

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. III El animal como reflejo de la ligereza

Empezaré esta búsqueda de la ligereza, expresada en el dibujo de animales de Katharina Meldner, Louis Bourgeois y Phillip Taaffe, con un fragmento de mi relato inédito *Viaje al mundo inferior* :

Todas las cosas que componen el mundo donde me encuentro son blancas, arquitecturas imposibles. Animales reconocibles y extraños también son blancos. Me fijo especialmente en los animales porque todos vuelan rápidamente en direcciones atrevidas y peligrosas, todos parecen estar habituados a mi presencia.

De repente me doy cuenta que yo también soy blanco y me muevo, pero mi movimiento no es convulsionado ni tampoco voluntario, yo subo y bajo verticalmente apoyado sobre el extremo de un hilo diminuto y blanco.

Me encuentro parado, rígido, en el extremo del hilo ondulante producto de las corrientes de aire traídos por los vientos blancos y el paso desesperado de los animales voladores sin alas. Al mirar hacia atrás, percibo que el hilo sobre el que voy viajando flota libremente....

Me fijo en los elementos plásticos que nutren la imagen: Un mundo blanco. Un hombre que soy yo, pero en función de los otros animales. Mi anatomía humana no causa curiosidad en este lugar habitado por animales conocidos y otros extraños, lo único que importa es flotar, volar sobre algo. Los animales levitan recorren el vacío sin tener alas para volar, en mi caso lo hago a través de un hilo que flota.

Animales blancos moviéndose por todas partes alrededor mío, en una carrera sin fin. Unos pasan tan cerca que puedo mirarles a los ojos en detalle respirando su aliento blanco, otros en cambio se encuentran tan lejos que ni porque me implicase en una tarea identificatoria podría adivinar cuantas cabezas y patas tienen. Todos tienen una premisa : Invitarme a su juego de vértigo y desafío en lo blanco.

A cada instante tomo conciencia que estoy parado al final de un hilo. Recordarlo hace que la rigidez de mi cuerpo no cese, al contrario se incrementa. Si alguien pudiera ver esta escena vería un personaje blanco estático , en un mundo blanco, parado rigidamente sobre un hilo que vuela sin dirección, únicamente impulsado por los vientos tan blancos como los animales que le animan.

De repente me doy cuenta que estoy pintando un cuadro. En él está expresado el tejido con el cual se teje la ligereza. ¿Cuál es la naturaleza de su lenguaje plástico? Ciertamente el dibujo me ayudará a reflexionar.

No sin antes expresar que el dibujo contemporáneo representa un esqueleto que ha sido despojado de sus carnes por la excesiva funcionalidad del concepto, que en muchos casos se inclina por la exclusión de la anécdota y la conformación formal de un rasgo nutrido de sensibilidad y sentido plástico.

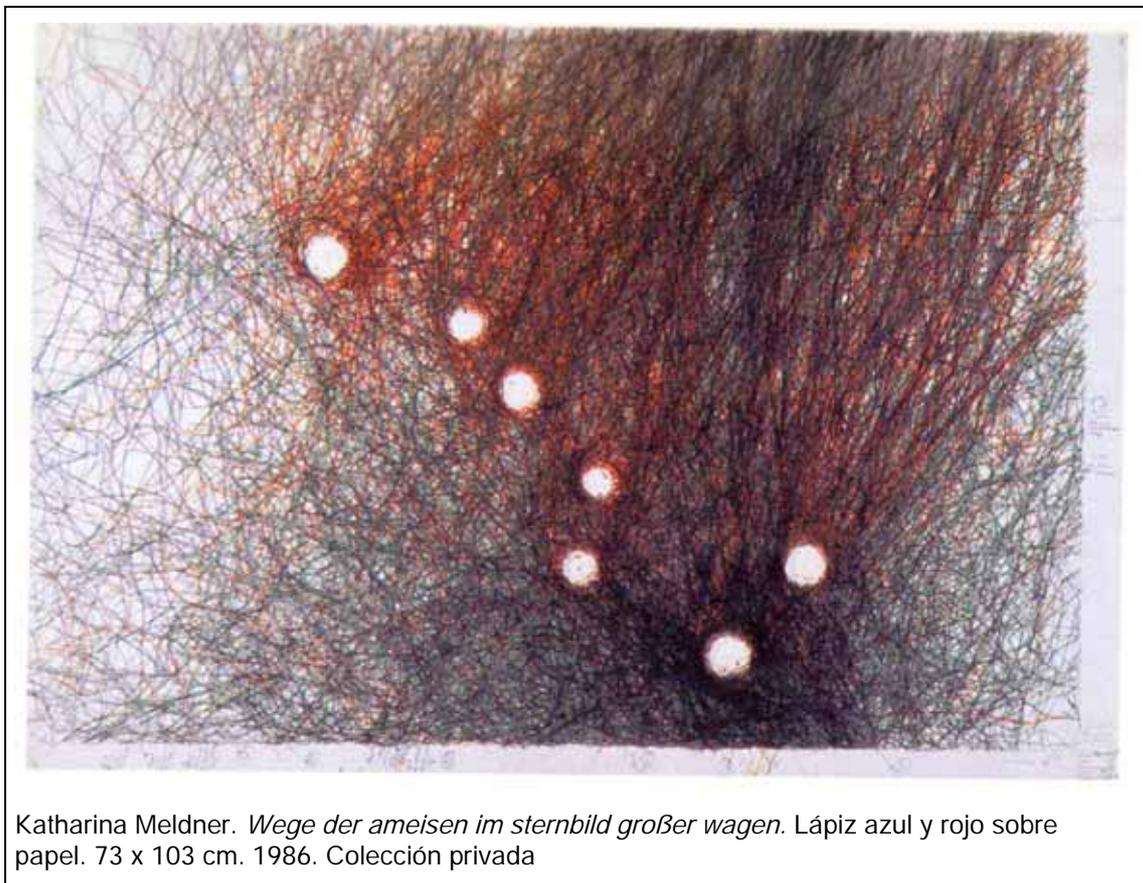
En nuestro ejercicio de realizar un estudio transversal¹ que incluya ejemplos de artistas plásticos en los cuales sea evidente la presencia de la ligereza y el animal, nos interesa comenzar con Katharina Meldner².

¹ La transversalidad de nuestro estudio sobre el animal como reflejo de la ligereza nos permite unir la obra de una artista consagrada como Bourgeois con la obra de artistas noveles como Meldner y Taaffe, para que la mencionada distancia entre artistas y obras sea un elemento adicional de análisis en la comprensión del arte contemporáneo.

² Hemos seleccionado a Katharina Meldner por que nos interesa el método de extracción de sus imágenes, a partir de una observación minuciosa y paranoide de la naturaleza, y la contradicción que se produce en su trabajo cuando utiliza sistemas pertenecientes a otras ciencias para conformar la obra plástica.

B. III. 1 Katharina Meldner: Su aliado, las hormigas

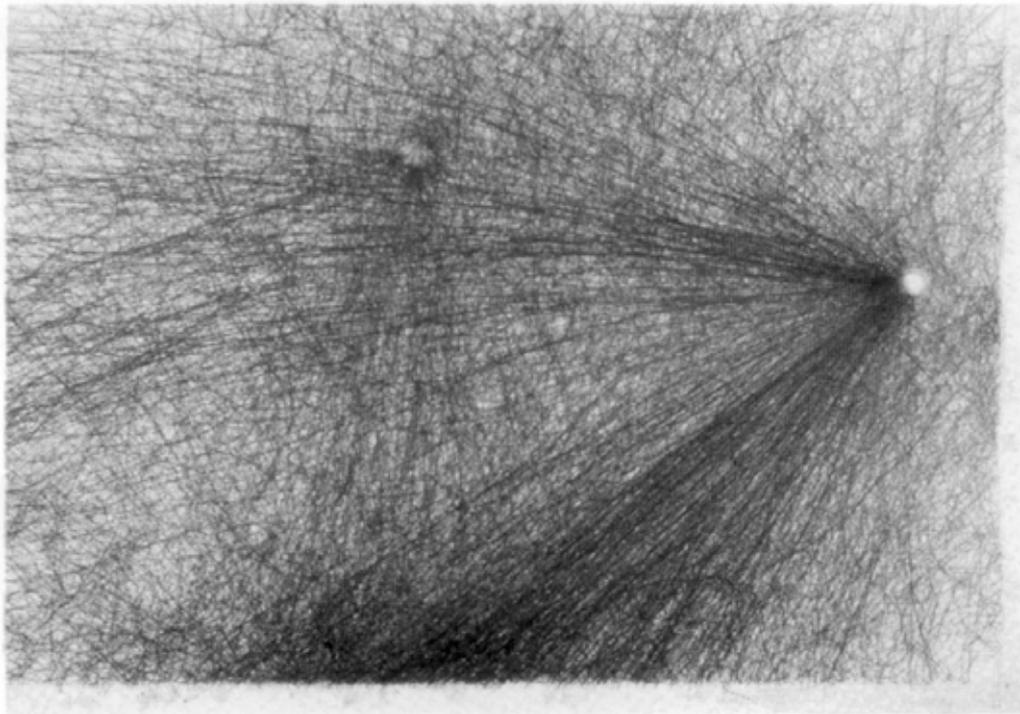
Para la artista Katharina Meldner, de origen alemán, sus aliados en el arte son las hormigas. Hace retratos científicos experimentales con ellas, toma nota del recorrido que hacen parejas de hormigas al salir de su hormiguero o de camino allí. En la imagen reproducida *Wege der ameisen* podemos apreciar cómo la artista, marca en lápices de color negro y rojo el seguimiento realizado a las hormigas en espacios de flujo temporal. Toma notas en su cuaderno de



campo, luego en su taller intenta reconstruir en un soporte de papel de dimensiones mayores los recorridos de las hormigas analizadas, dejando los hoyos de los hormigueros como espacios vacíos.

Nos proponemos analizar cómo en este caso la línea refleja el seguimiento de un ser vivo; su desplazamiento construye un gráfico de enfoque científico, pero a su vez es retrato de un ser que vive en estado puro.

La huella de la hormiga es sugerida por la línea, con ella vencemos los obstáculos que ha de superar el insecto, sentimos el peso de la carga que arrastra vertiginosamente hacia su hormiguero. De la misma manera podemos tocar la tierra, subir por la planta, absorber la frescura del tallo recortado y jugoso, la veta aún húmeda y el filamento de cada hoja.



Katharina Meldner, *weg der ameisen 2*, lápiz negro sobre papel 73 x103 cm 1986, colección privada.

Al observar su trabajo nos introducimos momentáneamente en los mencionados recorridos y esfuerzos del animal, sin que exista la necesidad de

graficarlos. Nosotros realizamos estas miradas retrospectivas partiendo del final así como también desde una óptica distante, relacionada con la altura atmosférica. Existe en la obra *wege der ameisen2*, por ejemplo muchas connotaciones de espacios y situaciones diversas: Es posible que nos encontremos ante un fotograma tomado de una actividad de tipo estelar, o bien ante un grafico de un fenómeno climático, o bien frente al tejido intricado de múltiples telas de araña; Es una obra que necesita apoyarse en la descripción textual de su contenido aunque el resultado siempre sea el mismo: Seguimiento y verificación de la naturaleza; una naturaleza animal expresada por la paranoia humana y compuesta por la penetración de la ligereza en esencia.

La ligereza está en la mirada, en el rescate de algo intangible pero presente; está en la forma de la representación, en *el aligeramiento del lenguaje*³ que hace posible que la fuerza de la línea sea entendida también en términos de potencia energética, de modo que su construcción plástica dependa de la sumatoria de múltiples historias, cada una con un valor circunstancial.

Calvino percibe en el lenguaje un aligeramiento expresado por textos en los cuales los autores hacen referencias hacia la pérdida de peso corporal y su vinculación con lo leve como símbolo generacional: Lo ligero sobre lo pesado, el *software* que gobierna la pesadez del *Hardware*; avance tecnológico reducido al mínimo espacio.

³Italo CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Pág. 31.

El aligeramiento del lenguaje se ve representado en todos los medios de expresión. Es así cómo en la pintura las figuras empiezan a perder su propio peso gravitacional, se ven liberadas de la fuerza de la línea de tierra y empiezan a volar por todo el espacio pictórico. En escultura por ejemplo las obras pesadas de bulto han sido desplazadas por obras axiomáticas cuyo marco expositivo lo conforma principalmente el vacío y sus recorridos. Si antes la obra plástica se caracterizaba por el manejo de los recursos, es decir por su materialidad, en el arte de hoy lo hace por medio del concepto: La idea sobre la materia, lo ligero sobre lo pesado. En el arte, las intuiciones de Calvino se justifican especialmente si tenemos en cuenta las obras de los artistas tratados en este ensayo, puesto que en todas sus obras visualizamos un animal que vive en la ligereza, como la araña y la hormiga, o, un animal representado como ejemplo del aligeramiento del lenguaje plástico en el caso de las obras de Philip Taaffe.

Yo me encuentro como en el fragmento del relato, al final de cada línea trazada por Katharina Meldner, solo que al mirar para atrás me doy cuenta de que, a diferencia de la historia del mundo blanco, los hilos están conectados lógicamente con un orden donde no hay espacio para el azar ni la repetición. Es decir, no hay un vacío.

El espacio pictórico ahora se ha volcado hacia nosotros, se presenta como una pantalla que nos involucra como espectadores. Podemos ser nosotros similares al narrador, observando una escenografía cinematográfica⁴

⁴ "Gilbert Cohen-Seát tomó pertinentemente el espectáculo cinematográfico como punto de referencia para la constitución de la iconosfera moderna, ya que el cine adquirió una gran

que pertenece a un mundo diferente al nuestro donde no hay ninguna referencia a la gravedad ni tampoco a la línea de tierra. Es paradójico que esa sensación nos la de precisamente el retrato de algo tan terrenal, como el hormiguero, algo que corresponde a una geometría imperceptible para la vista humana, pero presente.

Katharina Meldner parecería dibujar las partículas de polvo que viajan en la atmósfera⁵ y que a veces solo es posible ver en un rayo de luz dentro de una habitación oscura, como si intentara plasmar, como lo hizo Leonardo, los flujos de la naturaleza, los ritmos ocultos de la vida.

La alineación de los hormigueros nos da la perspectiva adecuada para ver un microcosmos, pero también un macrocosmos como reflejo, un mapa estelar fabuloso y complejo.

El carácter nervioso de las líneas hace que el dibujo tenga una carga psicológica paranoica. ¿Hasta qué punto el artista que hace un retrato científico tan minucioso se abandona a la expresión propia dissociada de cualquier transcripción? ¿Hay algo de nosotros vinculado en el trabajo de reflejar las inacabables posibilidades para la naturaleza? En nuestra opinión, el artista hace una distinción de origen porque sabe que el resultado propone una conversión artística inundante del espacio compositivo y un registro gráfico

centralidad cultural y social en nuestra primera mitad de siglo, similar a la que la televisión adquiriría en su segunda mitad". Román GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual*, Pág. 109.

⁵ " El aire está lleno de infinitas líneas rectas y radiantes entrelazadas e interferidas unas con otras, sin que ninguna ocupe el lugar de la otra. Estas líneas representan en cualquier objeto la verdadera forma de su causa originante.

La atmósfera está llena de infinitas pirámides radiantes producidas por los objetos que existen en ella. Estas se entrecruzan unas con otras con convergencia independiente, sin interferencia entre ellas y pasando por toda la atmósfera circundante", Leonardo DA VINCI, *Recopilación cuadernos de notas*, Pág.23.

único y que la anécdota que acompaña su proceso refuerza aún más este valor de la expectación.

Como dibujo en sí, olvidándonos de que es una bitácora de viaje, construye una retícula enmarañada a nivel de pantalla. Para ello se apoya en la superposición de líneas en desorden pero bien utilizadas a nivel de cualidades tonales del plano.

