se tratara (metamorfosis). La expresión de su mirada es durísima, denota enojo y reproche (pasión de Jesucristo con contenido sarcástico). Las orejas están ocultas y el pelo a pasado a convertirse en una extraña corona de espinas (recuerda la corona de la estatua de la libertad). Su dibujo contiene el legado de los expresionistas urbanos más portentosos como Goerge Grosz o Egon Shiele, pero fuertemente seducido por la sensibilidad , el estilo y la estética del graffiti.

El perro crucificado aporta al concurso de composiciones sobre el tema un desarrollo interesante y diferente, puesto que su presentación rompe el eje central de la composición. Lo anterior tiene como consecuencia que nuestra visibilidad sobre la acción sea casi lateral, no frontal. Una visibilidad tal, que lo único que genera es una participación igualmente relativa, es decir asistimos a una acción dramática (tal vez la escena más cruel e influyente del mundo occidental) pero desde un plano alterno; el dramatismo se dirige a otros.

Cabe comparar el crucifijo de Nara con el de Grunewald o el de Beckman, salvando el motivo y la imagen de los contextos sagrados o míticos, con el objeto de extraer diferencias tales como: 1º la simplificación de la anécdota y 2ª el hieratismo comunicativo: nos referimos a que la imagen de Nara nos muestra eclecticismo de contenido y escasa transmisión de expresión dramática. Grunewald deforma la figura hasta lo inverosímil, Beckman la arroja hacia adelante dentro de una composición cortada y agresiva, pero en ninguno de los dos casos el aspecto sagrado se ve tan vaciado. El crucifijo de Nara distorsiona la forma, disuelve las distinciones y alimenta en la expresión del animal martirizado no un goce pasional espiritual sino una furia ancestral y contenida, molesta, indiscriminada y resentida. De una manera implícita los crucifijos de Grunewald y Beckman comparten con el dibujo de Nara una carga psicológica que les conecta directamente con la contemporaneidad.

Aunque sí bien es cierto que aparentemente vemos en la caricatura de un animal representado un drama profundamente humano, el autor no es consciente de su aportación al lenguaje simbólico actual al representar al animal: El animal que nos presenta es válido por la doble significación de juguete de infancia y simulación de martirio humano religioso.

En el dibujo de Nara no existe un animal real, solo existe una imagen de animal como *marioneta humana que no tiene necesidades, no siente dolor*⁵¹ (aunque el texto que aparece al lado derecho diga: *no al dolor, no otra vez*) ni tampoco tiene sangre. Los ejemplos de animales sangrantes en la historia del arte son muy señalados por poner algunos ejemplos: la leona herida, las escenas de caza; En los cartoons los animales tampoco suelen sangrar.

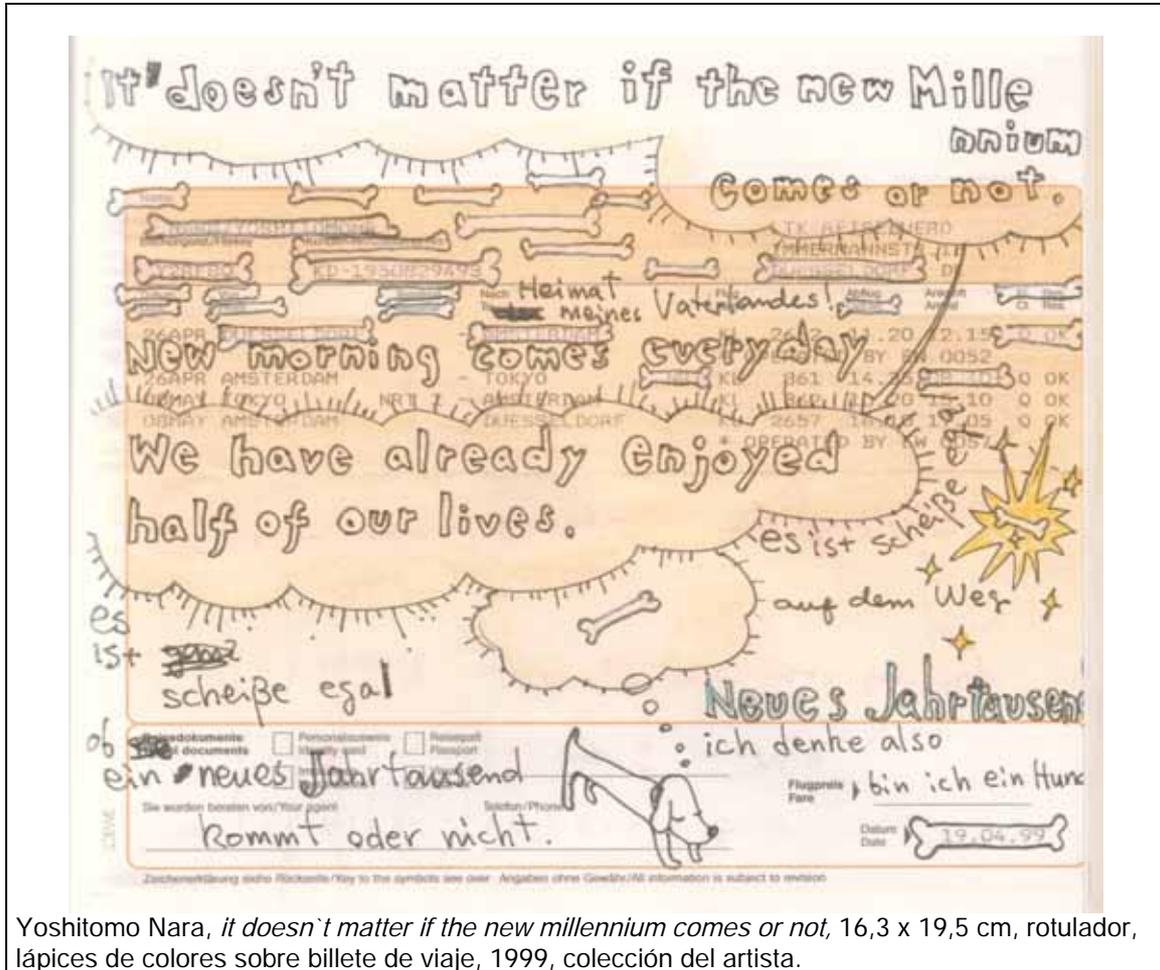
⁵¹ John BERGER, *Mirar*, Pág. 9 a la 31.

