

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. II Desde lo siniestro

B. II. 1 Abyecto y siniestro

Abyectar es expulsar, separar; ser abyecto, por otra parte, es ser repulsivo, estar atascado, ser lo bastante sujeto únicamente para sentir esta subjetualidad en riesgo

Julia Kristeva¹

Lo siniestro (das Unheimliche): sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás

Sigmund Freud²

¹ Julia KRISTEVA, *Poderes de la perversión*, Pág. 34

² Sigmund FREUD, *Beyond the pleasure Principle (1920)*, *Mas allá del principio del placer*, Pág. 54

En el presente ensayo nos proponemos reflexionar sobre estos dos aforismos y su pertinencia a la presentación y representación del animal en el dibujo de fin de siglo. Nuestra hipótesis se centra sobre el contenido abyecto de las representaciones de los animales, las cuales dan origen a la sensación de lo siniestro.

En el primer aforismo, la ambigüedad del verbo y el sustantivo producen un deslizamiento en cuanto a que *abyectar* se inserta como parte constitutiva, mientras que ser abyecto denota detrimento en todo sentido. Lo abyecto se ha insertado en la estética de fin de siglo como un valor que sondea al individuo en profundidad. Ello en parte por el deterioro de la alteridad en el mundo³ y en parte por la *obscena mirada objeto de lo real*⁴. (Lo real se identifica con aquello que se mira obscenamente)

Para nuestro estudio utilizaremos este concepto de lo abyecto como algo que se dirige hacia el origen del trauma, hacia la fealdad⁵, para dar paso a lo siniestro.

En el segundo aforismo Freud plantea una interesante sugestión, puesto que explicita que lo siniestro hace parte de nuestro entorno más inmediato, pero que, debido a un condicionamiento especial, se transforma en motivo de espanto.

El dibujante se inserta en esta transformación proponiendo un medio convertido en instrumento del pensamiento, propiciatorio de interpretaciones de

³ KRISTEVA, *Poderes de la perversión*, Pág. 34.

⁴ Hal FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág. 160.

⁵ "La fealdad aparece cuando el hombre altera las formas a las cuales debería rendir culto. Cuando modifica el ser de las cosas, cuando lo fragmenta, lacera y mutila, entonces ese Ser fragmentado, lacerado y mutilado ya sólo es feo": Pedro AZARA, *De la fealdad del arte moderno*, Pág. 31.

nueva naturaleza. Dentro del dibujo actual la representación de los animales se ha producido por un deslizamiento⁶ desde la metáfora llevada a la metamorfosis hasta el desgaste de la representación.

Es así como presenta al animal como un ser híbrido y establece contactos con esa zona del pensamiento y la realidad por fuera de lo formulado. El dibujo es, como lo siniestro, una condición y un límite. Lo siniestro es el linde de lo bello y el dibujo es el linde del lenguaje⁷.

B. II. 2 Representación abyecta del animal: Origen de lo siniestro, en los dibujos de Kiki Smith y Kara Walker.

La representación se ha visto desgastada en general por la pérdida de sentido simbólico de la imagen. El agotamiento de la representación metafórica del animal ha dado paso a la metamorfosis, siempre desde una perspectiva escrutadora de las heridas profundas del individuo.

La representación abyecta produce la sensación de crear constantemente nuevas naturalezas que corresponden a la lógica de nuevos mitos personales. La representación abyecta está toda llena de fisuras, puesto que es una condición que afecta de modo profundo la ambigüedad de lo externo con lo

⁶ Entendemos como deslizamiento a la traslación de conceptos en la interrelación propia del arte contemporáneo. n. del a.

⁷ Entiendo el dibujo como un método de extracción de las imágenes desde un mundo interior, que pertenece a la mente y es una fuente serena de donde emergen todas las imágenes y todas las ideas. n. del a.

interno, la identificación concreta de las cosas y sus situaciones. La representación abyecta permite mostrar los dilemas de nuestra subjetividad, cuestionando constantemente los preconceptos y los significados.

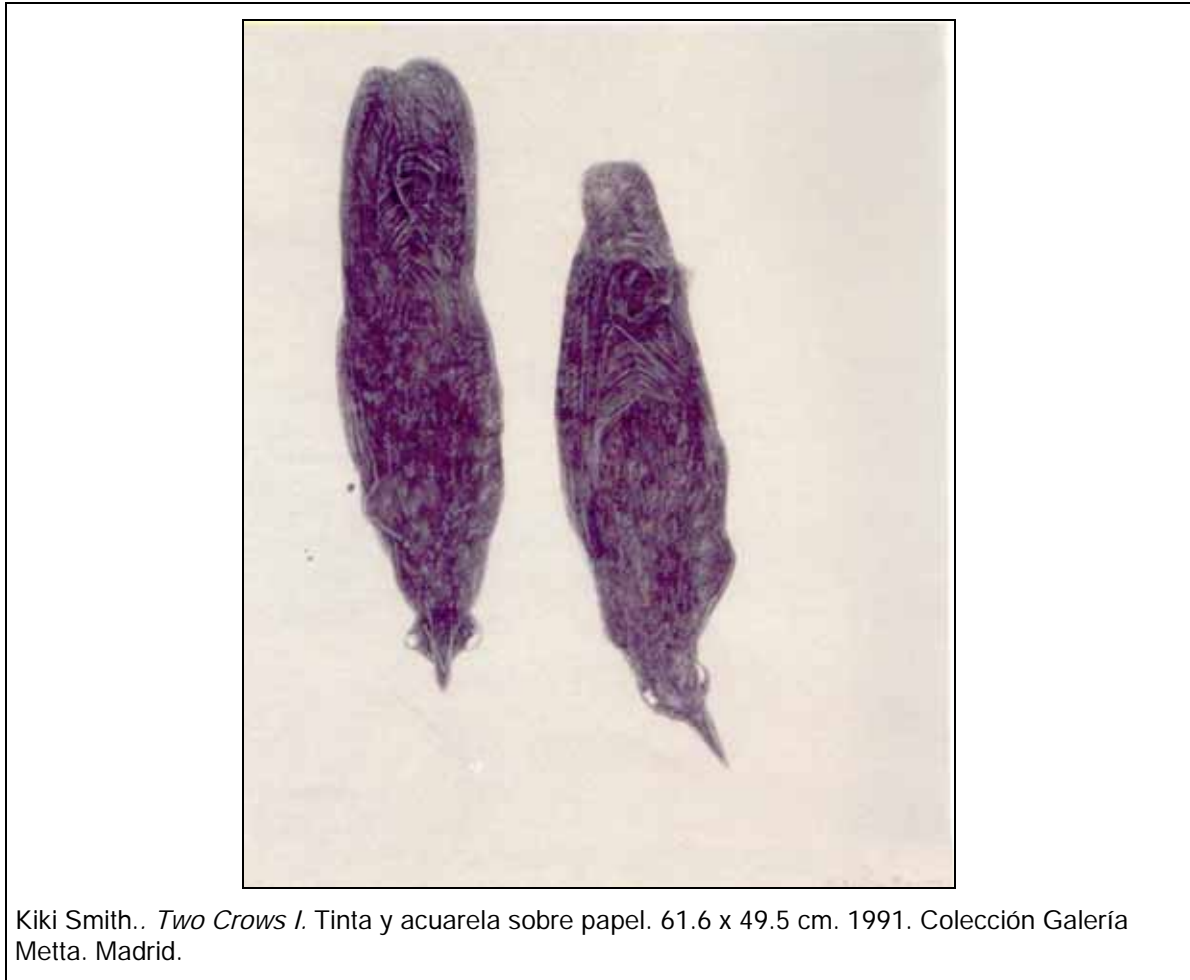
Ejemplo de la transformación de actitudes desde el arte, radicados en el cuestionamiento de los preconceptos y significados es la obra contemporánea de la artista germano-norteamericana Kiki Smith.