El animal propuesto por Katharina Meldner se produce por la esencia de la ligereza; una naturaleza presentada por su registro invisible y representada por su fuerza poética. La imagen del animal a través de su dibujo se ha elaborado como reflejo del aligeramiento del lenguaje plástico así como también una propuesta de figuración llevada hacia lo fabuloso.

B. III. 1. 1 Composición inquietante sujeta a un formato tradicional

La composición formal del dibujo de Katharina Meldner ha sido dado por el azar. Gracias al azar la artista puede extender por el plano las líneas desde un principio hasta un posible final sin un orden aparente: Los recorridos de las hormigas dibujan formas orgánicas , correspondiéndose cada desplazamiento de cada hormiga con una línea , coincidiendo su final con el borde del formato. Encontramos con lo anterior que las líneas no han partido de una *"idea artística"* con objeto de hacer una composición, sino que por el contrario es

dentro del plano pictórico en donde estos *recorridos* han sido transformados en *composición artística*.

La composición se presenta inquietante, los dibujos nos dan la sensación de estar frente a un mapa estelar infinito y lejano. Descubrimos, con una lectura progresiva de la obra, que en realidad nos encontramos frente a la materialización de la rutina de una naturaleza de escala mínima. Precisamente el espacio suspendido que crea la obra es lo que le confiere riqueza y nuevas posibilidades de expansión conceptual y objetual.

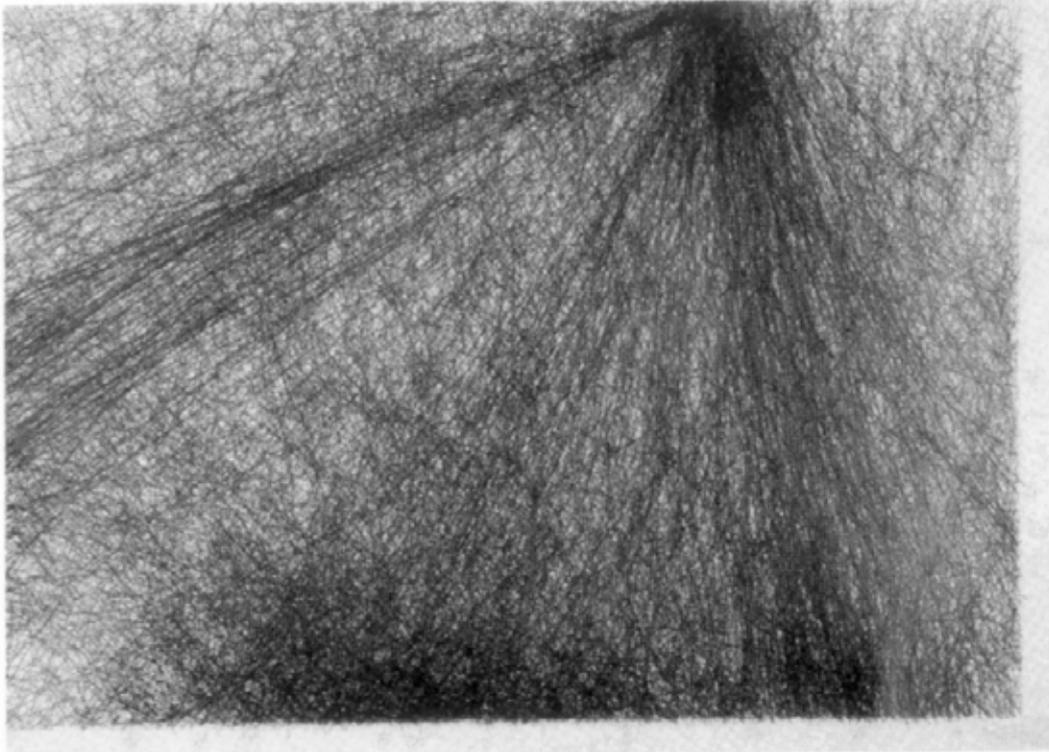
La *idea artística* de vigilar el desplazamiento del animal, descubierta a través de la observación, es muy concreta y fuerte conceptualmente, pero el formato del soporte sobre el cual trabaja sigue siendo tradicional y apaisado. Lo anterior puede tener dos explicaciones: 1ª Que efectivamente la artista no involucra el formato ni el soporte como parte integral de su obra, simplemente usa una superficie donde presentar su idea, escogiendo para ello el formato del paisaje. No hay cuestionamiento sobre el soporte ¿ Debemos entender sus dibujos como paisajes? ; 2º La intencionalidad de los dibujos no es expresada por la autora. No se sabe si corresponden a una parte integral de una axiometría, o si son obras de pared o techo o suelo.

La adscripción de la experiencia gráfica de Katharina Meldner al constante formato de 103 x 73 cm conlleva la limitación del campo de tierra del insecto a una superficie propia del arte. La proporcionalidad del papel contrasta con la direccionalidad expansiva de las hormigas que destacan como verdaderas creadoras en su vibrar frente a la falta de perspicacia de la artista.

B. III.1.2 Del dibujo para-científico al dibujo artístico

El sistema empleado por Katharina Meldner para la elaboración de su trabajo implica dos procesos de consecución de la imagen. En el primer proceso la artista realiza una anotación de campo en su agenda de dibujos. Dicha anotación corresponde a una minuciosa observación de la naturaleza, en la cual realiza una descripción detallada de ella. En el segundo proceso la artista, en su taller elabora una obra plástica bidimensional sobre un soporte tradicional, utilizando las anotaciones adquiridas en su experiencia de observación.

Cuando se realiza una *observación epistemológica* como la anterior con tendencia a derivar en una *materialización plástica*, se plantea la creación de una doble lectura , las más de las veces ambigua, puesto que la presentación final de la obra está dada en términos plásticos. La ambigüedad se produce en el momento en que no sabemos si es más importante el método de extracción y consecución de la imagen que el resultado final como propuesta.



Katharina Meldner. *Wege der ameisen*. Lápiz sobre papel. 73 cm x 1.03 m. 1984. Colección de la artista

Como el dibujo se encuentra soportado sobre un formato tradicional –un lienzo–, y la obra ha sido realizada para ser exhibida como cuadro, se asume que la presentación del dibujo es artística. Debemos, entonces interesarnos por la anécdota de la intervención de las hormigas en el proceso, ya que nuestro objetivo se enfoca al estudio de los elementos propios del dibujo como la línea, la composición, la fuerza expresiva- como se evidencian en la obra *Wege der ameisen*- y las consecuencias de la representación del animal en el arte contemporáneo.

Katharina Meldner juega con los preconceptos del arte. Al utilizar un soporte tradicional quiere hacer visible la ambigüedad entre arte y ciencia.

Ante la imposibilidad de un dibujo que se manifiesta por la ambigüedad de no ser ni una cosa ni la otra en su totalidad, la artista se instituye como puente entre dos visiones.

Su dibujo así mismo nos sugiere una memoria que habla del tiempo, de nuestra indiferencia y de la maravillosa interacción de los ritmos del universo (la ebullición de un hormiguero como un reflejo de un cosmos atiborrado y extraño para nosotros).

Estamos ante una obra alejada de la abstracción, que por el contrario se encuentra identificada con una figuración excesiva hasta la paranoia, en ella no hay espacio para lo lúdico ni el desenfreno sensitivo, sino para el análisis y la transcripción.

Cuando la artista habla sobre su trabajo, siempre insiste en el método de observación y la tarea de seguimiento en que se involucra. *Temperatura topográfica, vectores de movimiento y seguimiento*⁶ son algunos de los términos que emplea en su descripción metodológica. Una nueva terminología extraída de otras ciencias que no logra separarnos de lo que se encuentra frente a nosotros: Un cuadro, con líneas, composiciones y texturas.

Este tipo de propuestas responde a las expectativas deseadas por el arte contemporáneo, en el cual son más importantes los conceptos intrínsecos y la capacidad de expectación que la exploración cuidadosa de los aspectos formales y artísticos de la creación plástica.

⁶ Katharina MELDNER, catalogo exposición *Animalia: Stellvertreter*, Haus am Waldsee, Pág. 69

B. III. 1. 3 Ligereza del dibujo

El dibujo de Katharina Meldner ha sido realizado sobre la base de la superposición de líneas realizadas con lápiz negro, azul y rojo, siendo su soporte papel blanco. Es importante la reserva del color del papel como ejes desde donde confluyen los recorridos del animal o al contrario lugar de recogimiento y refugio. En los dibujos vemos esferas de un diámetro no mayor a 10 cm, de color blanco, desde donde se desprenden infinidad de líneas nerviosas en muchas direcciones, como si se tratara de una proyección en negativo de rayos lumínicos, pero en vez de ser rectos son zigzagueantes y orgánicos.

Las líneas que salen desde estos agujeros blancos son más insistentes en algunas partes, siendo allí donde por acumulación y saturación se convierten en zonas oscuras y densas. Debido a que en cada obra la artista ha dispuesto varios espacios circulares blancos desde donde emerge el cúmulo de líneas nerviosas, la composición comienza a complejizarse a través de entramados lujuriosos de líneas en diferentes direcciones y proporciones. Lo anterior construye un elaborado campo visual nutrido en exceso de referencias plásticas y armonías sensibles.

El campo expandido del dibujo se dirige hacia todas las zonas de la superficie pictórica, llegando hasta el linde del formato lo cual refleja un movimiento emergente desde el interior hacia el exterior, fraccionando el natural recorrido proyectivo de las líneas hacia el infinito. Es entonces cuando

percibimos con mayor claridad las dimensiones gigantescas que un dibujo de estas características pudieran llegar a tener. Estamos frente a un fragmento muy mínimo de una obra descomunal , generosa en recorridos .

Afirmar que existe una *ligereza del dibujo* es afirmar que las partes constitutivas del dibujo, como el trazo, el movimiento y el ritmo, han sufrido un aligeramiento determinado por la sutileza, la profusión imperceptible y la pérdida de valor corporal de la línea y la composición. Precisamente acerca de la línea, la artista alemana , de forma paciente y con una lógica organicista, ha trazado construyendo un espacio pictórico denso que, lejos de saturar la atmósfera, contribuye a otorgarle liviandad y movimiento. Es decir la acumulación de textura superpuesta nos habla de espacialidad e inmensidad. Para ello se ha apoyado en una exigente reducción cromática del lápiz de color negro azul y rojo, cuya mezcla produce múltiples superficies grisáceas alimentadas por la vibración de la calidez del color rojo o la frialdad del color azul. En el ámbito de la composición las obras se disponen sobre la base de una centralidad desplazada hacia los extremos del cuadro, siendo más contundente cuando el desplazamiento ocurre hacia arriba o hacia abajo, describiendo una verticalidad opuesta a la horizontalidad del soporte. La anterior oposición enfatiza aún más la sensación de hallarnos frente a un detalle mínimo (inmediatamente pensamos en el vacío y el espacio abierto).

Las obras de Jackson Pollock no tenían una dirección en su lectura. Por el hecho de haber sido hechas desde todos los lados aumentaban la sensación de una visual concéntrica. Las líneas y chorreados circulares, formas concéntricas, volutas y rasgados involucran en las obras del Dripping diversas

direcciones en diferentes intensidades que en la obra de Meldner se han sintetizado analíticamente a través del dibujo. Como en el caso de las pinturas de Pollock, los dibujos de Meldner elaboran en menor escala las esquinas de su obra, enriqueciendo el centro como lugar potencial, posiblemente una herencia del enfriamiento de la perspectiva del cubismo analítico sintético, pero utilizado para formular la presencia de lo ligero en el espacio pictórico.

B. III. 2 Louise Bourgeois, elogio a la araña

No hay más posibilidad que construir este apartado físicamente, es decir, subir por una pared hasta alcanzar el cielo-raso, buscar la esquina cuidadosamente y luego tejer.

Nos gustaría escribir tan imperceptiblemente que el mismo lenguaje fuera una ejemplificación de lo que entendemos e interpretamos como lo ligero. Pero esa tarea corresponde a la literatura, a Italo Calvino. Nuestro ejercicio desde la interpretación de obras de arte se potencia desde la filosofía, expresada por la literatura de análisis de los fenómenos contemporáneos de la imagen como reflejo de la sociedad. En este apartado de lo ligero hemos releído y reinterpretado a través de las vinculaciones y referencias de la obra de artistas contemporáneos lo sugerido por Calvino en su libro *seis propuestas para el último milenio*⁷ y particularmente acotados al estudio de su capítulo sobre la

⁷Italo CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*.

levedad. Levedad para Calvino y ligereza en nuestra interpretación acechando la imagen plástica contemporánea.

Italo Calvino nos propone la levedad a través de un ejemplo tomado de Emily Dickinson:

A sepal, petal and a thorn

Upon a common summer, morn-

A flassk of Dew - a Beee or two-

A breeze - a caper in the trees-

And I´m a Rose!

(Un sépalo, un pétalo, y una espina / una mañana cualquiera de verano, / un frasco de rocío, una abeja o dos, / una brisa, una cabriola entre los árboles, / ¡y soy una rosa!)⁸

En el poema⁹ encontramos que, cosas, anécdotas y acontecimientos llenos de significados son *canalizados* de acuerdo a un entramado que produce una multiplicación del tiempo en el interior del escrito, una búsqueda de lo indeterminado que se convierte en observación de lo múltiple, de *lo pululante*.

El ejemplo de Emily Dickinson nos es útil para entender de igual manera cómo en el arte contemporáneo la construcción de un *lenguaje plástico* basado en la narración fraccionada produce una consistencia igualmente *enrarecida*

⁸ Emily DICKINSON: citado en Italo CALVINO, *Ibidem*, Pág. 31

⁹ "La poesía es la gran enemiga del azar, a pesar de ser también hija del azar, y sabiendo que el azar, en definitiva, ganará la partida": Italo CALVINO: citado en, José Vicente SELMA, *Imágenes de naufragio*, Pág. 100.

del lenguaje artístico. De acuerdo a la manera como entiende Italo Calvino, lo múltiple, lo fraccionado, lo inconexo, la ingravidez –y a través de ella la levedad– no son de modo alguno síntomas de *vaguedad y abandono al azar*, sino por el contrario un reflejo de *precisión y determinación*.

Calvino ve en el poema de Emily Dickinson el mundo compuesto de las cosas más humildes, imprevistas, planificadas y asimétricas. Se sirve de las palabras como nosotros nos servimos de las formas para dar cuenta de la gran variedad, riqueza y complejidad de lo irregular.

Lo ligero, para Italo Calvino, es la precisión¹⁰. Un concepto que aplicaremos a los dibujos de la artista Louis Bourgeois, a través de la metáfora de la araña y sus producciones, precisas y constructivas. Antes debemos aclarar que en el arte contemporáneo el concepto de *precisión* es muy ambiguo, puesto que sufre múltiples deslizamientos. Para nuestro estudio abordaremos el concepto de la precisión en una significación cercana a la planteada por Calvino, es decir, la precisión como productora de determinación y no de vaguedad (aunque lo vago pueda ser una condición de precisión).

A continuación estudiaremos los dibujos de Bourgeois desde dos perspectivas : Aligeramiento del dibujo por las soluciones formales y aligeramiento del dibujo por motivo, anotando de antemano que el aporte del dibujo de arañas de Louise Bourgeois en el arte contemporáneo ha sido haber posibilitado un retorno hacia la representación con todos sus niveles narrativos

¹⁰ "Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida": CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Pág. 31.

y simbólicos¹¹, así como también reintroducir al dibujo como un medio de producción vital del arte de hoy.