El ejemplo del animal en *Time of my life* es un caso extremo, si consideramos la vacuidad de las prácticas sociales de hoy proyectadas de manera universal en el reino animal. Aunque en la imagen de Nara hay un desplazamiento de sentido profundo, que además de transformar al animal en marioneta humana también plantea a través suyo caminos de interpretación religiosa o prácticas zoomorfas. En cualquier sentido, es una imagen que trabaja la crueldad de fondo, crueldad disimulada e impropia por pertenecer a un mundo doblemente inexistente. Probablemente sea esto debido a fenómenos como la producción de animales por la industria del comic y la desaparición de la naturaleza real de nuestro entorno.

Nara crea un animal con rasgos y actitudes infantiles, rompiendo las distinciones entre hombre y animal, entre masculino y femenino, en el cual mezcla los acentos producto del terror y la ternura que pueden inspirar las cosas y sentimientos extraídos de la sensibilidad infantil.

Jesucristo se transforma en un perro con rostro oriental de estética punk, digno de nuevas adoraciones.

B.I. 3. 3 Reinventar el dibujo como un nuevo espacio narrativo



Yoshitomo Nara, *it doesn't matter if the new millennium comes or not*, 16,3 x 19,5 cm, rotulador, lápices de colores sobre billete de viaje, 1999, colección del artista.

En los dibujos de Nara los personajes, han sido materializados como seres indeterminados, (indeterminables como la misma niñez) realizan actividades solitarias e inocuas. Sostienen por ejemplo una bandera o un libro, o los contemplamos sentados en una silla, recostados en una baranda o pensando... En las composiciones siempre el artista escribe conceptos o palabras que explican o acompañan al significado simbólico de la figura.

El estilo que emplea es intencionalmente sencillo, propio de la figuración del comic. Utiliza la uniformidad en líneas de contorno. Gracias a esto describe un modelado contundente de la figura. Frente a ello, la coloración es muy fuerte, tendente a buscar los efectos cromáticos y la planimetría recordándonos la influencia del Pop art.

Kam Besh⁵² lo ha calificado como arte *Neo pop*, término que en nuestro criterio explica que la expresión grafica elegida por Nara utilice la esencia del Pop para agregar o criticar la postura del arte frente al consumo y la vida moderna en las grandes ciudades. Sin embargo el Neo pop, en lo que a materia de representación desde el dibujo se refiere, es más rico en sus posibilidades. Ejemplo de ello es que el Neo Pop ha podido expandir físicamente el espacio narrativo del dibujo como vehículo comunicativo. El nuevo espacio absorbe los lenguajes vernáculos nativos y callejeros, como también el arte de la ilustración y la animación. Obsérvese la presencia de la formulación impactante del graffiti contemporáneo y a través de él un legado de la pintura de Jean Michel Basquiat.

De igual manera dentro de este nuevo espacio expositivo del dibujo los soportes cumplen una función dialéctica definitiva, debido a que su uso depende del modo circunstancial en que influya en el contexto sígnico de la obra. Es así, como los soportes tradicionales pierden de repente en el trabajo de Nara significado, son más comunicativos y sugerentes de vinculaciones personales, aquellas hojas de cuaderno previamente intervenidas, o sobres de cartas o billetes de avión.

⁵² Critico de arte y ensayista norteamericano, n del a.

Utilizar para dibujar soportes ya intervenidos comporta dibujar sobre previos *Ready mades*, el dibujo se complementa por la experiencia de la cotidianidad certificada en el soporte reciclado al mismo tiempo que el dibujo elabora una estrategia helicoidal cerrada, es un dibujo que viaja desde y para la obra.