Smith nace en 1954 en Nuremberg, emigra a los estados unidos siendo adolescente, se establece junto con su familia en la ciudad de Nueva York . La obra de la artista se fundamenta en el cuerpo condicionado por indagaciones fisiológicas y biológicas⁸: Se constituyen de formas *agresivas y depresivas*⁹ que ponen en escena el drama radicado en el cuerpo como lugar para la sensibilidad y lo irracional.¹⁰

⁸ " En los años noventas en efecto, e incluso con anterioridad, hemos visto aparecer una serie de obras que indagaban sobre las condiciones biológicas y fisiológicas del cuerpo humano - y animal-, seguramente como respuesta a la frialdad de los movimientos sumamente intelectualizados y reduccionistas de los años setenta, como el minimal y el arte conceptual." : Victoria Combalia, *KIKI SMITH: Un romanticismo de nuevo cuño*, Metta Galería, Pág. 9.

⁹ " Éste es el ámbito primordial del arte abyecto, que es llevado a las fronteras rotas del cuerpo violado. A menudo , como en la escultura agresiva-depresiva de Kiki Smith, este cuerpo es maternal y sirve como el medio de un ambivalente sujeto infantil que alternativamente lo daña y restaura." FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág. 156.

¹⁰ "Kiki Smith ha puesto en escena, a través de un vocabulario narrativo o iconográfico, la jerarquía funesta del cuerpo " civilizado", que eleva lo racional y funcional la vez que reprime lo instintivo y emotivo." : Brandon TAYLOR, *Arte hoy*, Pág. 160- 161.



Las figuras de animales en su trabajo tienen una doble lectura: El poder de la corporalidad acechada y la naturaleza - "nature is a free space"¹¹- como un lugar libre; la libertad sugerida por la artista incluye sus constantes referencias a una memoria cultural heredada de la tradición germánica por la naturaleza.

En el dibujo *Two Crows*, observamos, a través de un elaborado y detallado dibujo a lápiz y acuarela, una representación de dos cuervos muertos.

¹¹ Kiki SMITH ,*Conversacion con Helaine poster*, Pág. 26.

Los dibujos pertenecen a una instalación en la cual, además de dibujos, también se expusieron piezas escultóricas. Dibujos y piezas de escultura han sido realizados en una dirección pretendidamente figurativa, es decir que profundizan sobre la imagen de la realidad de manera detallada, mas no hiperrealista.

Los cuervos presentados a través del dibujo y esculturas por Smith hacen alusión a un exterminio de estas aves producido por gas tóxico en Nueva Yérsey en la década de los ochentas. Por la descripción detallada y cierto patetismo dramático latente, nos traslada al lugar donde ocurrió el desastre ecológico, convirtiendo la representación en abyecta puesto que se remite a un momento específico detonante de sentimientos encontrados y ambiguos. Se enfoca sobre el motivo de la muerte de una especie animal derivada de la manipulación química del hombre sobre el medio ambiente. La representación de los cuervos , se conforma como hechos que liberan algo de nuestra subjetividad, ya sea una crítica consciente del desarrollo o una exclamación ante el desastre. De todas maneras actúan como provocaciones para la liberación, creando en la subjetividad confrontaciones conceptuales: Bien es un ejemplo la representación de la muerte como una manera de *exorcizar* los miedos internos:

" As in her early work on the themes of violence and mortality, Smith found that making " horrific Things" can serve as a type of

exorcism... making the scariest things you can make and placing them outside you, to protect one's internal psychic being."¹²

La presentación del animal muerto señala el objeto de la abyección como forma iniciática de lo siniestro: Se trata de un dibujo compuesto por la evidencia del cuerpo violentado, expuesto como resultado de una agresión. Por lo anterior la potencia expresiva del marco expositivo de las figuras enfrenta al espectador con una visión directa, como imagen reflejada y devuelta, como sugerencia de culpa compartida. No se trata de un boceto preparatorio sino de una imagen definitiva como obra de arte y por ende como memoria.

La misma presentación de tipo realista nos introduce con mayor detalle en el campo propio de lo siniestro. Estos acentos los vemos reflejados en:

1º) La identificación de los cuervos como víctimas propiciatorias de la civilización que los convierten en seres portadores de maleficios y presagios funestos; todo ello apoyado por la idea fabulada que se tiene de ellos caracterizada por los comportamientos y adjetivos humanos que se le atribuyen como la traición, el desagrado, la mala suerte, la charlatanería y la devastación.

2º) La sensación siniestra de ver la muerte del cuervo como la extinción del último refugio de la naturaleza, es decir la desaparición de la imagen de naturaleza que llevamos en nuestra mente. En este caso el cuervo pertenecería a una imagen de la infancia que ha muerto (debido a la asociación del color negro con la muerte), una certificación de ella.

¹² Helaine POSTER. Conversaciones con Kiki SMITH, Pág. 26.

En cambio, Kara Walker, artista afroamericana nacida en California, Estados Unidos, en el año 1969, presenta en un interesante juego de imágenes planimétricas negras recortadas sobre fondos pasteles, una narración grotesca que insiste en la barbarie de escenas psicológicas y políticas. En estas obras de gran tamaño, que suelen ser mezcla de diversos recursos pictóricos, la artista



Kara Walker, Sin título, acuarela grafito. 177 x 168cm. Papel cortado sobre lienzo .1996.
Colección de la artista

representa la figura de un ser metamorfoseado, híbrido entre *niña y lagarto*, navegando sin peso en una atmósfera vacía como lugar pero nutrida de pequeños e insistentes dibujos alrededor de la imponente figura del ser híbrido. A medida que se desarrolla nuestra observación en detalle de la citada obra de Walker percibimos como un descubrimiento los dibujos señalados, realizados éstos con lápiz de grafito. El dibujo a lápiz aborda los motivos de animales interactuando con seres humanos representando acciones que giran entre lo privado y lo público.

La escena se desarrolla en un espacio indeterminado, exenta de referencias concretas con las cuales podemos ubicar la acción en un lugar determinado, precisamente lo etéreo de la atmósfera nos sugiere un juego de asociaciones entre la idea del paisaje y la conformación de un espacio pictórico las mas de las veces abstracto y fluctuante. Las figuras gravitan en una realidad ficticia, intemporal.

El ser híbrido de larga cola en apariencia hijo de la mujer de color que lo sostiene cariñosamente, aporta una nueva versión al conjunto de las representaciones sobre la maternidad; una evolución protérvica de la tradición pictórica de las madonas, que a diferencia de ellas encuentra su lugar de atascamiento en la indiferencia humana ante el racismo, la xenofobia y la esclavitud moderna. No hay conflicto evidente entre los personajes en cambio se respira una mansedumbre contagiosa sobretodo si tenemos en cuenta la inclinación servil del pequeño personaje al lado superior derecha de la figura, lo que nos lleva a deducir que la obra retrata el mundo oprimido y negro viviendo en la claridad y blancura del mundo dominante. Como lugar intermedio y

resultado de esta unión brutal de dos realidades identificadas por el color negro y blanco nace un ser siniestro acusado de hibridación, malformación y castigo en la figura más exacerbada de la fragilidad: La infancia; representando que lo más tierno e inofensivo puede convertirse también en lo más monstruoso y temible.