Louise Bourgeois nace en 1911. Su larga vida y la continuidad en su trabajo la han convertido en una especie de líder del arte del siglo XX. Frente a ello, las técnicas artísticas han cambiado y se han adaptado también a las diferentes épocas, pero en el fondo prevalecen y siguen siendo igualmente contundentes y comunicativos los medios con especial poder de expresión como el dibujo. Lo anterior no quiere decir que el trabajo de la artista haya redescubierto una técnica para el nuevo arte de finales de siglo, sino que simplemente la artista no ha dejado de conferirle el valor que siempre ha tenido y sobre el cual ha trabajado. En nuestra opinión su dibujo no necesita cuestionarse sobre si es o no contemporáneo. Lo que ha sucedido es que el arte último de fin de siglo ha dejado de preocuparse por el objeto y se ha centrado en la manipulación tecnológica de conceptos e ideas, por ello hacemos alusión a una *reintroducción* de una técnica dentro de los lenguajes artísticos contemporáneos.

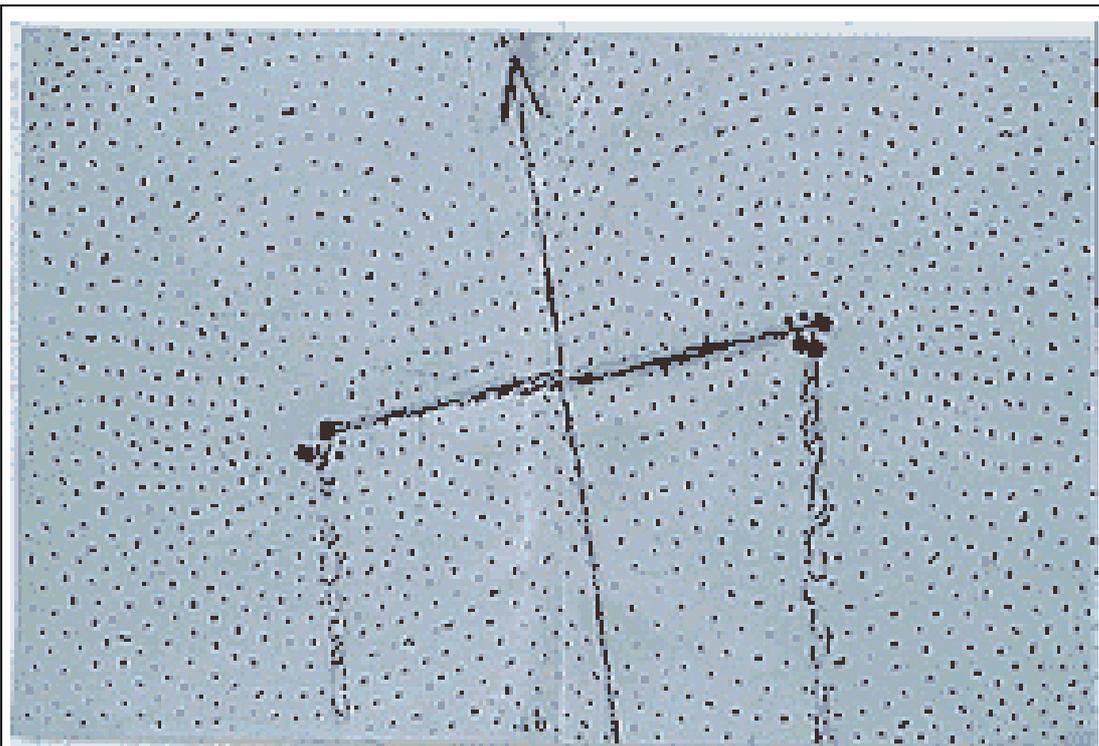
1º *Aligeramiento del dibujo por las soluciones formales:* la contundencia de un trazo que apenas logra rozar la superficie del papel, siendo igualmente contingente y preciso.

La ligereza en el dibujo no significa que no haya precisión en la forma, entendiendo como precisión de la forma el hecho de la completitud de la

¹¹ El trabajo de Louise Bourgeois es profundamente simbólico, en él reflexiona sobre las relaciones de su niñez: "Mi niñez nunca ha perdido su magia, nunca ha perdido su misterio y nunca ha perdido su drama": Louise BOURGEOIS, entrevista de Ingrid Sischy, París, octubre de 1997.

imagen, sino que lo ligero se refiere al acto de producción de la línea, a la sutileza de la pulsión interior contenida en la mano y al diálogo que establece a nivel de encuentro de superficies en el soporte.

En el dibujo titulado *Tears* no es evidente una referencia animal directa, pero la ubicación de los puntos en dirección concéntrica nos recuerda al tejido de la araña. Este animal es muy recurrente en toda la producción de Louise Bourgeois, sea dibujo, pintura, escultura o cualquier otro medio de expresión. La artista siente fascinación por la araña¹² en virtud de la constante actividad



Louis Bourgeois. *Tears*. 1992. Tinta negra, lápiz sobre papel azul.

39.81 x 26.7 cm. Colección Mimmo Paladino, Benevento

¹² "La araña es un héroe, un héroe femenino, por que se come los mosquitos causantes de muchas enfermedades, de igual manera la araña es una tejedora que con su tela crea una metáfora de conexión y producción": Louise BOURGEOIS catalogo de la exposición *Los dibujos de Louise Bourgeois en la colección Daros*, 13 de marzo- 12 de septiembre del 2004. París.

constructiva del animal, actividad funcional que le sirve de metáfora para establecer un dialogo significativo sobre conceptos de la civilización como *protección, cobijo, casa, refugio*.

La presentación de la araña en el dibujo *Tears* está dada por la tela de araña, un tejido formado por insistentes y concéntricas *lágrimas*. Es así como las líneas y puntos sutilmente dispuestos apenas intervienen sobre el plano, construyendo con precisión la idea representada. Como ejemplo pensemos en la pintura tradicional china, en virtud a sus conceptos de fuerza energética de la línea frente a la sutileza y delicadeza en el trazo.

2º Aligeramiento del dibujo por el tema:



Louis Bourgeois. *Spider*. 40 x 28cm. Acuarela, lápiz y gouache sobre papel. 1994. Colección Galerie Karsten Greve, Cologne

la identificación de la precisión del mensaje como un aligeramiento de los elementos significativos del lenguaje plástico, por ejemplo no redundar en presentaciones ambiguas sino determinar la precisión del contenido para esclarecer el argumento narrativo de la imagen.

En el dibujo *Spider* vemos directamente la presentación del animal posado sobre su tela de araña. La construcción formal del cuerpo y del tejido es completa, no hay divagación ni anamorfosis. En parte porque el objetivo de este dibujo es recrear (apoyándose en la herencia del arte cinético), la sensación de vértigo óptico producto de la repetición y direccionalidad de las líneas que van o vienen de un punto central, para acabar deteniéndose al final del camino, en lo inevitable. Lo inevitable y permanente se representa por la evidenciación del animal como metáfora de la verdad y de la realidad o, sin más temor, la representación de la muerte.

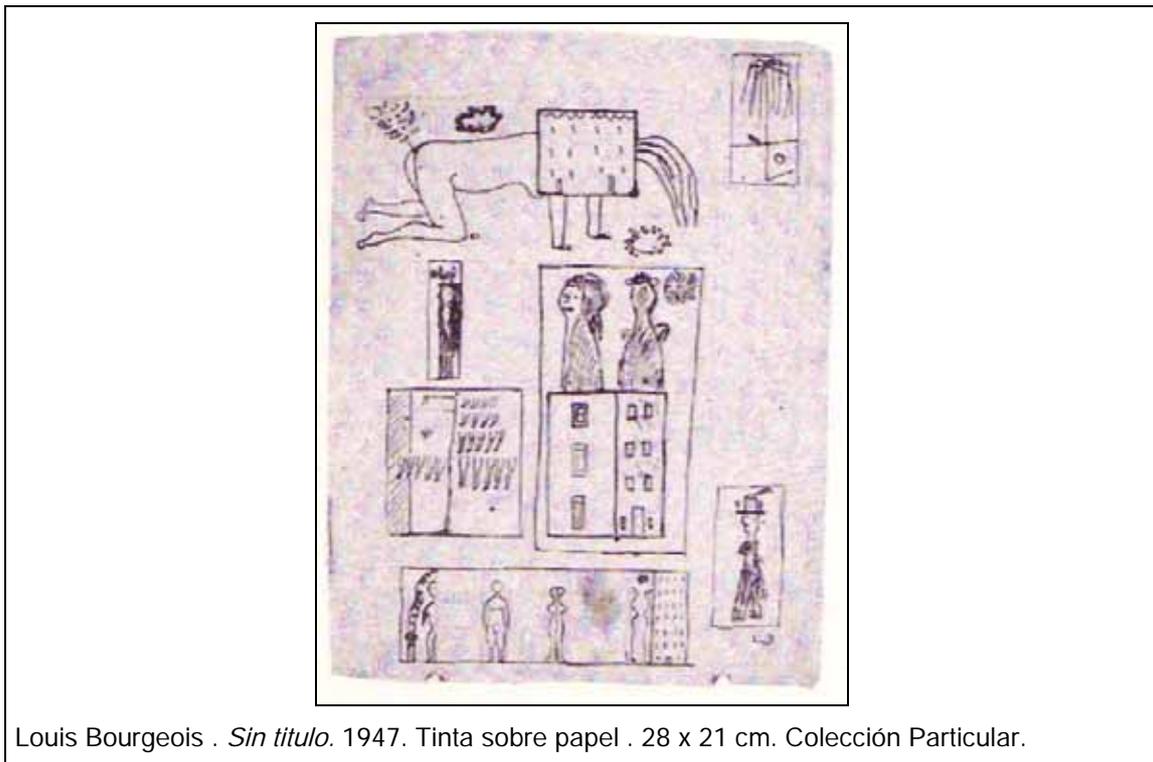
B. III. 2. 1 Reordenar el espacio, reinventar la memoria

Louis Bourgeois coexiste con la araña; íntimamente ha establecido un diálogo que le permite recrear constantemente la relación metafórica entre la araña y ella misma. Del animal respetuosamente ha aprendido que el espacio es susceptible de ser ocupado sin ser invadido.

Gracias a ello es posible considerar que el concepto casa se identifica con la imagen de tela de araña. Delante de este concepto y esta imagen surge el hombre como depositario y objetivo de la relación metafórica. Entonces

emerge una forma metamorfoseada, mitad casa, mitad persona, es decir en profundidad un animal casa... una araña.

Es así como en sus dibujos de 1947 se detecta la preocupación por entender el espacio desde una naturaleza constructiva en donde el ser humano *animalizado* construya su propio *habitaje* de acuerdo a escalas y proporciones



Louis Bourgeois . *Sin titulo*. 1947. Tinta sobre papel . 28 x 21 cm. Colección Particular.

“Las celdas o cubículos son células que representan los diferentes tipos de dolor: el físico, el emocional, el psicológico, el mental y el intelectual. ¿Hasta dónde el emocional llega a ser el físico? ¿Hasta donde el físico llega a ser el emocional? Es un

círculo. El dolor puede empezar en cualquier punto y dar la vuelta en cualquier dirección"¹³.

En el dibujo *Sin título*, de 1947, el animal *humanizado* con cabeza de casa que aparece en la parte superior es presentado como canido, dominando un paisaje frontalizado, en donde los personajes se hallan dentro de habitáculos independientes y separados, ordenados como un plano de un barrio o una ciudad. El dibujo es una clara alusión a la paranoia de las relaciones humanas producto del mundo moderno. El dibujo nos interesa porque se trata de un plano donde reordenar el espacio, haciéndolo visible pero al mismo tiempo vigilado, medurado.

Como protectora de la memoria, la reconstrucción y el orden se encuentra representada la araña, una imagen del animal como reconstructora de hechos pasados:

Mis obras son una reconstrucción de hechos pasados. En ellas el pasado se ha vuelto tangible; pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar su olvido."¹⁴

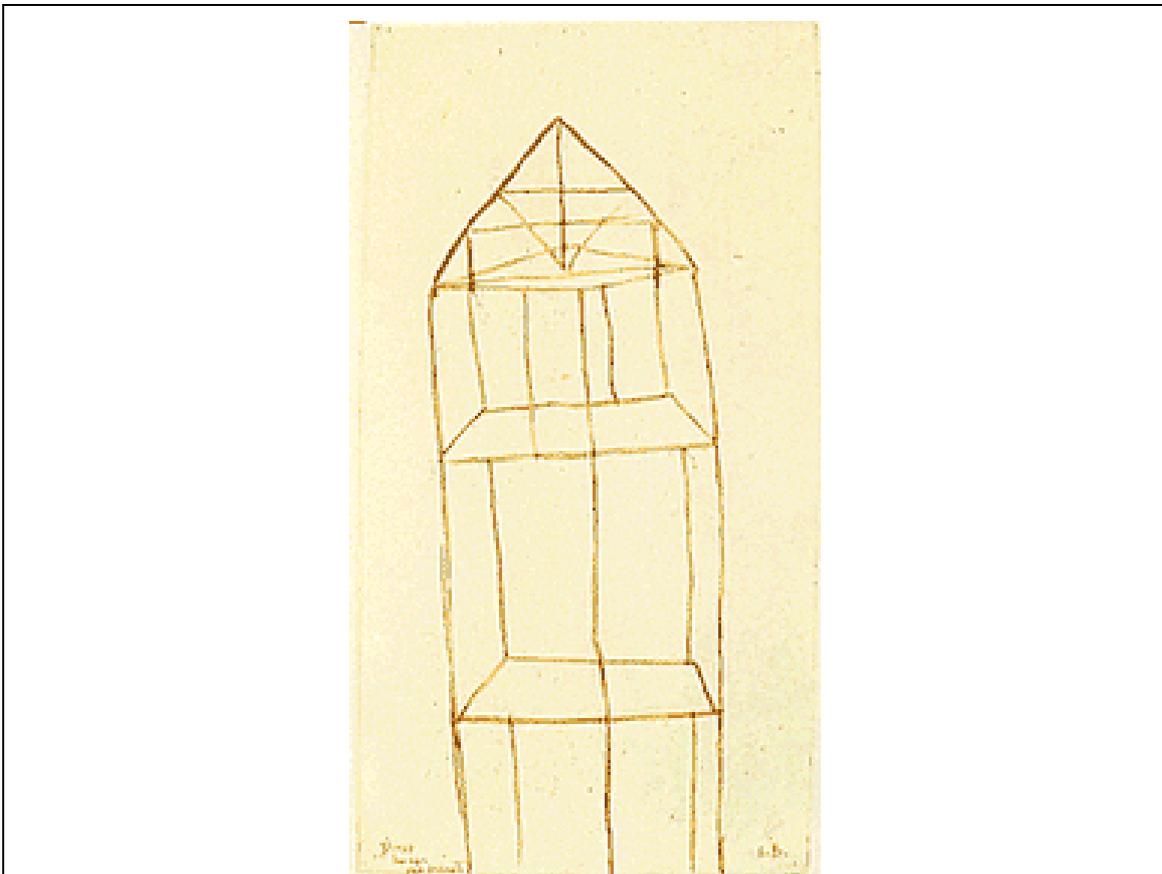
La araña es un animal que constantemente se encuentra limpiando la red, eliminando cosas, insectos muertos; de la misma manera arregla constantemente los tramos que han sido rotos, reconstruyendo la red. El artista contemporáneo opera en el mismo sentido: reordena su espacio frente al arte:

¹³Louis BOURGEOIS, entrevista con Ingrid Sischy, París, octubre de 1997

¹⁴ Louis BORGUEOIS, *Memoria y arquitectura*, Pág.15.

El arte es un espacio que hay que reordenar porque es un campo muy extenso. Cada artista selecciona su pequeña *aldea*, susceptible de ser apropiada, cambiada y olvidada constantemente.

Para ello necesita reinventar su memoria¹⁵. Louise Bourgeois aporta un nuevo significado a la reinención de la memoria puesto que si el arte de hoy no implica tener conciencia histórica, sí implica confiar más en la proyección del



Louise Bourgeois. *Glass houses, no secret*. Tinta roja lápiz sobre papel. 23 x 18 cm, 1947. Colección Salomón Gugenheim, Nueva York

futuro (una memoria proyectiva), en la nueva tela araña de mañana que asegure para el artista el estatus de la contemporaneidad con su nuevo entramado exento de peso.