Yoshitomo Nara. *Time of my life*. Lápices de colores, marcadores, lapiceros, grafitos y acrílico sobre papel. (Reverso de sobres y notas de apuntes). 11.7 x 16 cm. 1999-2000. Detalle de un conjunto de 86 hojas.

El montaje de la obra, se hace teniendo en cuenta la idea de Collage, por que los dibujos son recolecciones de diferentes anotaciones casuales y dibujos realizados en los reversos de los sobres o el papel de notas; de ésta manera la instalación de los dibujos se realizan en bloques representando un diario de tremenda efectividad plástica y visual, por que a través de ellos podemos establecer en que medida el artista se apoya en el dibujo como un recurso diario y constante, con el cual explora una comunicación interior. Por ello el dibujo es un instrumento de conocimiento en el cual el artista utiliza como elemento participante de su intimidad, diferente a los trabajos de escultura o pintura, en donde el producto artístico es preparado mentalmente para mantener sobre el un control mental y técnico.

Podemos entender también sus dibujos como una biografía cargada de ironía y crítica, hacia los modelos sociales, en este aspecto la imagen que es el producto del arte, responde fehacientemente como reflejo del entorno y las ideas que caracterizan la cultura.

Y. Nara es un puente contemporáneo que involucra elementos del arte occidental, y su penetración en la cultura oriental.

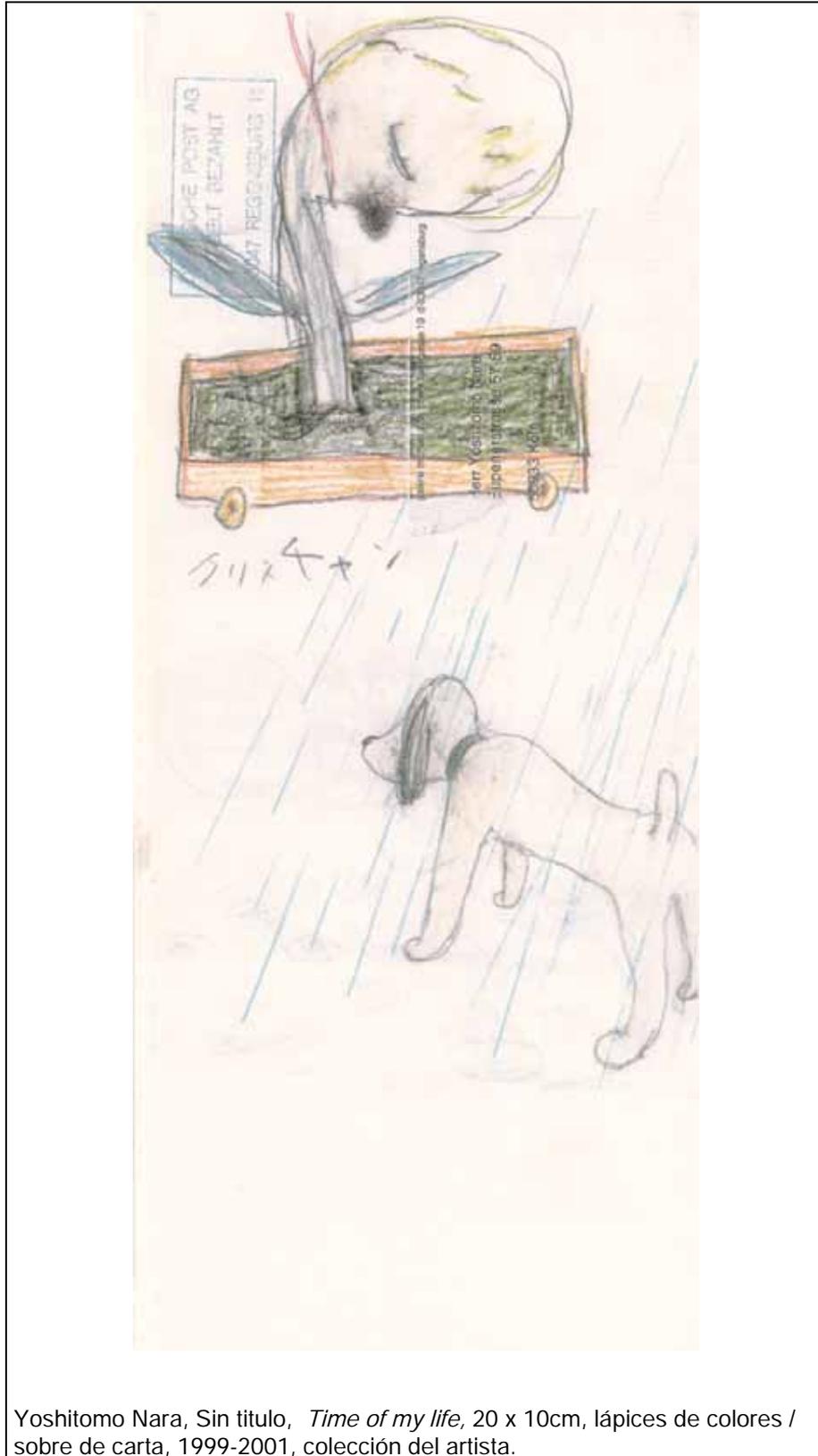
Para construir este nuevo espacio son buenos todos los soportes: desde una inmensa pared hasta las notas de una agenda para los recados.