Si el cuervo de Kiki Smith hacía del motivo un objeto lleno de maldad y mal augurio, la niña-lagarto de Kara Walker introduce lo siniestro como duda sobre que un ser aparentemente monstruoso pertenezca a la evolución humana o que la animalidad tolere ser humanizada. Existe un simulacro que en ambas circunstancias se convierte en una metamorfosis completa, en un residuo de la metáfora como último refugio de la naturaleza.

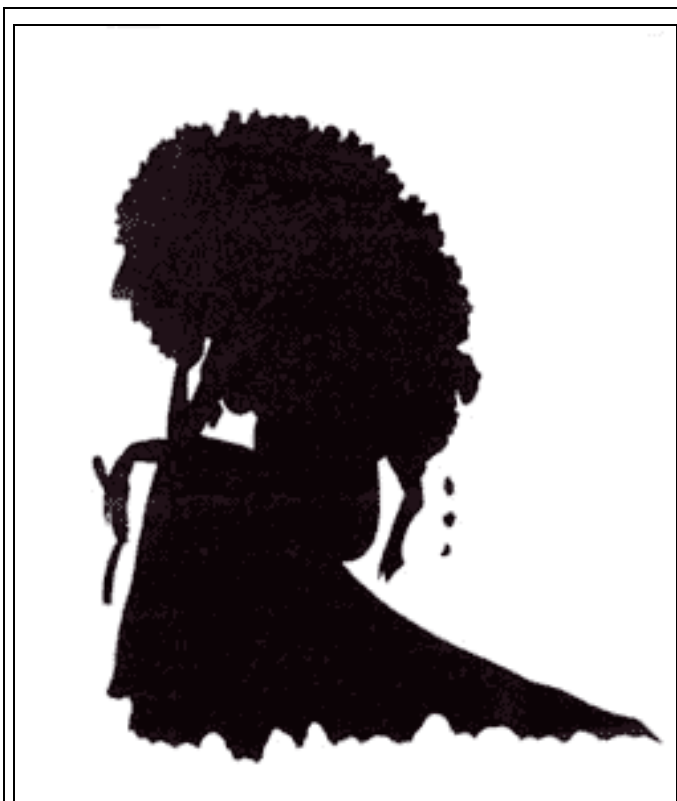
Como Kiki Smith, Kara Walker nos induce a buscar en la subjetividad aquello que nos puede redimir de nosotros mismos para liberarnos. La subjetividad roza las heridas abiertas por los problemas de índole de raza, colonialismo, sumisión, devastación:

" History is carried like a pathology, a cyclical melodrama immersed in artifice and unable to function without it. The historical romance creates a will for abusive submission, exacerbated by contemporary ideologies that revere victim hood. Everyone wants to play the nigger now. There is more power in the role of the underdog, pop culture tell us.

Be scary and disenfranchised, and you'll make great art"

"La Historia se lleva como una patología, un melodrama cíclico sumergió en el artificio y la incapacidad de fusionarse. El romance histórico crea la voluntad para la sumisión abusiva, exacerbada por las ideologías contemporáneas que reverencian la capucha de víctima. Todos quieren jugar el negro ahora. Ahí reside el poder en el papel del desvalido, la cultura de la cultura pop nos lo dice. Sea espantoso y privado del derecho de votación, y usted hará gran arte"¹³

La presentación del animal representa en Kiki Smith un drama ecológico y en



Kara Walker. *Pastoral*. Mural al acrílico sobre pared. 2 x 1.80 m. 1998. Bárbara Krakow Galería. Munich.

Kara Walker el animal es depositario de símbolos cargados de prejuicios racistas.

Kiki Smith hace un planteamiento desde una posición de seriedad absoluta. En sus cuervos no hay posibilidad para el humor. En cambio, Kara Walker convierte todo el dramatismo interno en humor negro; es una manera

¹³ Kara WALKER, en Sydney Jenkins, *look away! Look away! look away!*, Pág. 26. trad. del a.

de quitarle solemnidad y peso con el objeto de crear ambigüedad en su lectura como obra de arte y como objeto que sirva de respuesta a la cultura.

Pero no solo representa su trabajo una respuesta en términos de historia, cultura y raza, sino que también sus siluetas provocadoras confrontan nuestra percepción de identidad en temas que se dirigen al género, y más concretamente hacia la identidad sexual: En el mural *Pastoral* retrata metafóricamente a una oveja negra, un ser híbrido ambiguo mitad humana, mitad animal, pero al mismo tiempo mitad blanca y mitad negra.

Es así como *Pastoral* expone los estereotipos más fundados sobre la identidad étnica, revelando los mitos impuestos de orden colonialista, en la cual la sexualidad de la mujer negra, es representada con características animales.

Lo siniestro de esta imagen radica principalmente en esa doble lectura de un ser metamorfoseado en animal, sin caracteres fantásticos: un ser abyecto que subvierte el orden político-cultural del arte.

B. II. 3 Las inquietantes figuras de Sara Hauser: Animales de la fantasía, realidades siniestras

La fantasía es, según el diccionario de la lengua española, "la facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales". Como observamos, la definición nos introduce directamente en el terreno de la

plástica, con su capacidad para evocar imágenes que se producen en la interioridad y que provienen de nosotros mismos y de nuestro ánimo.

Al ser inherente a nuestra naturaleza, lo único que varía es el lenguaje que permite exteriorizar aquellas imágenes.

Sin embargo, la definición del diccionario sólo se remite a una imagen producto de la sublimación. Incluso cuando se refiere a la realidad lo hace para idealizarla. La definición de fantasía construye íntimamente un reflejo de algo que se encuentra por fuera de nuestra realidad, algo mejor e inalcanzable, como lo puede ser un retorno a la niñez o, en muchos casos, al mundo de la imaginación.

Los artistas que hemos seleccionado son sólo un extracto de toda una generación que sigue reflexionando sobre cuestiones tan básicas como la presencia del animal en nuestra vida y, a través de ellos, sobre nuestra manera de concebir el mundo. Así como los artistas que estudiaremos se interesan por el dibujo como medio de expresión contemporáneo, gracias a sus trabajos es posible entender el dibujo como una expresión fluida del lenguaje, un género contemplativo y silencioso disociado del ascetismo.

Mi relación con los dibujos de Sara Hauser, artista en 1967 nacida en San Francisco que vive actualmente en Nueva York, ha sido muy cercana, puesto que encuentro ideas, formas y posibilidades formales que me ayudan en mi trabajo.

Durante el año 2004 he establecido canales comunicativos con la artista, los cuales me han facilitado penetrar con mayor facilidad en los conceptos

básicos de su trabajo, generados a partir de la presentación y representación del animal como tema de investigación plástica.

Su corta edad no ha sido impedimento para desarrollar un cuerpo de obra madura y experimental al mismo tiempo, cuestionadora sobre las construcciones conceptuales acerca de la presencia de la naturaleza en el arte. Lo extraído de nuestras conversaciones refleja su preocupación por explorar con intensidad la hibridación, la deformación y el fin de la metáfora a través de la imagen reflejo del animal.