¹⁵ La memoria del artista es una mezcla de amnesia acomplejada e impulso catártico por lo nuevo, por lo original. n. del a.

La artista propone una memoria compuesta de finos hilos de seda transparente, suficientemente fuertes como para que esa memoria que ha de venir se constituya en un nuevo refugio casa, en una nueva memoria-casa construida geoméricamente con lo más frágil, transparente y resistente como lo es la febril seda del arácnido y nuestras febriles conexiones con el pasado.

" Pienso que la geometría del espacio constituye un símbolo de la seguridad emocional. La geometría, sea euclidiana o de cualquier otra índole, es un sistema cerrado en el que las relaciones pueden preverse y son eternas. Se me presenta con naturalidad para expresar emociones a través de las relaciones entre los elementos geometría, en dos o en tres dimensiones. "¹⁶

En el dibujo titulado *Casas de hielo sin secretos* se pone de manifiesto que la tela de araña nuestra, es decir nuestra casa, es un sitio sin paredes y fría, construida sólo con hilillos de seda, tan transparente que no hay posibilidades de salvaguardar secretos. Una casa refugio de fácil reorganización y sobre la cual nuestra poca pertenencia histórica reinventa una nueva memoria, sin tanto contenido mítico porque la nueva memoria es ligera, ingrávida, exenta, en todo caso, de peso.

¹⁶ Louis BOURGEOIS, *Conversaciones con Susi Blanch*, Pág. 372.

B. III. 2. El dibujo de arañas, una presencia contemporánea

Dibujo con la fuerza de mi impulso interior que es bruto y torpe, para producir la línea que es ágil, ligera y sutil. Produzco un roce mínimo y delicado con la punta del lápiz, para permitir que la figura sea transparente, intangible y contundente al mismo tiempo. Dibujo con patas de araña un cielo cercado por hilillos transparentes en rectángulos simétricos y concéntricos. Si he de mirar la hebra de seda como dibujo, entonces, ¿qué es el cielo?. Una gota de rocío descubre el tejido alertando su presencia, su materialidad ahora visible por el agua incorpórea¹⁷.



Louise Bourgeois. *Spider*. Acuarela, lápiz y gouache sobre papel
23 x 16 cm. 1994. Colección Jhon Eric Cheim Nueva York

¹⁷ Texto del a.

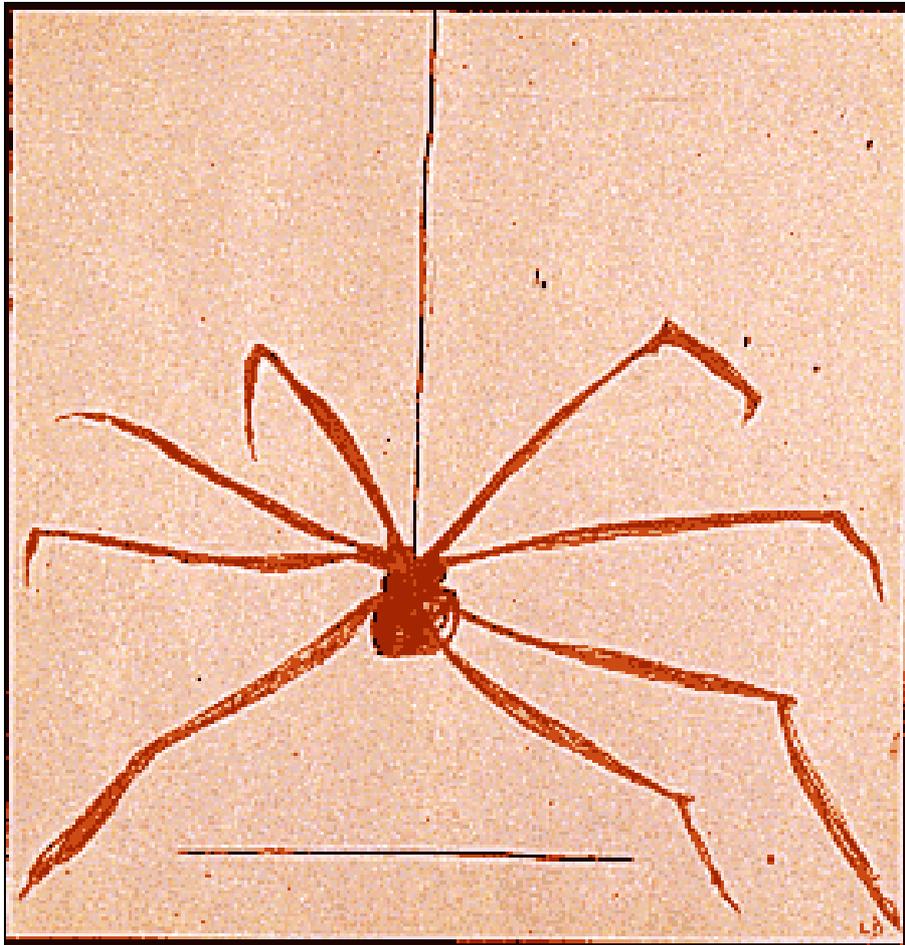
En el dibujo *Spider*, de 1994, observamos a una araña recogida sobre sus patas, cercada en la esquina, sin posibilidades de salir. El animal que nos presenta la artista es un arácnido indefenso que ha perdido su lugar. En la parte izquierda superior hay una sugerente imagen de una telaraña destrozada. ¿Cuál es la interpretación de esta imagen? Pensamos en la desesperación de las especies forzadas hacia su propio marginamiento, en este caso una distancia que ha hecho posible la desaparición de los animales de nuestra vida de forma definitiva. En ningún caso observo en la figura un elogio al animal; por el contrario, el dibujo evoca un plan de crítica y denuncia latente, pero mimetizado.

La araña de la obra *Spider* representa a su vez una solución metafórica a los problemas fóbicos del artista:

" Una obra de arte es una solución al problema del artista aterrorizado. ¿ Qué forma tiene el problema? " Su respuesta se encuentra en las metáforas arquitectónicas y en la actitud de sus animales "Es una elaboración lógica, constituida como un edificio piedra a piedra.... A medida que se incrementa la conciencia arquitectónica de la forma, - y por los animales, diríamos nosotros- la conciencia psicológica del temor disminuye."¹⁸

¹⁸ Louise BOURGEOIS, *Memoria y arquitectura, conversaciones con Jerry Gorovoy*, Pág. 15.

El dibujo de Louise Bourgeois, realizado con lápices y acuarela, es formalmente simple, puesto que plantea la figura sin ninguna pretensión imitativa. El color y la forma han sido simplificados con objeto de parecer una representación ingenua o infantil. Frente a ello se acentúa la comicidad, por la disposición desestructurada de las patas y la contagiosa sonrisa, capaz de convertir a un animal de aspecto aterrador en una ennoblecida e inocente figura propia del mundo fabulado de la infancia.



Louis Bourgeois. *Spider*. Tinta sobre papel. 24 x 22 cm. 1944. Colección Galería Karsten Greve, Cologne.

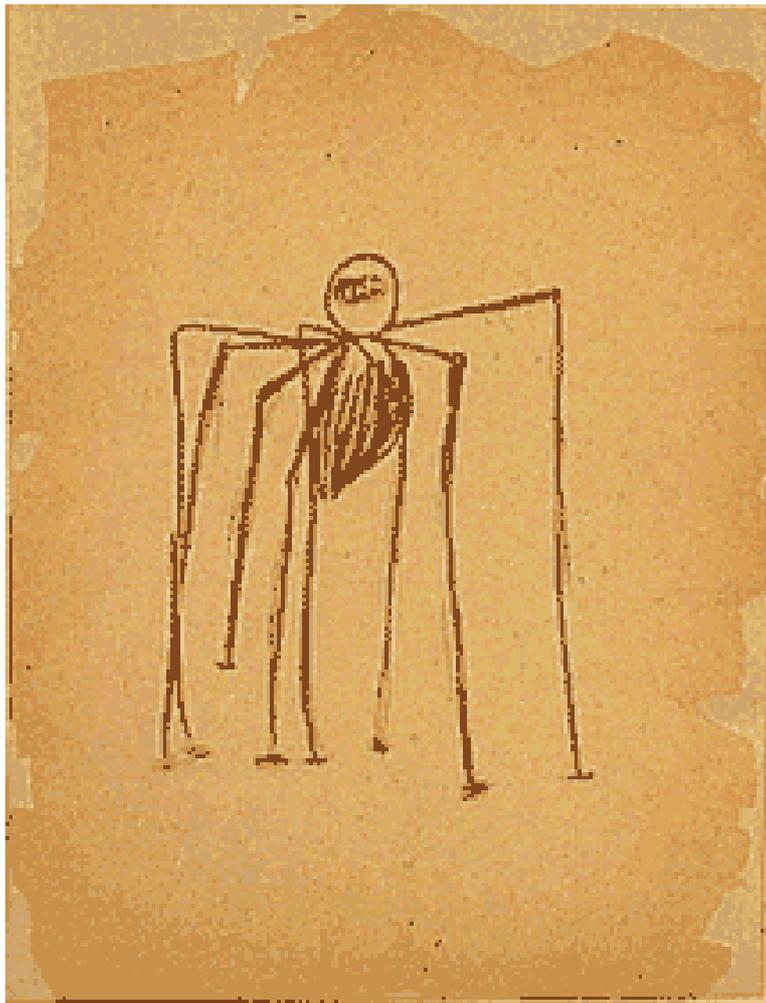
La artista ha seleccionado la araña:

“El amigo, la araña, porqué? Porque mi mejor amiga era mi madre, ella era lista, paciente, calmada, razonable, delicada, sutil, imprescindible, ordenada y útil como la araña. Ella podía defenderse y defenderme negándose a contestar las preguntas estúpidas, inquisitivas, avergonzantes y personales”:¹⁹

Porque íntimamente se identifica con ella, un animal que constantemente está construyendo. Lo anterior hace pensar que realmente se preocuparía más por el producto del animal que por él mismo. Los dibujos de Louise Bourgeois exponen la idea de protección. Tejer significa cubrir, cobijar.

El dibujo *Spider*, perteneciente a la colección de la galería Karsten Greeve de Cologne, ha sido elaborado en tinta directamente sobre el papel. El color rojo de la figura y el fondo incrementan el efecto dramático del dibujo. Temáticamente, el dibujo se corresponde con la representación de ligereza: un animal suspendido sobre su hilo, en medio de un espacio vacío, con una línea en el fondo como única alusión de profundidad. La ligereza por realización se puede estudiar a través de los trazos del pincel, los cuales son rápidos y seguros. Gracias a la anterior factura del trazo y su disposición sobre el plano, el dibujo transmite la sensación de levedad, que una representación más elaborada hubiera destrozado.

¹⁹ Louis BOURGEOIS : Texto que acompaña la exposición de la artista en el Museo Irlandés de Arte Moderno, 26 de noviembre 2003 al 22 de febrero del 2004



Louise Bourgeois. Untitled. 25 x 16cm . lápiz Charcoal sobre papel.
Colección Robert Miller Gallery, Nueva York.

Louise Bourgeois ha realizado dibujos de arañas desde 1947 y en la actualidad éstas siguen siendo un tema recurrente en su trabajo. La insistente exploración sobre el estudio de los productos y el comportamiento que no de la forma de la araña: No es nada analítica de la mirada ha contribuido al planteamiento de soluciones conceptuales dentro de los procesos plásticos de su trabajo. Frente a ello, el animal posibilita metafórica y simbólicamente imágenes significativas al interior de un lenguaje enriquecido por la anécdota.

Con objeto de continuar analizando las diversas posibilidades para entender la presentación del animal dentro del dibujo contemporáneo y en virtud del tema transversal que estamos utilizando (la ligereza), nos interesa abordar el trabajo de Philip Taaffe, artista nacido en Elizabeth, Nueva Jersey, en 1955.

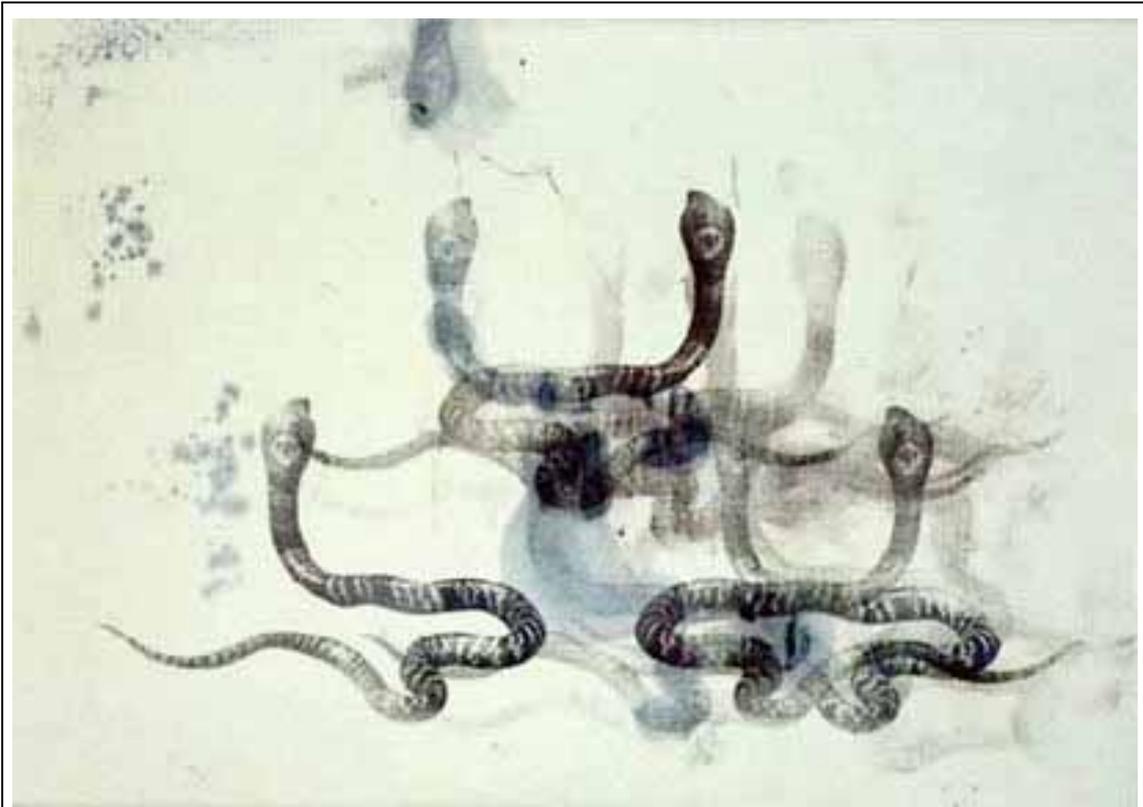
En cuanto a las razones que nos permiten elaborar una investigación acerca de su trabajo, figuran aquellas que giran en torno al uso del animal como forma generadora de elementos pictóricos (línea, color, forma, composición), de diseño (repetición, fragmentación, multiplicidad) y decoración (belleza, ritmo).

Otro factor que analizaremos en su trabajo se refiere a la utilización por parte del artista del concepto de " presión", un juego múltiple de acción y verbo.

La presión se convierte a través de su trabajo en el uso de una forma hierática y superflua, translúcida y detallada, como reflejo del aligeramiento de una fuerza invisible cuestionada en el arte de hoy: El peso.

Peso y levedad así como superficialidad e intensidad se desarrollan en las pinturas de este artista norteamericano de acuerdo a un proceso de obra las mas de las veces paradójico y de fusión en el que involucra la compresión y liberación.