Yoshitomo Nara. *serie floating world*, 20x 27cm, Lápicos de colores, marcadores, lapiceros, grafitos y acrílico sobre lamina con un estampado tradicional japonés, 1999, colección del artista

La serie *floating world* ha sido realizada de acuerdo a la formulación interactivo del collage, los soportes corresponden a estampas pertenecientes a la imagen grafica tradicional japonesa. Nara usa las estampas como motivos sugerentes de nuevas composiciones de acuerdo a la interrelación de la figura y los ambientes o los personajes de las estampas. La intención del artista es clara y de una sencillez extrema: pretende desmitificar una imagen institucionalizada y portadora de valores conservadores, pintado sobre ella una

nueva mitología personal contraria. Una afrenta directa muy coherente con toda la construcción de su lenguaje conceptual psicoanalítico. Estos trabajos son interesantes por la ironía que encierran, por que tanto la imagen de soporte como las nuevas figuraciones de Nara son manifestaciones de un conflicto arraigado y pertinente a la crítica. Cabe señalar que adicionalmente a la gravedad de la denuncia implícita que exploran sus imágenes, el artista se recrea en enfatizar que también son portadoras de un humor sarcástico muy elevado. Ironía cínica como parodia de la decadencia de una cultura machista y prepotente. Nara ejecuta la diatriba sobre su propia cultura utilizando la indeterminación del mundo infantil, una renovada postulación del dibujo como un nuevo espacio narrativo para sustraer gravedad al mundo del arte y sus mecanismos.



El montaje de los dibujos de Nara también se comporta como un nuevo espacio narrativo en donde el collage potencia la idea de espacio axiomático. La intención de Nara al exhibir sus dibujos construyendo un hilo conductor accidentado, es construir una idea diferente de marco. El marco que propone el artista es la elaboración de un espacio íntimo, una acotación del espacio público. La exposición de imágenes "decoran" la exposición recreando la ilusión de hábitat, el collage refuerza la fábula como un soporte que posibilita la escritura. Nara, exporta desde lo cotidiano residuos "cargados", selecciona un trozo de mundo con toda su carga simbólica para que con su pulso ayude a sostener las paredes de la exigua y vulnerada casa en que Nara nos invita a entrar. La diferencia de un *collage ontológico* contrasta con el collage propuesto por el cubismo y por el Pop Art, Nara no quiere convertir el detritus en *ready made*, no le interesa sublimar hasta los cielos del gran arte aquella hoja, única testigo de su angustia y miseria.

Sobres, recibos, hojas de cuaderno, estampas son soportes cubiertos de tópicos preexistentes, establecidos con antelación los cuales en muchos casos hay que borrar, cubrir y limpiar para que en su superficie una brizna de aire fresco producto del caos más delirante produzca una revelación, un instante de lucidez sensible.

Los dibujos no hacen más que verificar el caos, garabatean su suerte de diario esquizofrénico presentando un diario de tremenda actividad plástica y visual, por el cual el artista explora una fiel comunicación interior. El automatismo de la intimidad es posible gracias al dibujo, ya que en la pintura o

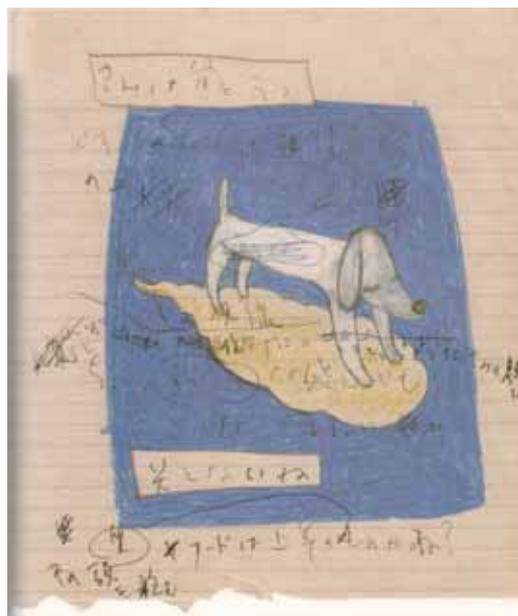
la escultura el producto artístico es preparado intelectualmente manteniendo sobre él un control mental y técnico.



Yoshitomo Nara, *Sin título en Time of my life*, lápices de colores sobre impreso, 29 x 16 cm, 1999- 2001 , col. del artista



Yoshitomo Nara, *cup kids*, fibra de vidrio, madera, resina y laca, 1x1x1 mt, 1995, col. Ruth & Jake Bloom



Yoshitomo Nara, *Sin título en Time of my life*, lápices de colores sobre folio, 20 x 22,5 cm ,1999- 2001, col. del artista



Yoshitomo Nara, *Just living in a 2d world*, Acrílico sobre tela, 2,50 x 1,48cm, 1999, Col. particular

Dibujar es diferente a pintar o a hacer escultura: *Dibujar es como un diario* - dice el propio artista- *que habla de mis cosas privadas* .