Sara Hauser. *Birdaroo I*. 21 x 27 cm. Frottage sobre papel japonés. Serie realizada desde el 2000 hasta el 2003. Colección particular

Ejemplo de la transfiguración y la metamorfosis es la obra de Sara Hauser titulada *Birdaroo I*; la citada obra corresponde a un dibujo elaborado

con la técnica de frottage. Es este un dibujo a medio camino entre el calco, el grabado y el transfer de un relieve.

La solución técnica y formal del dibujo se expresa en el siguiente proceso:

El papel se coloca sobre una madera previamente tallada con los motivos a trabajar; luego se frota con barras de pigmento y lápices de grafito, para obtener la imagen creando diferentes efectos texturales sobre el papel japonés, una superficie resistente y traslúcida.

Un proceso de elaboración fuertemente influenciado por la estampación tradicional japonesa, pero a diferencia de ella, La artista norteamericana no crea una sola matriz, elaborada expresamente para el diseño, sino que en el proceso va mezclando diversas matrices diseñadas colocadas de manera diferente para posibilitar una variedad de conjugaciones cada vez más ricas y exploratorias. De esta manera puede hibridar especies y posiciones siempre novedosas e inciertas; el método de trabajo como se observa corresponde a un registro de acciones intuitivas , certificadas únicamente en el resultado final de la obra:

"My working process involves moving ideas from one medium to another, but my ideas nearly always begin with drawings, and often the drawings become finished pieces in themselves. I have always appreciated the directness and spontaneity of drawing. In my appreciation of other artists, I often prefer their drawings and sketches to their more "finished" works."

"Mi proceso de trabajo implica ideas móviles de un medio a otro, pero estas ideas casi siempre empiezan con dibujos, y a menudo los dibujos llegan a ser piezas terminadas de por sí. Yo siempre he apreciado la franqueza y la espontaneidad de dibujo. En mi apreciación de otros artistas, a menudo prefiero sus dibujos y esbozos que sus trabajos más "terminados"."¹⁴

El método de trabajo y la experiencia enriquecedora de su elaboración plástica experimental hace que efectivamente *el proceso* enriquecido por el dibujo adquiera importancia en relevancia al *resultado final*, porque el proceso tiende a ser más constructivo, rico, atrevido y posibilitador al mismo tiempo de nuevas vías de investigación: Nacimientos constantes de hibridaciones y nuevas conjugaciones visuales, ejecutadas a gran velocidad de conceptualización y factura; El proceso de su trabajo es la manifestación de la unión entre velocidad de pensamiento y seguridad intuitiva autocrítica, dos funciones que atañen al dibujo en su expresión más fundamental.

Nos interesa su trabajo porque parte básicamente del dibujo; a través de él captura los sentimientos y la energía propia de su subjetividad. Su dibujo se funda formalmente en una sumatoria de medios como lo son el grabado en madera, el frottage y la utilización de una línea las más de las veces espontánea y accidental. En mi caso, el dibujo también corresponde a una sumatoria de medios, puesto que yo utilizo la técnica del frottage –para

¹⁴ Sara HAUSER, entrevista del autor, enero del 2004. n. del a.

traspasar el motivo dibujado al lienzo previamente texturado (se especifica mejor este proceso en el anexo *Mujer-perro. elogio a la metamorfosis Pág. 236-238*) –, mezclado con la encáustica y la pintura al óleo.

Mediante el dibujo, Sara Hauser expone una naturaleza híbrida. En ella concursan dos o más especies para conformar una. En *Birdaroo I*, se evidencia la presencia de un pájaro y un marsupial, demostrando que el animal es ante todo variedad y claridad:

"Animals have been a part of my life since I was a child. I had many pets, including a family of mice, who were kept in a doll house (complete with mouse-sized doll furniture). I have always felt a very direct connection with animals, and am inspired by their emotional transparency and their fascination with any new object or situation".¹⁵

"Los animales han sido parte de mi vida desde que era una niña. Tuve muchas mascotas, inclusive una familia de ratones, que se mantuvo en una casa de muñecas (completa, con los muebles de las muñecas del tamaño de los ratones). Siempre he sentido una conexión muy directa con los animales, y me han inspirado por su transparencia emocional y su fascinación con cualquier nueva situación u objeto."¹⁶

¹⁵ *Ibidem*

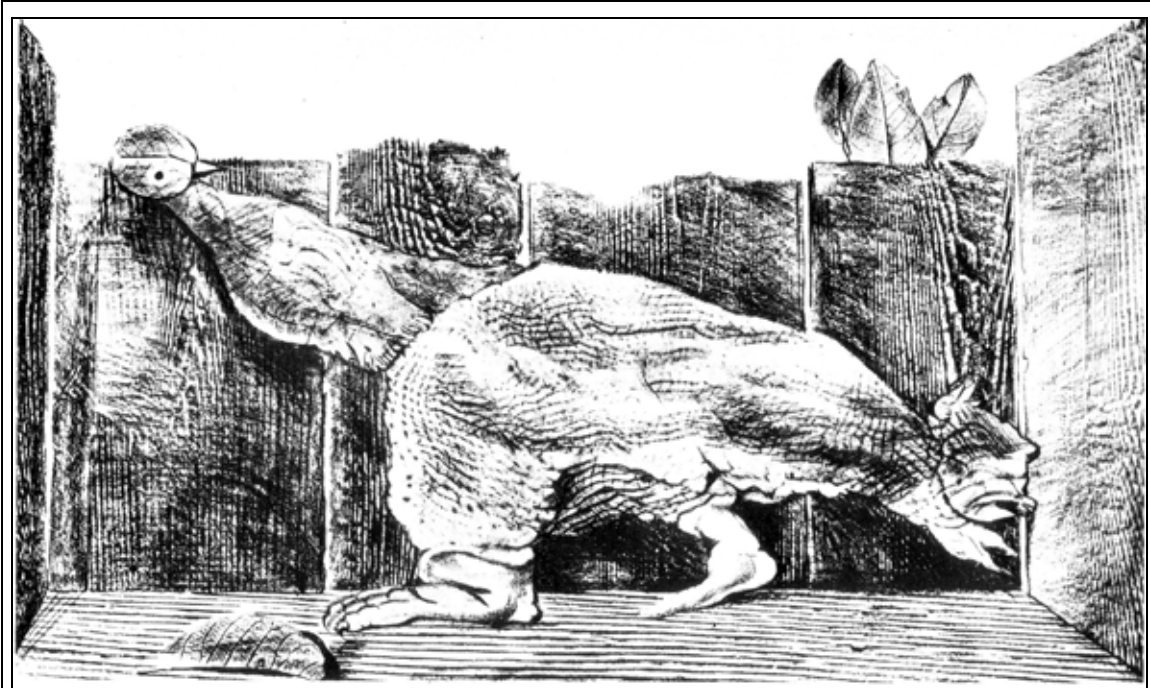
¹⁶ Trad. del a.

Lo siniestro se da por el aleccionamiento de una naturaleza que alude a un injerto imposible, a una malformación genética viable únicamente por la intervención humana. El dibujo de un animal mitad ratón, mitad marsupial abre la posibilidad de que lo fantástico logre acceder al plano de una realidad posible. Este proceso concuerda con lo sugerido por Freud: *se da lo siniestro cuando lo fantástico se produce en lo real.*

Objeto de nuestro interés es destacar que la anamorfis en su trabajo ha sido una respuesta natural a la fascinación que la artista siente por los animales, tan llenos de transparencia y autenticidad. Sara Hauser pudo simplemente hacer un dibujo homenaje en los términos más tradicionales posibles; es decir, presentar al animal tal cual es, sin hibridaciones. Pero la artista busca relacionar la presentación y representación del animal en situaciones complejas del pensamiento que, además de introducir al animal dentro de los discursos deformantes del arte de hoy, le sirvan también para explorar el lugar del animal (doméstico o salvaje) en nuestra vida cotidiana.