B. III. 3 Philip Taaffe: Forma plástica desde la presentación del animal



Philip Taaffe. *Estudio caligráfico I , Cobra epifanía*. Técnica mixta sobre tela, 1.15 m x 98 cm. Colección privada, Londres, 1997.

Mediante los trabajos de Philip Taaffe, hemos de construir otra telaraña diferente a la construida con los trabajos de Louise Bourgeois. Mientras los trabajos de Bourgeois adquieren por su consideración grupal el valor temático y fuerza expresiva, en los trabajos de Taaffe cada obra actúa en solitario resumiendo en un todo la energía de su propuesta:

A propósito de la exposición individual del artista en la galería Tomas Ammann Fine Arts de Zurich, la crítica de arte Lisa Liebmann escribe:

" He is very, very intense, guards it, saves it, taps it, and pursues each work through a paradoxically controlled process.

That process involves something like inner fission, wherein a host of divergent Taaffian energies are compressed and released to enact the necessary tasks, motives, manoeuvres, and ineffable rituals of his campaign, before molecular unity may once again be assumed. These energies seem by turn to be retentive and profligate, intellectual and animalistic, rigorous and abandoned, ascetic and sexual, solitary and organizational, logical and geomantic.

" Él es muy, muy intenso, guarda, protege, golpea ligeramente y persigue cada trabajo a través de un proceso paradójico controlado. Ese proceso implica algo como la fisión interna, en donde una gran cantidad de energías divergentes Taffianas se comprimen y se liberan decretando las tareas necesarias, los motivos, las maniobras, y los rituales inefables de su campaña, antes de que la unidad molecular pueda ser asumida de nuevo.

Estas energías parecen ser por vuelta retentivas y libertinas, intelectuales y animalísticas, rigurosas y abandonadas, ascéticas y sexuales, solitarias y organizacionales, lógicas y geománticas."²⁰

La energía que proyectan los trabajos de Bourgeois como lo vimos se remite a implicaciones íntimas, produciendo formas ingenuas y directas , en cambio Taaffe en su método creativo emplea la forma animal como matriz para la repetición elaborando un proceso de interconexiones gráficas de difícil lectura.

Bourgeois se dirige como el mismo dibujo directamente a la idea, para explicarla; en cambio, Taaffe usa los intersticios de la pintura de caballete, para diseñar plásticamente formas prediseñadas desde un dibujo realizado por la fragmentación y la hibridación. Taaffe recurre al desarrollo plástico y no a la sintaxis e inmediatez del dibujo tradicional para presentar su idea de la obra de arte como proceso símil de la naturaleza:

" Deseo que la gente vea la obra como algo que acaba de suceder, sin esfuerzo, casi como parte de la naturaleza."²¹

La anterior afirmación permite apreciar en qué medida el artista se vincula con el proceso de recreación de lo natural propuesto por el arte, incluso propone que por la fluidez del proceso creativo implícito a la obra, ésta debería ser parte de ella. Nuestra opinión sobre su trabajo gira en otra dirección, ya que el método de construcción de sus obras explicita una recreación formal de los

²⁰ Lisa LIEBMANN, *PHILIP TAAFFE: ROMANCING THE FIGURE*, Pág.1. Trad. del a.

²¹ Philip TAAFFE, *Art at the turn of the millennium*, Pág. 490.

motivos animales tratados, siendo el sistema de creación una mezcla entre trasposición, repetición y fraccionamiento: una fisión que conlleva naturalmente al nacimiento de una obra de arte, deudora del desarrollo de la imagen pos-fotográfica actual.

Precisamente en la obra titulada *Estudio Caligráfico I Cobra epifanía*, podemos observar la manera cómo el artista usa la forma del animal como imagen símbolo de la escritura, posiblemente un reflejo del lenguaje del cine aplicado al dibujo reproducido por la seda serigráfica:

" After returning from the screening to his room, he began to draw intensely with oil sticks while simultaneously focusing on his immediate memory of the film and talking into a tape recorder. The idea, as he stated it, "was to see how long the vocal narrative and the linear or gestural narrative could coexist, keep generating one another, before language fell away...One thing I want to reiterate about this process... in that it was some form of incantation.

And I believe there is a connection between this previous exercise and my present incantatory use of silkscreen."

Después de volver de la proyección filmográfica a su cuarto, él comenzó a dibujar intensamente con óleos en barra mientras que simultáneamente se centraba en su memoria inmediata de la película que acababa de ver, grabando en una cinta magnetofónica

sus expresiones y diálogos personales. La idea, como él la indicó, " Fue considerar cuánto tiempo la narración vocal y la narrativa lineal y gestual podrían coexistir, generándose una con la otra, antes de que el lenguaje desapareciera.... Una cosa yo deseo reiterar acerca de éste proceso... en que era alguna forma de conjuro. Y creo hay una conexión entre este ejercicio previo y mi uso mágico presente de la serigrafía."²²

En el cine se encuentran reunidas expectativas relacionadas con el lenguaje, siendo muy recurrente la coexistencia entre la narración vocal, la lineal y los gestos cargados de narración; Taaffe al seleccionar la imagen simbólica del animal pone en funcionamiento los anteriores mecanismos de narración, devolviendo al dibujo las convenciones extraídas de la imagen cinematográficas bajo la bella y evocadora figura de la encantación.

A través de la encantación también otorga a la imagen serigráfica propia de la estampación un lugar para el desarrollo del dibujo como una verdadera y completa intervención de la mano en un sentido más amplio. La serigrafía encanta porque explica la imagen escuetamente pero también porque permite dibujar seleccionando el espacio, reubicando la imagen, fragmentándola, reservándola.

La imagen de la cobra epifanía producida por la seda, ha sido construída como una forma plástica desde la presentación del animal. Esta imagen ha sido elaborada como un reflejo de la ligereza en el dibujo occidental de fin de siglo,

²² LIEBMANN, *PHILIP TAAFFE: ROMANCING THE FIGURE*, Pág. 2. Trad. del a.

entendiendo la ligereza como la expresión de lo traslúcido casi incorpóreo coexistiendo con el detalle incisivo.

La forma plástica derivada de la presentación del animal se ha convertido en una filigrana del detalle imperceptible.

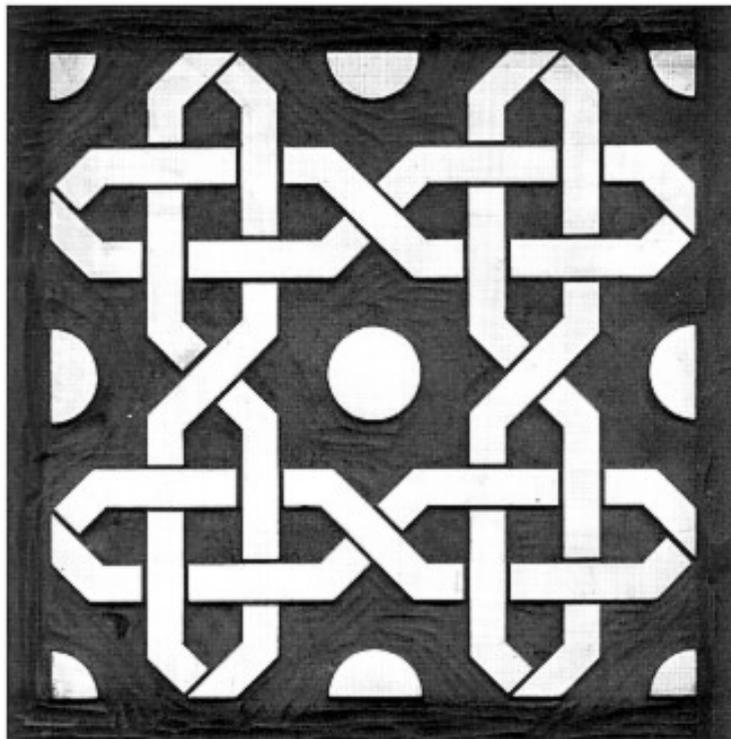
La ficción que produce el cine por efecto del desarrollo avallasador de las teorías de la perspectiva albertiana se ha convertido en los trabajos de Taaffe en encantación. La cobra epifanía ha sido encantada por el sonido de la flauta, por ello emerge somnolienta de su cesta , pero al mismo tiempo la contorsión del cuerpo del reptil también produce un encantamiento en nosotros:

a) Porque la serpiente ha sido representada a través de una imagen heráldica, conformada ésta por dos serpientes simétricas ubicadas a cada lado de una central hipotéticamente totémica . El juego sobre la " presión" al que hacíamos referencia al principio del texto en las obras *Estudio Caligráfico* cobra un valor añadido, puesto que el artista a través de la presión ha logrado trasladar figuras a un plano, de acuerdo al planteamiento de una composición centrada y triangular. Es decir la presión ha permitido crear una obra con fuertes implicaciones sobre el " peso" de la herencia del arte: Composición empleada en la pintura tradicional de género, pero también puntos de cruce con la imagen sintética de Matisse y Warhol.

El encantamiento heráldico ha sido realizado por el silencio de una imagen hierática en movimiento, aparentemente superficial, pero profundamente intensa.

b) La forma plástica de la presentación del animal se relaciona con el encantamiento producto del mito de Mercurio - convertido en emblema de la medicina moderna - así como de Eros y Marte. A través de la cobra epifanía penetramos en una confluencia simbólica entre la carnalidad y lo sublime, bellamente ilustrada por el aura de misterio de una pintura cargada de abstracción, ornamento rítmico y presencia mítica.

La retícula propia de su sistema de imagen ha sido lograda gracias al misterio que la repetición propone; un misterio producto del movimiento sugerido y la atmósfera traslúcida del cuadro. El misterio se ha preservado incluso cuando en el análisis de la obra se ha descubierto la austeridad de



Philip Taaffe, linóleo, 40 x 40 cm, 2003, colección del de artista

matrices empleadas en la elaboración del cuadro: Una sola matriz con un diseño único, la cual el artista usa al derecho y al revés para lograr la simetría en el animal : Consigue un juego armónico , rítmico y variado dirigido hacia la abstracción desde la manipulación de una sola imagen, de un solo código de repetición. El animal presentado y representado por Taaffe es un elemento de diseño básico, así como una forma dentro de su lenguaje narrativo, evidenciado en el título de la pintura.

Sin embargo hay belleza al pensar en un origen tan egregio de las formas de la escritura, animales convertidos en signos y letras o bien animales que han inspirado la geometría abstracta y ornamental. Precisamente en un trabajo posterior del año 2003, Taaffe graba en linóleo matrices extraídas de la iconografía Islámica, decoraciones que partieron de la observación de la naturaleza, del animal como un reflejo de la imagen cultural heredada:

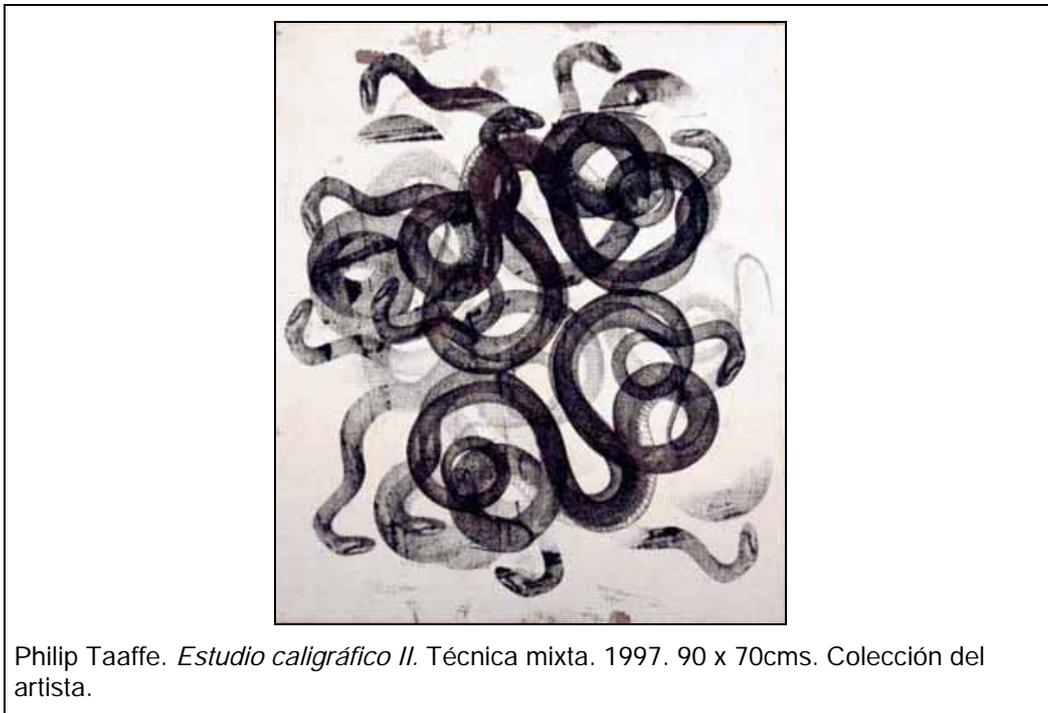
" In my own artistic development, I see myself as moving forward but constantly looking at material I have visited in the past, and coming to terms with that, or finding new ways to allow that material to come around again, to enter the works in unanticipated ways. It's this circular thinking, always moving forward, but as a wheel moves forward, as it rotates, it comes back around again."

En mi propio desarrollo artístico, me veo como moviéndome adelante pero constantemente mirando el material que he visitado en el pasado y poniéndome de acuerdo o encontrando nuevas vías

para actualizar ese material otra vez , incorporando los trabajos en maneras inesperadas. Es este pensamiento circular, siempre adelantándose, pero como el movimiento de la rueda, en su rotación, regresa alrededor otra vez.²³

El movimiento circular se refleja en la constante utilización del recurso de la repetición como elemento constructivo de la forma plástica pero también como -según Foster- *Compulsión de repetir activada por una sociedad de producción y consumo en serie*²⁴.

La repetición para Foster es el acto autómatas que produce imágenes de aburrimiento. En cambio, en Taaffe la repetición es un medio de producción



²³ Phillip TAAFFE, *Entrevista con Vincent KATS, Recent paintings and drawings*, 29 de octubre del 2003. Trad. del a.

²⁴ Hall FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág. 133.

simulada de movimiento deudora del cine, con la cual se recrea la variedad de nuevas posibilidades compositivas y expresivas.

En *Estudio Caligráfico II*, la repetición de las matrices comienza a complejizar la composición. Aparentemente la imagen ha sido formulada a través de un caos general en toda la superficie, la cobra otrora heráldica se convierte en pulsión nerviosa, apareciendo y desapareciendo gracias al proceso de reservas y liberación.

El proceso indica un gran control sobre la elaboración de la imagen la cual se formula de acuerdo a un esquema mental organizativo, un reflejo programático de movimiento y entrecruzamiento propio de la representación icónica del siglo XIII.



Miniatura Siria siglo XIII, *Los cuarenta martirios de Sebastián*

La organicidad del animal y su movimiento desesperado pero contenido en el centro de la composición obedecen a diagrama sincrético. La presentación del animal se transforma en linealidad de la forma plástica y una rica sugerencia de escritura caligráfica en convulsión.

Igualmente sincrética se convierte la técnica, una mezcla de manipulación de la imagen y ritual chamánico: intervención de la mano que ejerce presión sobre la seda para imprimir el dibujo, manipulación de la matriz produciendo múltiples imágenes en diferentes partes del cuadro, como gobernado por una danza ritual:

" I use cut cardboard fragments. I go through them, selecting the ones I'd like to coat with paint and start to throw around, to start generating the imagery. That action is a very shamanistic, ritualistic action. I like the fact that there's that phase of the painting that is extremely violent and atavistic, a searching for ancestral spirits, or pictorial ancestry, and getting in there, getting it in the painting."