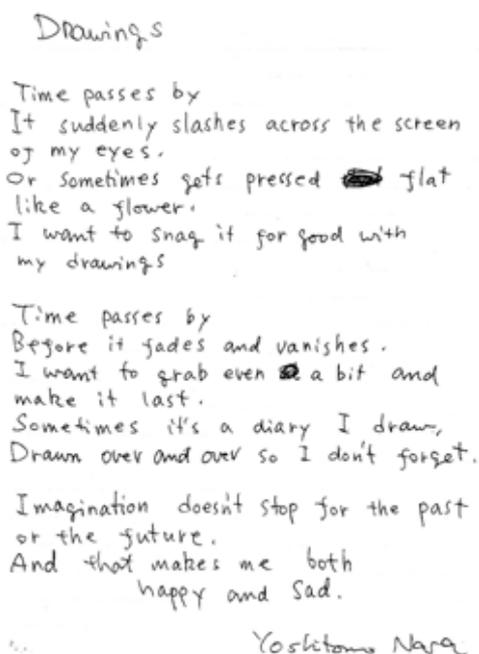
De igual manera que ocurre en los dibujos, la representación del niño y el animal en la pintura y la escultura rebosa de sugerencias sensitivas. Es así como la sensación de suavidad y delicado modelado se transmite por el tratamiento de las superficies: El minucioso y depurado planteamiento formal de la figura en la pintura y la escultura encuentran un eco en la seguridad de la línea de contorno de sus dibujos. La expresión entre suave y férrea de sus figuras crea una ambivalencia entre lo humano y animal, generando una lectura alterna escondida tras lo tierno y bello: una premonición de algo siniestro.

Las figuras igualmente formulan la contradicción entre lo vivo organicista y lo inorgánico animado, por esta razón los seres ambiguos de Nara manifiestan ser objetos para la abyección, es decir, tanto los perros niños como los niños animales expulsan una sudoración extraña de su interior, sin llegar a provocar rechazo ninguno, en ellas convergen las distorsiones atascadas formuladas por su propia contradicción interna.

B. I. 3. 4 El dibujo como opción del pensamiento que expresa una mala conciencia

Dentro del estilo gráfico y la capacidad de elementos narrativos que se desprenden de la obra de Nara es difícil ubicar un contenido centrado en una temática específica. El mismo consciente de la vaguedad del trasfondo comunicativo de sus dibujos; aunque apuesta por rescatar un carácter psicológico que, en definitiva, es el que imprime la sensación de sublimación invertida, que juega con una simulada proyección de inocencia perversa. En esta dirección anotaríamos que sus dibujos expresan, en el sentido profundo

de la palabra, una mala conciencia.



" Dibujos

De repente el tiempo pasa cortando la pantalla de mis ojos.

O algunas veces se desinfla como una flor, yo quiero adherírsela positivamente a mis dibujos.

El tiempo pasa antes de que esto se descolore y desaparezca.

Quiero asir aún un poco y hacerlo durar

A veces es una atracción diaria, dibujando repetidamente no me olvido que la imaginación no se detiene por el pasado o el futuro y esto me hace ambas cosas : Feliz y triste.

Yoshitomo Nara ⁵³

⁵³ Yoshitomo Nara, texto presentado como un dibujo en el libro *Nobody Knows* (este libro presenta trabajos recientes del artista, diseño de Makoto Yamamoto), ed. Little More, Tokyo, 2001. Trad. del a.

"I only draw what I know from experience," anota Nara. ¿A qué tipo de experiencia se refiere en *Time of my life*? Dentro de la diversidad de caminos escojo dos posibles que son: 1º la blasfemia propia de una rebeldía romántica que pretende, en palabras de Camus⁵⁴, exaltar al *individuo y el mal*. Es un individuo metamorfoseado que juega desde la perspectiva de la imaginación adolescente. El individuo pasional (Jesucristo) suplantado por el individuo de la mente (animal imaginado) es en sí un *sujeto en un espacio que no ofrece a la mirada sino sujetos y sujeciones*⁵⁵. Artaud se lamentaba de haber nacido en un mundo que él no quería. En cambio, el ser animado de Nara se regodea en un mundo dispuesto para él, que comparte dentro de la *sujeción* lo execrable de la historia: "El individuo en tanto que criatura solo puede oponerse al creador"⁵⁶. En el dibujo del perro en situación de Jesucristo no intenta discutir el poder, ni participar del lugar de la divinidad: sólo ironiza desde su sitio. En este aspecto no hay una blasfemia, "ya que toda blasfemia, finalmente, es participación en lo sagrado"⁵⁷