Sara Hauser explora a través del animal sentimientos profundos, contradictorios y ambiguos, que viven en su subjetividad pero que se convierten en una problemática general, pública.

Dentro de un marco de referencia técnico-conceptual podemos asociar el trabajo de Hauser con los frottages de Max Ernst y siendo aún más ambiciosos con las figuras de las pinturas de Jerónimos El Bosco.



Max Ernst. *En la cuadra de la esfinge*. Frottage sobre papel. 70 x 40cm. 1925. Colección particular

El frottage¹⁷ ofrece la posibilidad de mezclar diferentes tipos de texturas para formar una sola imagen metafórica; el frottage restringe el trazo ejecutado por la mano, los dedos, al movimiento de muñeca. La mano se mecaniza a modo de tórculo: Ya bruñe, presiona pero no dibuja. Obsérvese que la hibridación fue una característica muy atrayente para las vanguardias artísticas, porque representaba la trasgresión y fractura del orden simbólico. Precisamente en este punto estriba nuestra preocupación: ¿ Porque la

¹⁷ "El procedimiento del frottage al no basarse sino en la intensificación de la excitabilidad de las facultades del espíritu a través de medios técnicos apropiados, excluir toda guía mental consciente (de razón, de gusto o de moral) y reducir al mínimo la participación activa de quien anteriormente era llamado el "autor" de la obra, no tardó en revelarse como el verdadero equivalente de lo que se conocía ya con la denominación de escritura automática. Como un espectador, el autor asiste, indiferente o apasionado, al nacimiento de su obra y observa las fases del desarrollo de ésta. Del mismo modo que el papel del poeta, desde la célebre carta del vidente, de Rimbaud, consiste en escribir al dictado de aquello que se piensa a sí mismo (se articula) en él": Max ERNST, *Mas allá de la pintura*, Pág. 237-245.

necesidad del arte contemporáneo por lo híbrido? Efectivamente, el propósito no consiste en recrear la nostalgia subversiva de las vanguardias sino en representar un reflejo del estado de la imagen en el linde de su poder evocador¹⁸.

La artista estadounidense retoma los elementos deformantes de la vanguardia, para generar un nivel de expectación, es decir un estado de atención y respuesta permanente, constituido por la construcción cultural actual del concepto de naturaleza. De esta manera restituye la trasgresión del animal representado. Aparece de un plan estratégico, nuevo, en donde lo principal no es asumir el heroísmo del cambio sino la exposición de intenciones del artista y la evidencia de la crisis propia de la imagen artística.

Cuando se plantea la hibridación se alude a la abyección y junto a ella a lo siniestro. Las estrategias de este tipo de arte siguen siendo problemáticas como lo fueron hace ochenta años¹⁹. "La fantasía y la realidad, el pasado y el presente, lo comunicable y lo incommunicable dejan de percibirse -según Bretón- como contradicciones"²⁰.

¹⁸ "Las obras de los clásicos de la vanguardia, hoy deonteciadadas en su dimensión subversiva y crítica, decoran nuestros hogares y sirven de envoltorio de los productos de consumo alineados en los estantes de los grandes supermercados": Gerard VILAR. *El desorden estético*, Pág.173.

¹⁹ "También el surrealismo se vio arrastrado a lo abyecto al poner a prueba la sublimación; de hecho, reivindicó como propio el punto en el que los impulsos desublimatorios se enfrentan a imperativos sublimatorios": FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág. 161.

²⁰ Andre BRETON, *Manifiestos del surrealismo*, Pág. 162-163

B. II. 4 El insecto, brillo oscuro de la humanidad.

Al acercarse la primavera los anuncios publicitarios inundan las pantallas de televisión preparándonos para lo que se puede considerar un avance irremediable de la naturaleza, la llegada de los insectos. Los anuncios traen consigo una suerte de productos de reciente invención, que explicitan los métodos más efectivos para controlar dicho avance, ofreciéndonos en empaques cada vez más sofisticados el contenido de muerte de sus productos.

Sin embargo, lo que en realidad proponen los insecticidas es una tranquilidad analgésica. Demuestran que es posible apaciguar diariamente al insecto, un animal irreverente en el Evangelio e injustamente asociado a la calamidad²¹.

El insecto como icono representa una amenaza constante y permanente. Este animal diminuto es cada vez más difícil de dispersar de nuestros sueños y temores más profundos, porque en él se encarnan los símbolos de catástrofes y calamidades de dimensiones gigantescas, que están siempre al acecho, esperando emerger como plagas o invasiones organizadas que logren desestabilizar nuestra íntima seguridad.

Los anuncios de pesticidas contribuyen tácitamente a presentar al insecto como metáfora de un animal indestructible, que arremete con furia latente contra el hombre, en muchos casos es la violencia de la naturaleza acechando

²¹ "El insecto es, para el espíritu burgués, una suerte de paria en el reino de los animales, una raza de hecho innecesaria, inútil y repugnante que, en lugar de demostrar la total servidumbre que la Biblia impone a los animales, sólo causa molestias al hombre": Stefan HERTMANS, *El ángel de la metamorfosis*, Catálogo Exposición Jan Fabre, Pág. 184-196.

la apacible tranquilidad del hombre. De la misma manera, la fábula y la realidad se han encargado de asociar todo tipo de arquetipos con el insecto, que aparece como devastador de cosechas, despiadado caníbal, paralizador metódico y justiciero del mal. En la selva amazónica nativos y animales huyen despavoridos ante el avance anual de la marabunta²².

Pero también los insectos son sinónimos de organización, fuerza y trabajo. Algunos pueden soportar hasta treinta veces su peso, pueden construir, como las hormigas, termitas y abejas, proyectos de ingeniería civil que desafiarían cualquier arquitectura. Dichas construcciones son el resultado de una sociedad jerarquizada rígidamente sobre la base de una estructura fuertemente organizada, donde existen reinas, mecanismos de defensa, fuentes de información, cuerpos de seguridad interna, obreros, los cuales trabajan en beneficio de un orden establecido y una producción en cadena. Precisamente esta manera de constituirse socialmente recuerda sociedades de corte fascista.

Finalmente, el insecto actúa de manera colectiva, conformado por muchos individuos que avanzan sobre los demás, destruyendo, arrasando los alimentos, viviendo de la sangre del adversario, practicando genocidios y estrategias de acoso. El insecto, al parecer, vive inserto en el comportamiento humano, representa una metáfora de los *brillos oscuros* de la humanidad, que son los instintos de supervivencia más básicos y violentos.