"Utilizo fragmentos recortados de cartulina. Paso a través de ellos, seleccionando los que me gustaría recubrir con pintura y comienzo a girarlos alrededor para generar imágenes. Esa acción es una acción muy chamanística, ritualista. Me gusta el hecho de que esta es una fase de la pintura extremadamente violenta y atávica, una búsqueda de espíritus ancestrales, o una ascendencia pictórica, entrando allí, la he de conseguir en la pintura."²⁵

La imagen del animal presentada en los trabajos del artista norteamericano produce:

- linealidad en el dibujo enfocado como escritura caligráfica
- Espacio pictórico superficialmente caótico pero incisivamente organizado de acuerdo a tradiciones compositivas herencia de la historia del arte, evocadas por una abstracción decorativa y rítmica.

²⁵ Philip TAAFFE, *Entrevista con Vincent KATS, Recent paintings and drawings*, 29 de octubre del 2003. Trad. del a.

- El movimiento de la imagen del animal por el espacio pictórico obedece a una suerte de danza ritual elaborada por repeticiones de una matriz con el ánimo de lograr una atmósfera traslucida y ligera, sin alusión a peso gravitacional o de tema.

B. III. 3. 1 Abstracción ornamental, visión de calidoscopio.



Philip Taaffe. Kaleidoscope. Técnica mixta sobre lino. 4 paneles de 2.95 x 2.95 m. cada uno. 1991. Colección del artista

Nos preguntamos al analizar nuestros autores cual será la distinción entre pintura y dibujo, si es posible en el arte de hoy hacer este tipo de distinciones,

sobretudo teniendo en cuenta la imposibilidad de desligar técnicas y conceptos, en obras que se caracterizan por ser interactivas y multimediatas? Las obras de Taaffe pueden inscribirse en el terreno de la plástica, puesto que sus intenciones responden formalmente al trabajo de la imagen, la representación y el desarrollo de una superficie pictórica. Sin embargo, son obras que, sabiéndose poseedoras de los recursos pictóricos, recurren a elementos provenientes del diseño, como lo pueden ser la graficación, la línea de contorno definido y el color plano.

Cabe pensar que la pintura *Kaleidoscope* efectivamente es un producto del modo particular en que el artista orienta su sensibilidad en la mirada hacia el dibujo, en cuanto a marcar diferencias entre la forma de representación visual y las posibilidades expresivas individuales, ambas condicionantes de la manera de percibir la realidad.

La imagen del animal en la obra *Kaleidoscope* se ha transformado en su esencia básica, es decir las formas que vemos ahora geometrizadas corresponden al reflejo del alma del animal, la geometría la nutre este espíritu animal invisible:

" He has taken a tiny, evocative, detail from an animal entity, and made it part of a series of motifs central to his paintings."

"El ha tomado un detalle diminuto, evocativo desde la entidad animal y la ha hecho parte central de una serie de motivos para sus pinturas".²⁶

!Philip Taaffe ve mediante líneas, no mediante manchas;²⁷

Perniola es coincidente con las teorías, ya clásicas y muy conocidas de Wolfflin, de acuerdo a ellas las pinturas de Philip Taaffe tienen un alto grado dibujístico por que convierten el límite de los objetos en líneas con propiedades táctiles. La línea es entonces contorno de superficies definidas. En *Kaleidoscope*, las superficies juegan con la sucesión, produciendo el movimiento y la sensación óptica:

" The good feeling his paintings engender derives from the insight of the visual experience, and the knowledge that others have felt this way too."

"La buena sensación que sus pinturas engendran deriva de la penetración de la experiencia visual, y del conocimiento que otros han sentido de esta manera también."²⁸

La visión de *Calidoscopio* es fraccionada porque las formas, se superponen entrecortándose entre sí, produciendo un nuevo collage que invita al accidente. Experiencia visual en vías de sufrir una transformación en la percepción humana: las formas se entremezclan produciendo nuevas

²⁶ KATZ, PHILIP TAAFFE'S GOLDEN DAYS. Trad. del a.

²⁷ "Lo lineal y lo pictórico constituyen dos orientaciones diferentes opuestas de la sensibilidad, como dos idiomas diferentes": Mario PERINOLA, *La estética del siglo veinte*, Pág. 67.

²⁸ KATZ, PHILIP TAAFFE'S GOLDEN DAYS. Trad. del a.

asociaciones diferentes y cambiantes en todo momento. Los colores cobran importancia desde su configuración mental y es entonces cuando podemos sentir intensamente el poder del color, sin ataduras conceptuales, ya libres en su plenitud compositiva y las más de las veces azarosa.

Un dibujo que desee utilizar el sistema de construcción formal de un calidoscopio se introducirá en una suerte de combinaciones interminables, siendo la mayoría de ellas sólo aproximaciones dibujísticas cercanas a la representación del Op Art. El artista se distancia del arte óptico, para introducirse en la representación del animal como resultado abstracto, geométrico y ornamental. El animal proyectado por las formas del calidoscopio, quizás corresponda al dibujo lineal y abstracto del movimiento de la cobra epifanía, sólo que en la pintura el animal se ha visto transformado en filigrana votiva y decorativa; imágenes múltiples de animales convulsivos reinformados como figuras geométricas .

La visión de calidoscopio se refiere a la sucesividad de fragmentaciones y abstracciones interviniendo en una sola imagen, organizada como una mándala personal compuesta por espacios ascendentes y descendentes que van cambiando depende del movimiento del observador. *Kaleidoscope* es una obra que posee múltiples puntos de observación, pero como en la mandala todos los recorridos visuales terminan en el centro, en el lugar señalado para el cielo y la entidad divina, una obra implicada en recoger expectativas sagradas en imágenes neo bizantinas:

" Taaffe has always felt a strong connection to Byzantine art, which, he says, give us the " first full" depiction of paradise and the idea of the Celestial", and his current work shows him delving more deeply into this rich source."

Taaffe siempre ha sentido una fuerte conexión con el arte Bizantino, en donde, el dice, nos da la " primera página" representación del paraíso e idea de lo celestial", y su trabajo actual lo demuestra profundizando en esta nutritiva fuente " ²⁹

En nuestra opinión, la intención de los gigantescos dibujos-pinturas,- algunos llegan a los 16 metros cuadrados- ha sido demostrar que las formas geometrizarantes y matemáticas son en realidad visiones de la naturaleza como fuerza esencial que regula un universo, que en muchos casos excluye la presencia humana:

" His work consistently and importantly shows that man is *not* the measure of all things. While many plant and animal forms have entered his work, and many man-made designs as well, the human form has rarely presented itself."

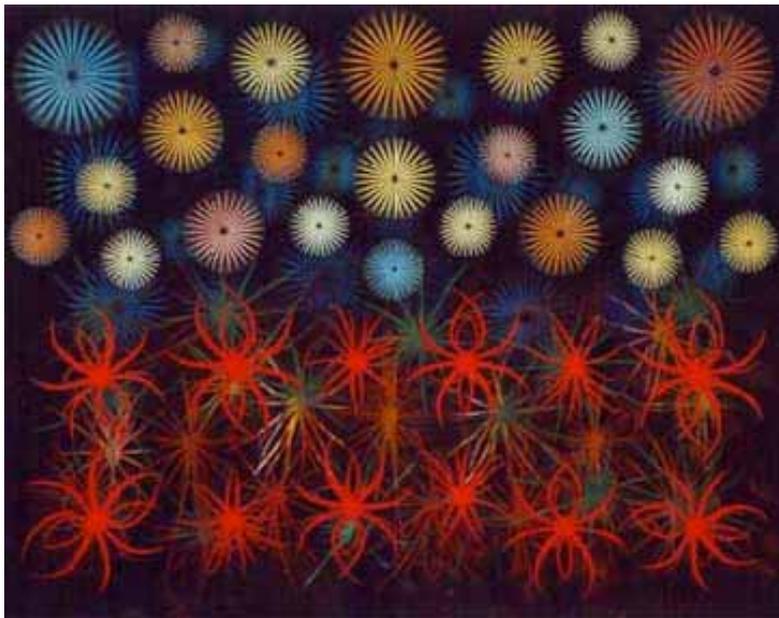
"Su trabajo constantemente e importantemente demuestra que el hombre no es la medida de todas las cosas. Mientras que muchas plantas y formas animales se han incorporado en su

²⁹ *Ibidem*

trabajo, y muchos diseños hechos por el hombre también, la forma humana se ha presentado raramente.”³⁰

Sin embargo la presencia humana ha sido determinada por la visión de calidoscopio de la naturaleza, una visualidad de ella llevada a la abstracción ornamental como manifestación espiritual. La imagen del animal como metáfora metafísica del hombre, elaborada a través de un dibujo- concepto mecanicista.

B. III. 3. 2 Simulación por color, encuentro del dibujo



Philip Taaffe. *Desert nocturn*. Técnica mixta sobre tela. 3 x 2 m. 2000. Colección Harold Price, Laguna Beach.

La presente obra, elaborada cromáticamente mediante un sistema de imagen que se origina en el dibujo, con objeto de representar figuras de animales, unas veces fieles a la realidad y otras como esquemas abstractos suyos. El dibujo sustenta la base narrativa de la obra y el color agudiza la sensación conceptual de hallarnos frente a un ornamento.

³⁰ *Ibidem*

La presencia del color es una de las simulaciones que pone en marcha el artista para provocar la lectura desde la perspectiva pictórica, pero en realidad, detrás del simulacro, podemos darnos cuenta de que el problema planteado corresponde a la estructura básica dada por la interacción del dibujo y el diseño: el color no hace más que desviar la atención.

De hecho, en sus trabajos –que en apariencia pretenden convertirse en atractivas composiciones decorativas llenas de viveza y color vibrante– el concepto del color es empleado como parte de una encantación producto de prácticas sobrenaturales en los cuales se encuentra involucrado el dibujo y la pintura en su totalidad:

" He believes in the latent powers of ecstatic and shamanistic practices such as incantation."

"Él cree en las energías latentes de prácticas eufóricas y chamánicas tales como la encantación."³¹

Precisamente la obra *Desert nocturn* comparte con *Kaleidoscope* la experiencia visual hipnagógica del color producida por el calidoscopio, una imagen simulada del efecto que produce la luz reflejada a través de cristales de colores.

Forma lineal y color se fusionan en la pintura de Taaffe con el objeto de producir entidades biomórficas actuando en espacios pictóricos traslúcidos. Por lo anterior su obra llena de iluminaciones cromáticas se refiere al espacio

³¹ LIEBMANN, *PHILIP TAAFFE: ROMANCING THE FIGURE*, Pág. 3. Trad. del a.

abierto, a la fisión casi atómica de las cosas , en definitiva habla de lo ligero como concepto y sistema de conformación de la imagen plástica .

La ligereza se percibe en la atmósfera de sus cuadros a través del poder traslúcido del color convertidos en dibujos carentes de peso gravitacional.

Cada figura simula³² ser entidad animal o explosión de juego pirotécnico. La simulación permite dibujar con color, explorar al máximo la relación íntima entre forma y color.

Desert nocturn ha sido concebido como un dibujo de animales lumínicos en capas sucesivas , las cuales emergen hacia la superficie de la obra. El movimiento sugerido por las bioformas adquiere un impacto especial en la retina por la intensidad de brillo de su color, permitiendo concluir que esta obra representa un encuentro del dibujo de animales a través de la simulación fantástica y caleidoscópica del color.

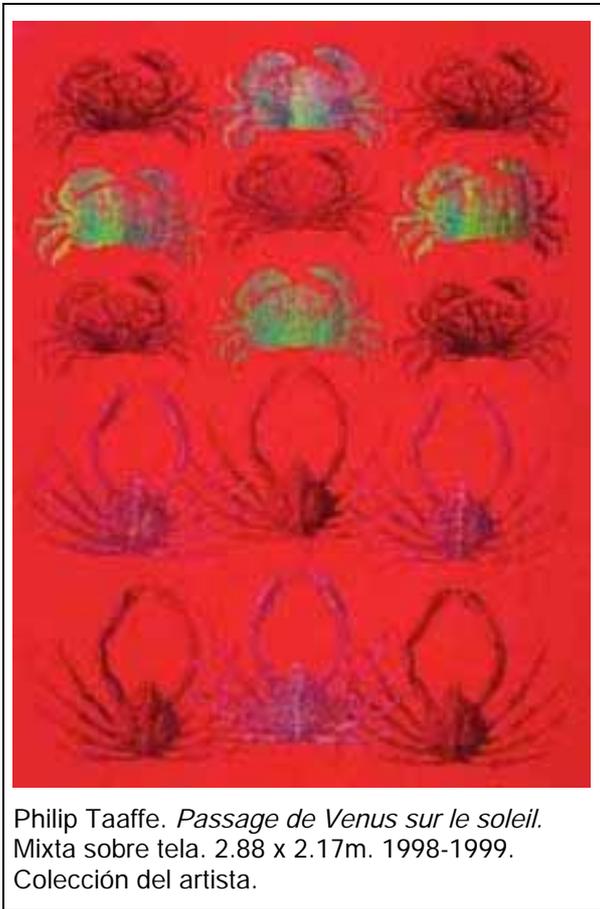
El uso del color para el dibujante ha representado para el dibujante un problema de orden conceptual adicional al problema compositivo y tonal en su obra. Al igual que el dibujo, el color ha experimentado en la pintura posterior a Pollock una independencia sobre sus componentes conceptuales más básicos. El dibujo de animales de Taaffe une forma y color; pintura y dibujo en una sola imagen quizás como un reflejo de la obra de artistas como Olitsky y Frank Stella

El dibujo en este nuevo siglo que comienza se comporta de una manera híbrida, en comparación con el dibujo del siglo que le precede. Existe en el

³² "Simular es fingir tener lo que no se tiene, remite a una ausencia": Jean BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, Pág. 12.

nuevo dibujo una evolución de un concepto reivindicativo y autónomo. El dibujo así entendido *permea* todas las cosas y todos los métodos, siendo mimético debido a su esencia indefinible. Resulta incómodo, el ejercicio de querer pensar tan solo en dibujo cuando en realidad la obra contemporánea se dirige hacia múltiples direcciones. Hace uso de todos los recursos gráficos, poniendo en funcionamiento sistemas las más de las veces contradictorios y ambiguos.

Sin embargo, también es muy saludable evidenciar la presencia del dibujo, como es refrescante precisar la influencia del diseño moderno en la producción de obras contemporáneas (a veces hay que hacer salvedades con la herencia formal del Pop). Ya que artistas como Philip Taaffe recogen inteligentemente los códigos³³ exteriores del mundo de la cotidianidad. En la obra *Passage de Venus sur le soleil* observamos dos conjuntos de crustáceos formulados de acuerdo a una figuración



Philip Taaffe. *Passage de Venus sur le soleil*. Mixta sobre tela. 2.88 x 2.17m. 1998-1999. Colección del artista.

detallada sobre un fondo plano y rojo; la manera de representación de la forma del animal, clara y reconocible nos acerca al código y la señalización de los

³³Nos referimos a los códigos urbanos como señalizaciones, graffitis, los productos de la publicidad y otros.

símbolos urbanos, pero también de la iconografía del graffiti. La imagen del animal producida por el graffiti refleja la angustia de los fenómenos sociales, siendo una víctima más de este proceso.

Por lo anterior la obra *Passage de Venus sur le soleil* refleja a través de un animal sintético y plano señales modernas, construyendo, así sea con ironía, una reminiscencia escatológica de la urbe, nuestra separación de la naturaleza y la geometría del control y la medida propia de la contemporaneidad.

En la mencionada obra el color rojo aumenta la violencia latente implícita en el dibujo del animal producido por la estampación y su repetición por el plano. No se visualiza en este trabajo una intención pictórica, porque el color está dispuesto de manera planimétrica, sin variaciones cromáticas. El color es importante por el grado de interconexión simbólica con la imagen. Por lo anterior la presentación dibujística potencia la obra como un todo.