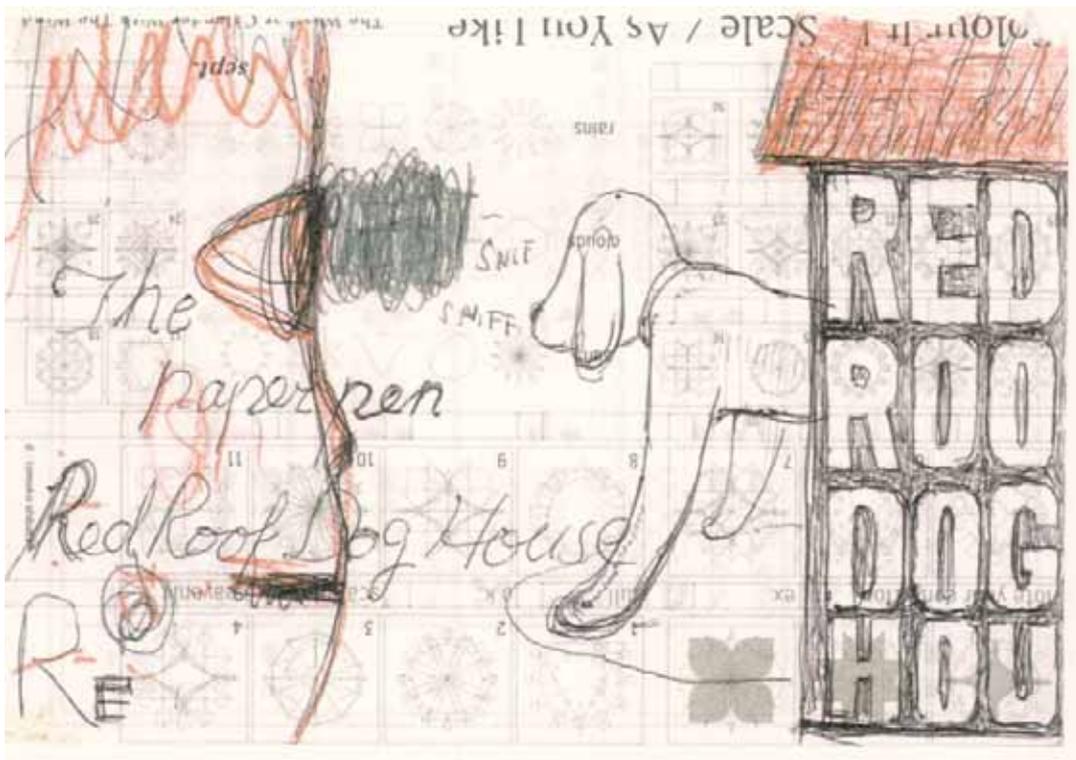
Lo que se percibe, relacionado con la rebeldía romántica, es la presencia del mal que descubrimos como un juego sarcástico de miradas y actitudes de nuevo simuladas por el simulacro de la ternura infantil.

⁵⁴ CAMUS, Albert, *El hombre rebelde*, Pág. 35.

⁵⁵ ARTAUD, Antonin, en *Cartas a André Bretón*, Pág.13.

⁵⁶ CAMUS, *El hombre rebelde*, Pág. 35.

⁵⁷ *ibídem*



Yoshitomo Nara. *red roo dog hou*. en *Time of my life*, Lápices de colores sobre impreso, 10 x 15cm, 1999-2001 , col. del artista.

Existe en sus dibujos un presentimiento de algo nefasto, suavizado por una representación infantilizada por el diseño del comic; hay también una extraña sensación en sus dibujo de aparente vida humana en los animales- muñecos o por el contrario el ser humano representado como animal y juguete al mismo tiempo.

Me interesa el dibujo de Nara, puesto que siempre se mantiene en un lugar ambiguo, nunca es demasiado serio para llegar a ser dramático, pero tampoco es demasiado cómico o infantil, para no creer que puede representar la crudeza y el terror.

Lo abyecto es aquello que nos produce repulsión, mi punto de vista con los dibujos de Y. Nara es que son abyectos por su misma incapacidad de ser; el animal como motivo para sus dibujos, es culturas y pinturas, es abyecto por que siempre están ahondando en la herida, tocando con obscenidad aquello que causa el trauma, el complejo edípico, móvil de todo su trabajo.

En lo relacionado con la materialización de sus figuras, el artista dice no tener muchas opciones : "Even if I try to draw something different, it always

comes out this way". Quiere decir que hay una imposibilidad por utilizar diversas maneras de concebir su expresión gráfica. En este aspecto, hay un cierto manierismo que por lo pronto enriquece su actual trabajo, nutriendo su especialización formal en aras de concentrar su atención en la búsqueda de nuevas relaciones de tipo simbólico. Nara considera que esta imposibilidad por plantear la figuración en otras direcciones es una especie de escritura automática. Acaso el artista se esté remitiendo a esa desconexión con la razón tan explorada en el surrealismo o posiblemente sea una escritura gráfica que le impide *moverse en medio de las formas como una vasta respiración. Puesto que la escritura fija el espíritu y lo cristaliza en una forma y de la forma nace la idolatría*⁵⁸.

El trabajo de Nara juega con las imágenes totémicas llenas de espíritu, pero a la vez son vacías con mensajes pobres e inocuos, diría como detenidas en un momento hacia la significación. La forma, como dice Artaud, se halla inamovible, detenida en un momento, conservando aún el movimiento permanente, cristalizada en cierta medida pero sin ser traslúcida, más bien una cristalización que oculta implícitamente un instrumento para la agresión.