²² "Población masiva de ciertas hormigas migratorias, que devoran a su paso todo lo comestible que encuentran": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

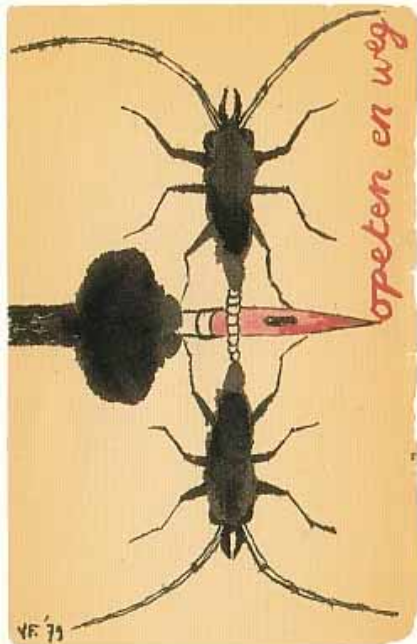
B. II. 4. 1 El insecto como motivo siniestro en la obra de Jan Fabre y Francisco Toledo

Francisco Toledo es un artista mexicano nacido en 1940 y Jan Fabre es un artista Belga nacido en 1958. Hemos seleccionado a dos artistas separados en tiempo y lugar, cuyas obras se fundamentan en el uso del insecto como un ser misterioso, cargado de connotaciones simbólicas, que en muchos casos se convierten en metáforas representativas de conceptos tan trascendentales como la muerte, la metamorfosis y la relación de las artes con la naturaleza.

Con ánimo de aglutinar un eje central que nos permita trazar direcciones entre los artistas de manera transversal, nos hemos interesado por reflexionar acerca de la manera como se manifiesta el ánimo siniestro en sus obras a través del motivo de los insectos, no sin antes anotar que, tal como lo ha manifestado Francisco Toledo, el hecho de dibujar y pintar animales no pertenece a un tema único, sino que "todo, plantas, animales y humanos se pueden convertir en motivo pictórico"²³.

Anteriormente hemos hecho un recuento general sobre lo que ha significado el insecto en nuestra percepción de la vida, y sobre como éste, al parecer, denota similitud con nuestro comportamiento. Hemos sugerido que el insecto es un icono metafórico, susceptible de convertirse en una figura ambivalente, convocada por nuestra fascinación hacia ella; pero también es una figura ambivalente por su singular significación paradójica. Parafraseando

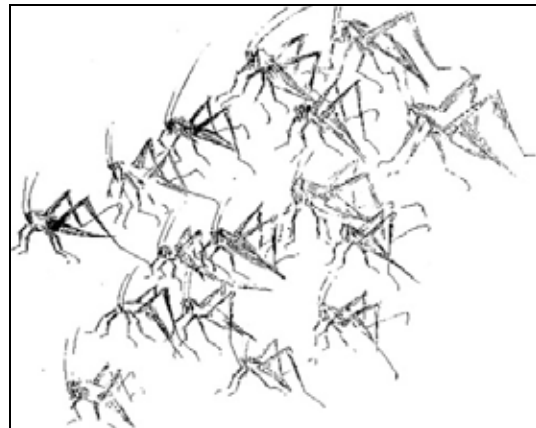
²³ Francisco TOLEDO, entrevista con La crítica de arte Silvia Cherem, México, 1999



Jan Fabre. *Opeten en weg*. Tinta china sobre papel. 18.5 x 11 cm. 1979. Serie denominada *Rorschach*, compuesta por 12 dibujos. Colección Deia Bank

En el archivo de insectos que han permanecido como condición de símbolo artístico en el trabajo de Jan Fabre, destacan los escarabajos y las hormigas, aunque en la serie *Rorschach* se producen hibridaciones continuas, nuevas formas de mutaciones del insecto, producto principalmente del método de aplicación de las tintas, que al desplazarse por el papel sugiere nuevas y misteriosas posibilidades.

El procedimiento de realización, como lo mencioné, es muy casual, ingenuo y simple; economiza recursos pictóricos al máximo, puesto que resuelve el problema plástico de una manera rápida y sencilla. Sus dibujos no se pueden estudiar tomando como punto de partida los análisis tradicionales del dibujo, como la expresión, la fuerza, la composición sino que en ellos prevalece con energía el concepto antes que la forma y la idea antes que la superficie. Por lo anterior el motivo del insecto nos sugiere procesos de repetición, doblaje, visión de entomólogo y artista al mismo tiempo, relación del animal con el lenguaje y la cultura.



Francisco Toledo. *Migraciones*. Dibujo a la tinta. Detalle.

1 x 70 cm. 1980.

Al contrario de Fabre, Toledo recurre a las fábulas que hacen posible los animales, sus dibujos son impresiones tomadas de los relatos de tradición oral no contaminados por la cultura occidental. Su intención no es crear un mundo separado y nostálgico de una cultura indígena cerrada, sino por el contrario expandir lo más posible esas fronteras impuestas como otredad, creando un icono sólido y universal, que pertenezca al conjunto generalizado de la cultura. Es interesante observar en los dibujos y grabados el motivo del grillo como una representación del animal que explicita fenómenos humanos tan dolorosos y actuales como la necesidad de la migración y la metáfora de la población del planeta.

Tanto en los dibujos preparatorios como en los grabados en litografía, F. Toledo hace uso de una línea construida con base en pulsaciones nerviosas, puestas con determinación figurativa y ánimo simbólico.

a Stefan Hertmans²⁴: "La taxonomía del insecto es como la de las estrellas: el insecto está demasiado alejado del hombre y, a la vez, ocupa sus sueños". Precisamente desde este posicionamiento nos acercamos al sentimiento siniestro de las figuras de Jan Fabre y Francisco Toledo.

El insecto, de por sí, no es siniestro; nuestra mirada es la que lo convierte como tal. Por lo general el insecto ha sido una solución formal, las más de las veces de uso simbólico, que explica cuestionamientos teóricos y espirituales, como por ejemplo considerar al insecto como portador de hechizos o como trasfiguración.

Jan Fabre, es un creador belga (Amberes 1958)²⁵, interesado en explorar la imagen del insecto como símbolo artístico. Mi descubrimiento de Jan Fabre se produjo a propósito de su exposición individual en la fundación Joan Miró de Barcelona, la cual recogía trabajos realizados desde 1977 hasta el 2002. En dicha exposición pude ratificar mi interés por la presentación y representación del animal en el arte, especialmente en el dibujo. Este interés posteriormente se tradujo en tema para la presente tesis. Cabe anotar que el animal descubierto en la exposición de Jan Fabre ejemplificó en imágenes mis ideas sobre la muerte y la metamorfosis, sobre una naturaleza cercada y extinta, que

²⁴ Crítico de arte, autor del texto *There's no getting used to art*, publicado en el catalogo de la exposición individual de Jan Fabre, Fundación Joan Miró, 19 de junio al 12 de octubre del 2003, Barcelona, Pág. 184.

²⁵ Artista belga que tuvo sus orígenes en el arte a través de obras conceptuales a finales de los años setenta. Ha incursionado en el ámbito del video, el performance, la escultura, la pintura, pero especialmente en el dibujo. Se ha hecho conocer por sus dibujos realizados en bolígrafo marca "Bic". n. del. a.