Consideramos las obras de Taaffe como registros, no de mancha pictórica sino de sucesivas etapas de recolección, como si se tratara de un *object trouvé*, pero continuado y perpetuo, en donde se reciclan y depositan imágenes como testigos sobrantes de nuestra cultura. En las telas que son depósitos activos de sugerentes signos, se ha podido establecer un sistema de elaboración de la superficie que lleva la *pantalla* hasta el límite más cercano a nosotros³⁴. *La pantalla-tamiz*³⁵ funciona perfectamente a nivel de proyección de

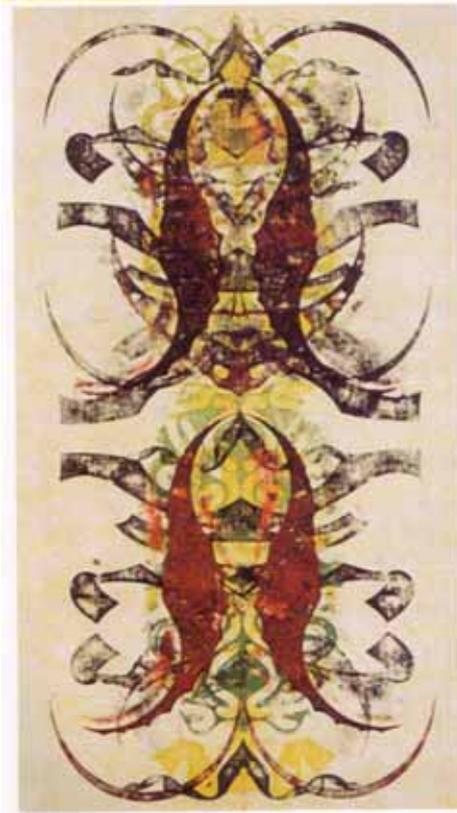
³⁴ Hacemos referencia a la pantalla como un lugar intermedio entre la mirada y el sujeto de la representación. La superficie del soporte contiene la pantalla.

³⁵ El término pertenece a Jacques Lacan. Con objeto de explicitar qué es, debemos hacer referencia a la interpretación del término hecha por Hal Foster: "El significado de este término es oscuro. Yo entiendo que se refiere a la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo. Llámese las convenciones del arte, los esquemas de la representación, los códigos de la cultura visual, esta pantalla-tamiz *media* la mirada del objeto para el sujeto. Pero también

conceptos desde el origen, que en este caso es crítica y nostalgia. La funcionalidad decorativa de las telas de Philip Taaffe solo reafirma la irónica actitud del arte de hoy, un arte viciado que está en crisis permanente.

En ese encuentro con el color y el dibujo el artista lleva al animal hacia la abstracción.

B. III. 3. 3 Construcción de una nueva naturaleza



Philip Taaffe, *Vivisector*, 1996, técnica mixta sobre lona 2.97 x 1.60 m. Colección particular Nueva York.

protege al sujeto de esta mirada del objeto. Es decir capta la mirada, *pulsátil, deslumbrante y desparramada* (p. 89), y la *doma* hasta convertirla en una imagen. Esta última formulación es crucial. Para Lacan, *Los animales están atrapados en la mirada del mundo; están ahí sólo mostrándose*. Los humanos no estamos tan reducidos a esta *captura imaginaria* (Pág.103), pues tenemos acceso a lo simbólico, en este caso a la pantalla-tamiz como lugar en que se hace y se ve la imagen, donde podemos manipular y moderar la mirada": Hal FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág.143. El libro de Jacques Lacan al que H. FOSTER hace referencia es: *El seminario*, Ed. cast, Paidós, Barcelona, 1981.

La figura "vivisector" realizada en el año 1996, representa una obra que se mantiene en el linde entre pintura y dibujo, el grabado y el collage. Su soporte tela montada sobre bastidor, es una pieza realizada con la intervención de diversos métodos de dibujo y estampación. Las formas corresponden a elementos de tipo decorativo, extraídos de la gráfica estilizada de plantas o animales, especialmente las lagartijas, mariposas, o serpientes. En "Vivisector" hace una representación de un animal de la imaginación, porque no corresponde a una figura de un animal en concreto. El animal de la figura da la sensación de ser un insecto gigante o un microbio ampliado por la lente del microscopio.

Es interesante cómo varía el método de consecución de la imagen. En otros trabajos ha seleccionado un fragmento de un animal para construir otro nuevo. En este caso ha involucrado hojas y partes de una planta para crear un ser vivo, un nuevo insecto: un *vivisector*.

Con las formas extraídas de la naturaleza, Philip Taaffe *construye una nueva naturaleza* a su gusto. La figura *Vivisector* es un claro ejemplo de esta reconstrucción. La presencia del animal ha surgido por su misma fragmentación. El nuevo animal ha dejado de ser una mimesis para convertirse en un animal extraño a nuestra idea de naturaleza. (Hay un aire de animal: ¿una expresión, un suspiro, una exhalación?).

Ciertamente la obra contiene y expresa una memoria animal que nos hace pensar en la distancia de la naturaleza, en este punto hace énfasis y penetra en nuestra psique con ironía. Sin embargo, y a pesar de poseer un contenido contundente (de animal descompuesto) y directo, juega con la

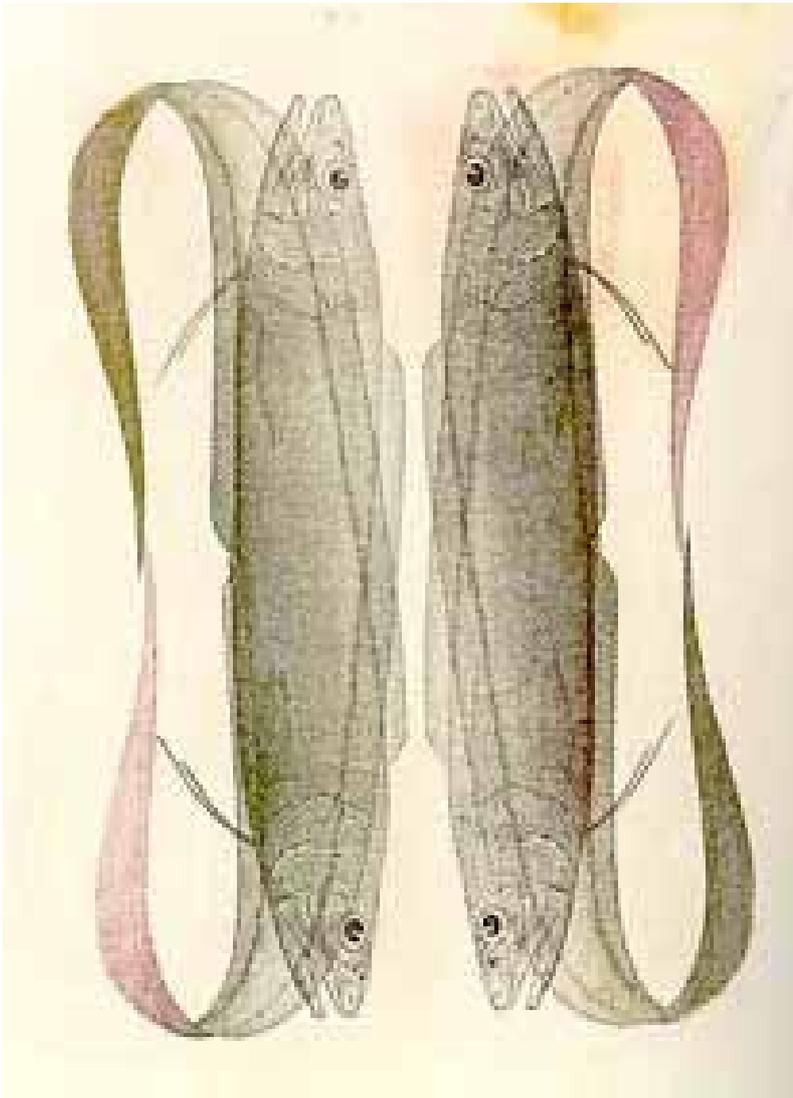
porosidad del tiempo. Conceptos como: "principio y fin o formas primarias se convierten en símbolos de eternidad"³⁶. Nos dan a entender las pretensiones temporales o, por otro lado, las incongruencias de tales aspiraciones, teniendo en cuenta que al fin y al cabo las telas sólo pretenden ser lo más decorativas posibles y por supuesto no tener responsabilidades superiores a esa humilde función.

En estas ambigüedades se desarrolla la obra de Philip Taaffe. Siempre hay que saber revisar el trasfondo de los dibujos y pinturas de este artista, porque intrínsecamente sus contenidos se proponen crear conflictos en la concepción contemporánea entre arte y naturaleza.

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

³⁶Jean Michel RIBETTES, *Art at the turn of the millennium*, Pág. 490.

B. III. 3. 4 La ligereza percibida en la representación de la forma asimétrica



Philip Taaffe.
Caligraphic tail fish parogados miles II. 1997.
Pigmento oleoso sobre papel. 65 x 78 cm. Colección privada

El tratamiento de la forma por el arte en el inicio del tercer milenio ha experimentado un cambio con respecto al siglo veinte. La forma ha pasado de ser una referencia objetivable y estable a una manifestación pulsativa de carácter efímero, temporal y percedero.

Con lo anterior hago una alusión al proceso de desmaterialización que ha tenido la forma gracias a los medios de producción artística derivados de la tecnología, así como a la importancia que posee la obra de arte de hoy, no por sus desarrollos objetivizables sino por la idea que la construye de fondo. Sin embargo, en la obra de Philip Taaffe, realizada con pigmentos oleosos sobre papel, se ponen de manifiesto diferentes propósitos para la forma, buscando un mismo fin.

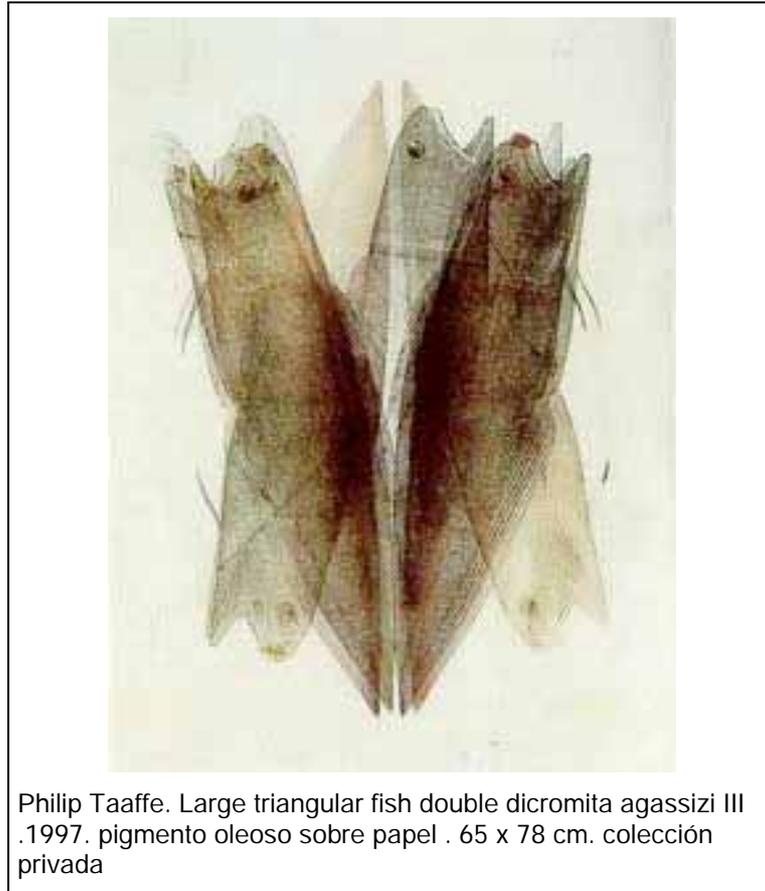
Estos propósitos para la forma son: Plantear la figura lo más reconociblemente posible, sobre la idea de la construcción de una nueva naturaleza, dada por la intertextualidad, y usar las calidades técnicas para sugerir porosidades y sensaciones de las superficies dibujadas, con el ánimo de definir características presentes dadas por la ligereza y transparencia de la forma, antes que por la opacidad y el abigarramiento.

Es así como en *Caligraphic tail fish parogados miles II* la representación de la forma del animal es de carácter translúcido, es posible penetrarle con la mirada. La excesiva visualidad le sustrae peso físico a la forma hasta convertirla en etérea³⁷. El artista relaciona lo ligero con aquello que es insustancial. Al mismo tiempo demuestra que la ligereza define la exactitud de la forma³⁸ y otorga claridad a la idea plástica³⁹.

³⁷ " La sobre oferta de imágenes acaba por banalizarlas y convertirlas en transparentes para nuestra mirada", Román GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual*, Pág. 124.

³⁸ La exactitud de la forma es la capacidad para convertir el desollado simulado de la piel del pez en sustancia pictórica traslucida con la cual se puede lograr el detalle y la expresión desahogada en un mismo trazo. Obsérvese como inicia el desplazamiento del trazo partiendo desde lo más extenso, lo más basto (el lomo de los peces), hasta lo mínimo, lo más puntual (el fin del símbolo caligráfico). n. del a.

³⁹ Es clara la intención de presentar al animal (como forma anómala) íntimamente relacionado con la belleza de la caligrafía. Se unen características del arte occidental con la esencia espiritual de la caligrafía oriental. *Ibidem*.



Otra posibilidad de ligereza dada por la representación de la forma es aquella que implica crear superficies por superposición de imágenes veladas.

La descripción técnica de estas obras de Philip Taaffe, no deja entrever los métodos de representación. Por la repetición de imágenes idénticas se puede pensar que corresponden a estampaciones sucesivas.

La superposición de imágenes construye una imagen rica en calidades atmosféricas y proyecta constantemente una sensación de movimiento continuo desde el interior hasta el exterior. La imagen va adquiriendo una profundidad tonal en aquellas partes donde hay más saturación de color. Consideramos el trabajo ubicado en los lindes de lo que es pictórico y

dibujístico. No se puede hacer una separación directa, en primera instancia por que sería inútil, y en segunda porque este tipo de análisis no es pertinente cuando se analiza un objeto plástico contemporáneo. Cabe señalar que la figura ha sido elaborada con la sensibilidad del claroscuro y este hecho vincula la obra con los valores analíticos de la tradición del arte.

El artista ha hecho uso de las tramas para enriquecer lo atmosférico, pero al mismo tiempo se ha apoyado en el método de la repetición de simetrías, puestas en sentidos asimétricos con el objeto de crear una figura estable, compositiva y visualmente. El título de la obra vuelve a ser significativo, puesto que revela el uso de la geometría: dos triángulos simétricamente contrapuestos que dibujan una figura rectangular vertical con un eje central.

Gracias a este método de construcción de la composición el artista enmarca las figuras orgánicas dentro de un orden en el plano (una vinculación más a las tradiciones del arte). Este recurso lo utiliza en la totalidad de su trabajo, implícita o explícitamente.

El aporte de Philip Taaffe es continuar utilizando las maneras y sistemas de construcción de la forma heredadas de la tradición dibujística y pictórica, para al fin conformar la imagen del arte actual. También establece una íntima relación e interpretación de la naturaleza como origen y consecuencia del arte. Es decir, rescata la esencia más pura del arte, encontrando los diseños y la estructura en la observación atenta de la naturaleza.