El dibujo *Time of my life* se construye para *ser molesto*, un dibujo que implica un tema tabú en occidente, yo diría un dibujo que podría molestar las conciencias más eclécticas de la sociedad Norteamérica, o podría molestar profundamente a Disneyland.

⁵⁸ ARTAUD, *Cartas a Bretón*, Pág.14.

El artista efectúa una operación del pensamiento como opción reminiscente del mundo infantil. La expresión gráfica es un reflejo de su visión en profundidad de la niñez, pero transpolada al mundo de los adultos, donde se convierte en imágenes enturbiadoras.



Yoshitomo Nara. *Time of my life*. Lápices de colores, marcadores., lapiceros, grafitos y acrílico sobre papel. (Reverso de sobres y notas de apuntes). 11.7 x 16 cm. 1999-2000. Dos detalles de un conjunto de 86 hojas. Colección particular.

Haciendo una observación comparativa, percibimos que los rasgos distintivos entre seres humanos y animales, han sido mezclados, gracias a una metamorfosis invertida. El resultado de ésta operación es un producto híbrido y ambiguo, que hace parte de las formas de una nueva naturaleza, paradójicamente infantilizada en su figuración, pero angustiada en su concepción y lenguaje oculto.

Su juego de oposiciones binarias es producto de un conflicto de metamorfosis entre lo inocente / siniestro, seguro / peligroso, arte elevado / arte popular. En cada una de estas conjugaciones usa símbolos y palabras reconocibles en occidente y oriente. Es una clave que traduce su bipolaridad de origen y desarrollo. Él artista occidental educado en Colonia, pero deudor de la cultura nativa japonesa, funde de esta forma globalizadora, tabúes,

problemáticas y guiones a través de las opciones que plantea la hibridación artificial del animal y un dibujo instrumento del pensamiento.

B. I. 4 Conclusiones

Mike Kelly, Raymond Pettibon y Yoshitomo Nara son artistas que manifiestan inconformismo ante una imagen paterna opresora, los tres artistas denuncian por vías diferentes la necesidad de develar el origen de su atascamiento. Por lo anterior son artistas que "buscan" constantemente, sus búsquedas no son solo artísticas sino que invaden los terrenos de lo personal psicológico, por lo anterior su trabajo es una manifestación conceptual de autoanálisis. En ese camino desnudan el sujeto provocador del trauma en sus aspectos más abyectos, lo recrean, lo fragmentan, lo distorsionan en sus identidades, para luego encontrar en él un refugio las más de las veces *lumpen*⁵⁹, un refugio marginado y violado múltiples veces.

Los tres artistas utilizan la memoria en sus consecuencias o represiones, en muchos de sus trabajos la memoria es algo susceptible de odio; Sin embargo el espacio expositivo de sus dibujos esta construido bajo una estructura narrativa alusiva a una memoria inmediata, y traducible a través de la narratividad del texto, la exclamación y los conceptos que acompañan la imagen. Los tres artistas pretenden crear un objeto artístico con letra

⁵⁹ "*Lumpen*, es una palabra crucial en el léxico de Kelly, que éste desarrolló como un tercer término, como lo obscuro, entre lo *informe* y lo abyecto. ..El resultado es un arte de formas *lumpens* (sórdidos animales de juguetes reunidos en feas masas, sucios tapetes extendidos sobre figuras repugnantes), temas *lumpen* (imágenes de suciedad y basura) y personas *lumpen* (hombres disfuncionales que construyen aparatos raros adquiridos de oscuros catálogos en sótanos y patios traseros): FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág.168.

mayúscula aunque sus trabajos exhiban una pretendida irreverencia, enseñando un pensamiento estético *lumpen* y sui géneris, son precisamente estos elementos los que fundamentan sus obras.

Lo interesante es constatar cómo sus trabajos dentro de la abyección pretendida continúan construyendo la historia de la estética y de acuerdo a sus conceptos sobre belleza y naturaleza buscan desenfrenadamente la belleza o sus vinculaciones. El animal en sus trabajos no ha huido, al contrario es depositario de la responsabilidad de seguir convocando las sensaciones y variaciones más elevadas del espíritu de la naturaleza, pero no como la metáfora que ha sido en la historia del arte, sino convertido a través de un antropomorfismo que habla de nuestra necesidad ontológica imperante en el arte de hoy.

Concluimos que los tres artistas

- Revisan la forma del arte de acuerdo con la herencia de los movimientos de vanguardia

- Que lo abyecto toma fuerza renovada acusando los conceptos y las formas de manera significativa en los desarrollos del arte de hoy.

- En sus trabajos se encuentra de manera explícita o implícita un continuo horror *in progress*, que define su pertinencia en los discursos del arte de hoy como concepto y al mismo tiempo eje temático para el análisis.

- Lo abyecto en sus trabajos tratan acerca de la objetivación de una forma o entidad cuyo origen se radica en la infancia

- La imagen del animal metamorfoseado (animal humanizado, ser humano animalizado, animal proyectivo, animal siniestro y animal escatológico) se identifica con la presentación y representación de lo abyecto.