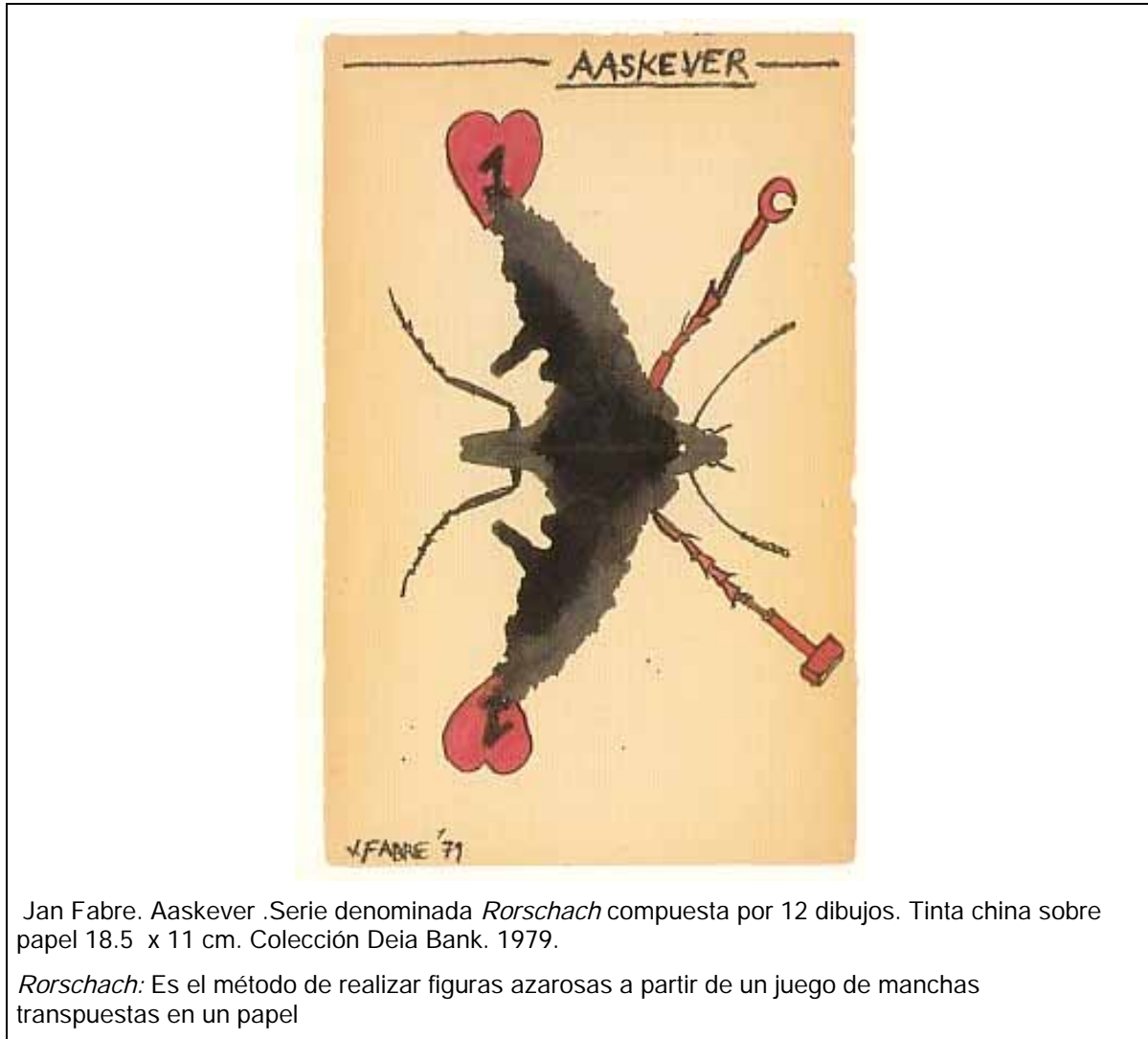
desea dejar de ser una productora simbólica o de iconos de representación histórica auto-suficientes.

Francisco Toledo (Benjamín Francisco López Toledo) es un artista mexicano, nacido en 1940 en Juchitán, Oaxaca. Su obra, de gran carga simbólica, caracteriza los elementos más intrincados de su cultura de origen, la Zapoteca del istmo²⁶. La fascinación que me produce la obra de Francisco Toledo se debe principalmente al influjo de su poderoso dibujo y a los motivos de insectos, especialmente *Los chapulines*²⁷, en los cuales se proyecta un espíritu las más de las veces misterioso, nutridos de animismo metamórfico pretendidamente invisible. En este sentido, lo siniestro es aquello que debe hacer parte constitutiva de un todo estético y orgánico, que no debe ser desvelado²⁸.

²⁶ "Toledo no quiere registrar un mundo a su nombre sino aclararse un sedimento personal (étnico, social, literario) que no admite separaciones entre contenido y forma. A él le conciernen el inmenso zoológico o el infinito acoplamiento donde conejos, peces, venados, tortugas, cabras, mulos, vacas, iguanas, insectos, indígenas, él mismo, todos en ronda perpetua y tribal, están a punto de la concupiscencia o de convertirse en paisaje de la melancolía en amaneceres o atardeceres disueltos en imágenes": Monsiváis, Carlos. *Que le corten la cabeza a Toledo dijo la iguana rajada*. Catálogo exposición individual Francisco TOLEDO en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y la Whitechapel Art Gallery de Londres, 2000

²⁷ Saltamontes. El chapulín se considera en México parte de la dieta alimenticia, como ocurre en la zona andina colombiana, lugar de donde soy originario, con la hormiga, en determinadas épocas del año. En 1988 tuve la oportunidad de visitar Oaxaca. Esta experiencia me ayudó a entender en profundidad las complejas relaciones que nutren la obra de Francisco Toledo y la generación de artistas oaxaqueños de la cual él hace parte. Cabe anotar que en dicho grupo de artistas figura Rufino Tamayo. n. del a.

²⁸ "Lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado": Freud, Sigmund, citado en: Eugenio TRIAS, *Lo bello y lo siniestro*, Pág. 27.



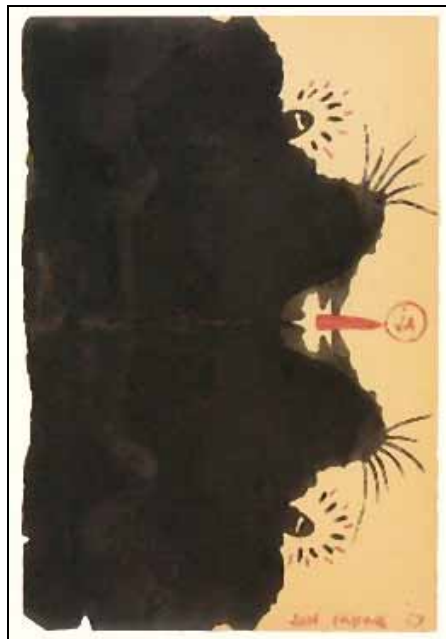
Jan Fabre. Aaskever .Serie denominada *Rorschach* compuesta por 12 dibujos. Tinta china sobre papel 18.5 x 11 cm. Colección Deia Bank. 1979.

Rorschach: Es el método de realizar figuras azarosas a partir de un juego de manchas transpuestas en un papel

¿Por qué algunos artistas necesitamos identificarnos a través de la metáfora de los insectos? Excita mi imaginación pensar que la imagen de los insectos poblando nuestro imaginario se debe a un impulso *desublimatorio*, en el cual intervienen las zonas crepusculares de nuestro psiquismo –en donde se encuentra el insecto cruel y despiadado, acechante, claramente identificado con lo más oscuro de nosotros mismos, que representa la venganza y el deseo sublime de sobrevivir a toda costa, por encima de todas las catástrofes–. Creemos que por representar tantas amenazas y despertar tantos miedos siniestros, el insecto forma parte de un bestiario de seres mitad imaginados y

mitad reales, que viven muy cerca nuestro, que nos acosan con su avance sobre las cosas y sobre nosotros mismos²⁹.

B. II. 4. 2 Encuentro del animal interior, un ataque desde nosotros mismos.



Jan Fabre. *Ja*. Tinta china sobre papel. 18 x 11 cm. 1979. Colección particular.