Los dibujos de Phillip Taaffe se inscriben en la dinámica del arte contemporáneo porque no sólo basa su discurso en la construcción de una

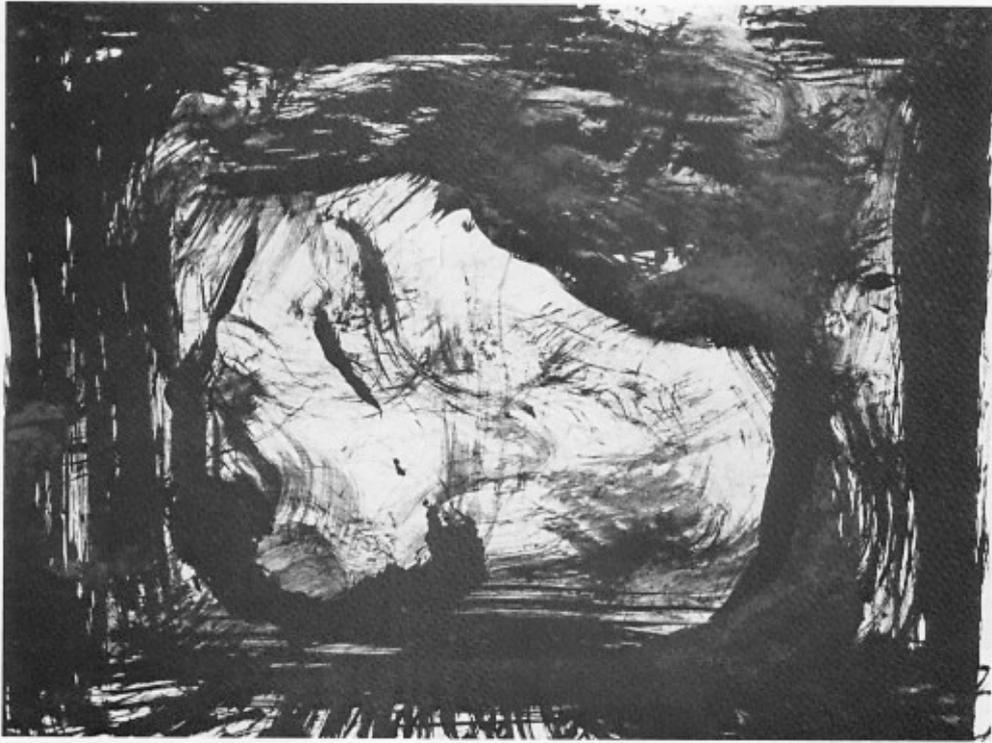
imagen, sino que hace de esta construcción la idea inquietante de una nueva naturaleza superpuesta, superevidente pero a la vez ligera y precisa.

En un experimento artístico de colaboración mutua denominado *Drawing dialogue* nuestro artista en conjunto con William S. Burroughs, realizaron una veintena de dibujos *a la limón* . El resultado gráfico así como la edición de las conversaciones que tuvieron lugar a través del proceso fueron exhibidas y publicadas en la galería *Pat Hearn* de Nueva York en el año 1987.

De aquella experiencia de colaboración plástica realizada en Kansas el 1 de febrero de 1987, recogemos algunos extractos de sus conversaciones en pleno proceso creativo. A través de sus diálogos nos introducimos en una espiral compuesta de realidad, ficción, animalidad , diseño construyendo un nuevo dibujo, una manera diferente de creer en la belleza.

Con el objeto de percibir con mayor precisión el sentido de lo hablado y dibujado, visualizaremos en primera instancia la obra en la cual se encontraban trabajando los artistas, para luego transcribir su conversación.

Drawing dialogue entre Philip Taaffe y William Burroughs, Kansas 1
de febrero de 1987:



Philip Taaffe, William S Burroughs, *Entrance to the museum of lost species*, Tinta negra sobre papel, 40 x 60 cm, 1987, Colección particular Kansas.

William Burroughs: What about the centipedes ? The giant centipede.

William Burroughs: ¿Qué sobre los ciempiés? El ciempiés gigante.

Philip Taaffe: You say they're six feet long so let's do five sheets of paper with twenty legs per page. Ten at the top, ten at the bottom.

Philip Taaffe: Usted dice que tienen seis pies de largo así que vamos a hacer cinco hojas de papel con veinte piernas por página. Diez en la tapa, diez en el fondo.

WB: He's got a mouth. He's got big pincers.

WB: Él tiene boca. Él tiene tenazas grandes.

PT: What do you think, some foliage ? Just make it soft. What's he going after ?

PT: Qué piensas, algo de follaje? Sólo hazlo suave. Qué irá a hacer después?

PT: Were they predators ?

PT: Eran depredadores?

WB: Yes. Exactly. He's a predator. They'll kill anything they can overpower. So it should be big enough to attack a person.

WB: Sí. Exactamente. El es un depredador. Matarán cualquier cosa que puedan dominar. Entonces debe ser lo suficientemente grande como para atacar a una persona.

PT: You want to put legs on there, Bill ?

PT: Deseas ponerle piernas allí, Bill ?

WB: Yes, the legs, let's put the legs on, the pincers, those little sharp things on the end of the legs. They've gotta be little zips.

These are pretty good. It's sharp. It sort of goes off and then there are some hairs that stick out, spiny hairs that stick out from the end. At a certain time of year these creatures fall out of the trees onto the sidewalks of New Orleans. And squirm around. In a most disgusting way. A horrible thing. My God.

WB: Sí, las piernas, vamos a ponerle piernas, las tenazas, esas pequeñas cosas agudas en el extremo de las piernas. Debieron haber sido como relámpagos. Estos son bastante buenos. Es agudo. Una especie que se apaga y entonces hay algunos pelos pegados hacia afuera, pelos espinosos que se pegan hacia el extremo. En cierta época del año estas criaturas se caen de los árboles sobre las aceras de Nueva Orleans. Y remueven todo alrededor. De una manera repugnante. Una cosa horrible. Mi Dios.

PT: Oh, it's a terrible looking creature. I like the fact that each background is very different. He's passing through certain zones, certain different terrains, you know ?

PT: Oh, es una criatura de mirada terrible. Me gusta el hecho que cada fondo es muy diferente. El esta pasando por ciertas zonas, ciertos terrenos, sabes?

WB: Yes, that's very good.

WB: Sí, eso es muy bueno.

PT: What happens when snakes and centipedes get into action with one another ? Does that ever happen ?

PT: Qué pasaría cuando las serpientes y los ciempiés actúan con otro? Eso sucede siempre?

WB: Uh- not often. They're sort of bad for snakes to swallow. Small animals like mongooses will just tear them to pieces.

WB: Uh- no ha menudo. Es una clase mala para ser tragadas por las serpientes. Los animales pequeños como los mongooses apenas lograrán rasgarlos a pedazos.

PT: I know about mongooses.

PT: Conozco los mongooses

WB: They're not like the beautiful little furry kaffin cats. They're not cats, they're mongooses. They live in a certain desert. I've got pictures of them. They're beautiful. And they eat scorpions and centipedes. They're insectivores more than anything else. Like small lemurs, like mouse-lemurs are insectivores. They'll grab a grasshopper like that and eat it like corn on the cob. With chirps and squeaks of delight.

WB: No son como los pequeños y bellos gatos peludos Kaffin. No son gatos, son mongooses. Viven en un desierto. Tengo cuadros de ellos. Son bellisimos. Comen escorpiones y ciempiés. Son mas insectívoros que cualquier

otra cosa. Como pequeños lemurs, como los pequeños insectívoros ratones-lemurs. Arrebatan rápidamente los saltamontes y se los comen saboreando aún el gusto del maíz sobre la mazorca. Con chirridos y chirridos de placer.

PT: I've eaten corn on the cob that way myself.

PT: Yo he comido maíz de la mazorca de esa misma manera.

WB: But the other thing about Madagascar, there are no venomous snakes there.

WB: Pero hay otra cosa sobre Madagascar, allí no hay serpientes venenosas.

PT: Really.

PT: De verdad ?

WB: No. There are no cats, no dogs.

WB: No, Allí no hay gatos ni perros.

PT: I like the centipede's tail very much. That's perhaps my favorite part.

PT: Me gusta mucho la cola del ciempiés. Es tal vez mi parte favorita.

WB: Yeah, it has almost some sort of skin, like a jet.

WB: Si, es casi una clase de piel, como un jet.

PT: It's a new, a 21st-century design.

PT: Estos es algo nuevo, un diseño del siglo XXI.

WB: It has a strident calm. An offensive beauty.

WB: Tiene una calma estridente. Una ofensiva belleza.

PT: It certainly isn't the only kind of beauty but it's the kind I like the most.

PT: No es ciertamente la única clase de belleza sino que es la clase que gusta a muchos.

WB: What kind ?

WB: Qué clase?

PT: The offensive kind of beauty.

PT: La clase ofensiva de belleza.

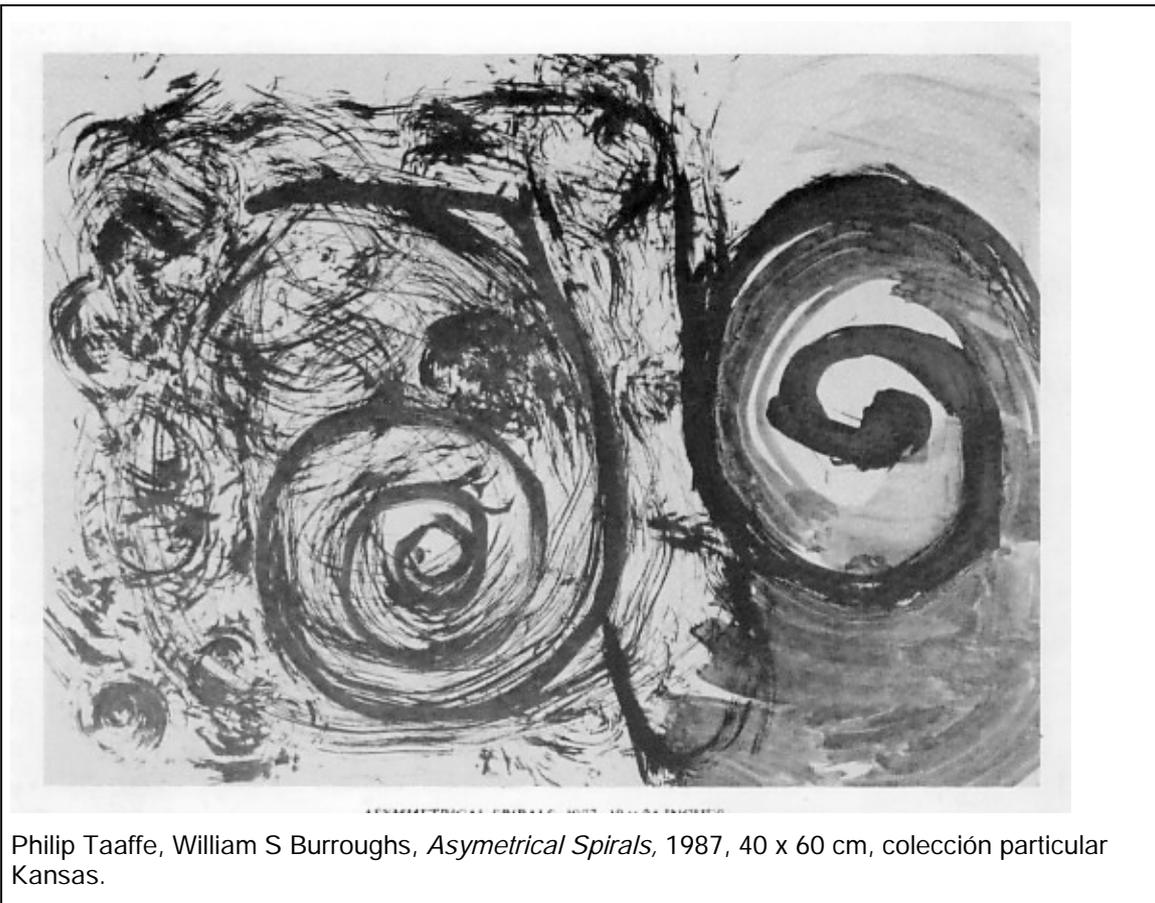
WB: Yes, yes, several kinds of beauty.. There's a mill pond above the dam. You walk along there in the trees and it looks like you've walked into a Cezanne.

WB: Si, si, muchas clases de belleza. Hay una charca del molino sobre la presa, Usted camina hacia adelante entre los árboles y parece que hubiera caminado dentro de un Cezanne.

Temas de conversación y dibujos continúan emergiendo de aquel encuentro, se suceden en una cadena de relaciones unas veces lógicas otras irracionales, pero siguiendo un orden impuesto por la fluidez del impulso

grafico interior, reflejando una desconexión entre lenguaje verbal y escritura automática.

Continuemos escuchándoles precisamente a través del último dibujo y sus últimas apreciaciones, las cuales de alguna manera contribuyen a concluir nuestro texto.



Philip Taaffe: What about this drawing? This is an extinct disease. These are spores, Bill.

Philip Taaffe: Qué sobre este dibujo? Es una enfermedad extinta. Son esporas, Bill.

William s. Burroughs: I understand. You see, all these microscopic cilia break loose and then they begin writing around like little worms and they get on the wind and -

William s. Burroughs: Entiendo, mira, todas estas roturas microscópicas de cilia sueltas y entonces empiezan escribiendo alrededor como pequeños gusanos consiguiendo en el viento y-

PT: Hair spores! This one has the curvature of Venus, I think. This is Venusian. It's a venereal disease. We're on the edge of the planet Venus and this is a venereal-

PT: Esporas de pelo ! Esta tiene la curvatura de Venus, Pienso. Es venusiana. Es una enfermedad venérea. Nos encontramos en el borde del planeta Venus y esto es una venérea-

WB: It will make you want to look at them. There is a left-handed spiral, and then we'll do a right-handed one. Look down there. Looks like some strange sexual position.

WB: Hará que sea mirado por ti. Hay una espiral izquierda, y entonces nosotros la convertiremos en derecha. Mira abajo. Parece como alguna extraña posición sexual.

PT: This one ?

PT: esta ?

WB: No this one. There's the woman. There's her hand. Her head. Sort of run together up there. A man.

WB: No esta otra. Allí hay una mujer. Esta es su mano. Su cabeza. Una clase de funcionamiento. Un hombre.

PT: So where's the rest of him? It's consumed. Yes. A virulent case of crabs.

" Venus Needs Crabs." Is that the right-hand spiral? All right. Hold on a second. This is certainly magnetic. What do you think about the spiral in Van Gogh's paintings, Bill ?

PT: Entonces donde está el resto de él? se consume. Si. Un caso virulento de cangrejos.

" Venus necesita cangrejos. " Es esta la espiral derecha ? Todo a la derecha. Espera un segundo. Esto es ciertamente magnético. Que piensas acerca de las espirales en las pinturas de Van Gogh, Bill?

WB: Yes, there's obviously some power in spirals.

WB: Si, hay obviamente una cierta energía en espirales.

B. III. 3. 5 APRECIACIONES CONCLUYENTES

- La ligereza es una característica del mundo contemporáneo. Todas las cosas tienden a volverse ligeras, en contraposición a la gravedad, a la pesadez. En el arte, como lo hemos evidenciado a través de la obra de los anteriores artistas, la ligereza está presente a nivel de la representación. Es una ligereza que se asocia al plano formal y en consecuencia a la agilidad del pensamiento.

- El animal, tal como es analizado en estas obras, es un animal cercado, revisado y reformulado en vías cuya dirección abarca la observación y presentación más directa.

- La vinculación de la naturaleza en los discursos del arte actual como fuente originaria de nuevas formas e ideas ha sido desplazada por la necesidad de representar los condicionamientos de la vida moderna, evidenciados en la rapidez, la superficialidad, la violencia latente de la sociedad.

- La forma a nivel general ha pasado de ser una referencia objetiva y estable a una manifestación de la pulsión interna de carácter efímero, perecedero y momentáneo.

- El arte es un espacio que hay que reordenar por su extensión inabarcable. Cada artista acota su espacio seleccionando imágenes en un determinado archivo, apropiándose de ellas, descontextualizándolas, cambiándolas y olvidándolas constantemente.