- Los tres artistas trabajan en diferentes vías la evidencia del trauma en conjunto con lo abyecto y lo informe conformando un espectro conceptual y teórico como reflejo de la cultura y el arte de hoy.

- Coinciden en buscar los orígenes traumáticos en los conflictos derivados de la autoridad paterna, lo cual legaliza nuestra definición de abyección Edípica.

- El arte de hoy se encuentra forzado al pragmatismo y la omnipresencia de la idea, revalidando la construcción del objeto y la manifestación del Yo. El arte también funciona como exorcismo.

- La ingravidez en la representación de las formas en el espacio pictórico pertenece a la graficación del vacío, en contraposición a la nada. La ingravidez y la ligereza formulados en el arte de hoy certifican una existencia de la alteridad descentrada.

-El animal propuesto por nuestros artistas analizados representa ser una excusa para el arte porque a través suyo identificamos el origen de la abyección , también porque posibilita la convocatoria de la memoria con el objeto de ser. El animal en el arte motiva en el artista la encarnación de su posición demiúrgica y la realización de su postulación a través de la fábula.

- Los condicionamientos sexuales no predeterminan en calidad ni forma los productos de nuestra expresión, hemos visualizado que no podemos

marcar diferencias entre el dibujo practicado por un heterosexual de un homosexual, hemos visto que el problema del arte radica en la construcción de una visión sobre el mundo, en ser capaces de devenir sobre su composición.

- La imagen del animal explorada por los tres artistas es una imagen martirizada, infantilizada, transformada, la cual se convierte en señalamiento y refugio.

- Los dibujos de nuestros artistas son directos, repetitivos y obstinados, los cuales hablan de la tristeza dentro de un discurso filosófico pesado y violento, en ellos encontramos un reflejo del espíritu Dada, así como también percibimos la influencia de los medios de comunicación, especialmente de la imagen proveniente del cine y la televisión, es decir sus dibujos adoptan estilemas como los siguientes: especificidad, obviedad y sintaxis inmediata, además de la adopción de recursos provenientes de su marco expositivo. No existe en los dibujos de los artistas complicadas metáforas que no puedan ser comprendidas, sino una inteligente puesta en escena que traduce al instante sus intenciones y significados.

- Los títulos de sus trabajos por lo general carecen de títulos, lo cual sugiere contenidos intrínsecos y crípticos, devolviendo la atención del espectador a la obra. En contraposición alimentan sus trabajos con textos alusivos a sus figuras o a experiencias personales, los cuales confirman la ontología presente en el arte de hoy. Los textos imposibilitan una lectura escaneada y rápida, exigen un tiempo diferente de observación y asimilación semántica y descriptiva, son por ello un ejemplo de la NUEVA SOCIALIZACIÓN del trabajo plástico.

- El dibujo actual es una herramienta para descubrir las cosas de que nos rodeamos. El dibujo forma parte activa en casi la totalidad de las obras del arte contemporáneo. Es así como los artistas estudiados emplean el dibujo para la realización de videos, pinturas, proyectos fotográficos. Sin embargo la insistencia de realizar dibujos sobre el soporte tradicional del papel nos lleva a concluir que el dibujo actual ha devuelto al papel sus energías ancestrales.

- El papel sigue siendo una materia importante en los desarrollos y vinculaciones del arte actual, fuertemente enraizada en la tradición pictórica continua ofreciendo una relación única e íntima entre la línea y el soporte, produciendo un íntimo diálogo, diferente en toda otra posible asociación.

- los dibujos presentados en este texto cuestionan la idea de belleza, desarrollándola de acuerdo a las herencias estéticas del Arte Pop o revalidándola por su alejamiento, sin embargo en ambos sentidos han intensificado un nuevo interés por el contorno de la figura, preocupándose por sujetar la forma y no permitir que se siguiera diluyendo en lo informe. Ejemplo de ello es que el Neo Pop ha podido expandir físicamente el espacio narrativo del dibujo como vehículo comunicativo. El nuevo espacio absorbe los lenguajes vernáculos nativos y callejeros, como también el arte de la ilustración y la animación. Obsérvese la presencia de la formulación impactante del graffiti contemporáneo.

- El arte abyecto a pesar de remitirse a motivos traumáticos y conflictivos no tiene por que convertirse en una postulación de lo feo sobre lo estético y la belleza, como único camino para el arte de hoy. El arte abyecto es también una

postulación para el desarrollo de la belleza y la continuación de la historia de la estética.

- Los tres artistas se muestran acordes con una particular idea del arte como un espacio que concierne a diferentes generaciones, nacionalidades y temperamentos. Los tres artistas distorsionan las estructuras figurativas con la intención de disolver las distinciones entre seres humanos y animales, mujeres y hombres, vulnerabilidad y extrema violencia, sin abandonar una extraordinaria evocación de sensaciones (color, forma, ritmos, variaciones)a través de la obra de arte. Es en resumen encontrar la belleza en la esencia del trauma.