Sus dibujos recuerdan el test Rorschach de identificación de formas con base a manchas. El dibujo ha sido planteado desde el azar: una mancha expandida recrea y sugiere formas que el artista enfatiza. El carácter del dibujo es pretendidamente paródico, con una gran carga de comicidad cínica.

En sus dibujos, Jan Fabre plantea una mecánica identificatoria de una sencillez evidente. Sabe que el azar³⁰ hace parte importante de su método,

²⁹ Es siniestro el sentido de lo familiar, transformado repentinamente en algo extraño y viceversa. n. del a.

dispone sobre el papel la tinta china en cantidades abundantes, para luego doblar el papel, haciendo que la tinta se impregne en ambas caras, produciendo una imagen idéntica, simétrica. Luego, esta imagen se complementa con elementos figurativos, como por ejemplo líneas que sugieren patas o antenas, que identifiquen de una manera figurativa una idea de animal.

En este proceso, Jan Fabre no ubica un animal predeterminado y cargado simbólicamente, sino que lo encuentra en su interior. El artista ha permitido que ese ser crepuscular de su imaginación aflore nítidamente. Su ejercicio permite que se desconecte el raciocinio y lo reemplace la escritura automática. Encuentra en las manchas³¹ lo que su subconsciente necesita e identifica.

Lo anterior nos sugiere que dentro de nuestro arsenal de imágenes conviven todo tipo de seres con vida propia, dispuestos a representar las ideas y los sentimientos más profundos. Dichos seres, llámense animales, cosas,

³⁰ "Hechos , fenómenos o sucesos inexplicables (y sus consecuencias), interpretados desde el orden ya establecido, serán volcados a los vigorosos pero anegadizos territorios de lo aleatorio, al azar.

Pero ¿ qué es el azar? O su correlato. ¿ Es aquello que no puede ser incorporado en nuestra estructura cognitiva, y cuyos recorridos, por carecer de las condiciones adecuadas no podemos entender por rutas canonizadas desde otros saberes ? Si es así ¿ cómo se puede marcar el límite entre azar transitorio o de la ignorancia, en cuyo caso la falta de saber nos impide entender y ubicar el fenómeno en una red cognitiva existente o aprehendida, pero no para siempre ni para todos, y el azar metafísico, existencial, ontológico e incluso físico, que ya no depende del saber elaborado hasta ahora o en el futuro? La respuesta clara y apaciguante no existe, y si dispusiéramos de ella peligraría mortalmente nuestra propia libertad. Pues la libertad del hombre, y no hay otra, es producto de la respuesta de lo renovado y creativo a lo determinado y definido": Alexandre KOYRÉ, *Pensar la ciencia*, Pág. 53.

³¹ "Aquí se alza una sombría amenaza, algo así como el miedo a ser engullido por los propios sueños, una señal de la parte del subconsciente de la imagen de los insectos que tiene Fabre (Y también nosotros). Una imagen que Fabre relaciona más de una vez con las manchas del test de Rorschach(test proyectivo de Hermann Rorschach utilizado en la actualidad para el diagnostico psicopatológico). Llama al insecto habitante de un *territorio nocturno de la imaginación*": Stefan HERTMANS, *El ángel de la metamorfosis*, Catalogo exposición individual de Jan FABRE en la fundación Joan Miró, Barcelona, Pág. 170.

"Pero el apetito visual humano posee todavía un grado más elevado de formalización cognitiva, manifestada en la que podríamos denominar *pulsión icónica*, que hace que veamos formas figurativas en los perfiles aleatorios de las nubes, en los puntos luminosos de las constelaciones o en las manchas de las paredes. La pulsión icónica revela la tendencia natural del hombre a imponer orden y sentido a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias": Román GUBERT, *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*, Pág. 12.

ideas, tienen naturalezas diversas y se encuentran muy cerca de nosotros. De hecho nos componen y traducen ante los demás como símbolos. Este hecho se convierte en siniestro, ya que de manera consciente sabemos de su cercanía, pero desconocemos su esencia. Su invisibilidad es develada por el arte.

Este estudio corresponde a la presentación y representación del animal en el dibujo, pero en este caso no podemos disociar las distancias que se crean por el efecto de la representación desde la imagen íntima, por que implicaría que hay un proceso de doble presentación, es decir una doble simulación, una doble ficción. Cuando asumimos que el insecto que se materializa ante nosotros es parte nuestra, allí no hay posibilidades para doblajes en la ficción, simplemente la imagen ahora convertida en icono se presenta con toda su carga misteriosa, despótica, irreverente, repulsiva, como un ataque desde nosotros mismos en medio de nuestra obra.

Dámaso Alonso³², en su poema *Los insectos*, evoca al insecto producto de su desconfianza. A manera de contexto el poema nos interesa para visualizar dos maneras de aproximarse al insecto: desde el arte literario y el arte visual³³:

³² Dámaso Alonso (1898-1990): Filólogo, crítico literario y poeta español. Miembro de la generación del 27. n. del a.

³³ "El arte visual parece exigir más sintonización sensoriomotora que el arte literario. Es más difícil lograr tal sintonización que la conciencia intelectual, erudita, de estructuras comunicativas de significado y narraciones, excepto, quizá, la narración social omnicomprendiva –necesaria para comprender la plena intrincación de la comunicación artística– que también requiere una especial sintonización , pues, como el reconocimiento de su erotismo sensorial, es profundamente reprimida. Por eso es por lo que el arte visual, en el mejor de los casos, se ha concebido habitualmente como más misterioso –*inefable* es un término empleado con frecuencia– que el arte literario. El arte visual tiene una carga sensible /erótica y una historia social más sutiles que el arte literario, que depende de modo más evidente de las estructuras comunicativas de significado y las narraciones. Esto lo ha hecho ver de modo resonante el arte

LOS INSECTOS

Me están doliendo extraordinariamente los insectos,
porque, no hay duda, estoy desconfiando de los insectos,
de tantas advertencias, de tantas patas, cabezas y esos ojos,
OH, sobre todo esos ojos que no me permiten vigilar el espanto de las noches,
la terrible sequedad de las noches, cuando zumban los insectos,
de las noches de los insectos,
cuando de pronto dudo de los insectos, cuando me pregunto: *ah, ¿es que hay insectos?*,
cuando me duelen los insectos por toda el alma,
con tantas patas, con tantos ojos, con tantos mundos de mi vida,
que me habían estado doliendo en los insectos,
cuando zumban, cuando vuelan, cuando se chapuzan en el agua, cuando...
¡ah!, cuando los insectos.
Los insectos devoran la ceniza y me rodean las noches,
porque salen de tierra y de mi carne de insectos los insectos.
¡Disecados, disecados, los insectos!
Eso: disecados, los insectos que zumban, que comían,
que roían las hojas de los insectos, de los árboles de los insectos,
y nadie, nadie veía a los insectos que roían, que roían el mundo,
el mundo de mi carne (y la carne de los insectos),
los insectos del mundo de los insectos que roían.
Y estaban verdes, amarillos y de color de dátil, de color de tierra seca los insectos,
ocultos, sepultos, fuera de los insectos y dentro de mi carne, dentro de los insectos y fuera de mi alma, disfrazados de insectos.
Y con ojos que se reían y con caras que se reían y patas
(y patas, que no se reían), estaban los insectos metálicos
royendo, royendo y royendo mi alma, la pobre,
zumbando y royendo el cadáver de mi alma, que no zumbaba y que no roía,

abstracto moderno, que implica que el arte únicamente es adecuadamente visto cuando se lo ve *abstractamente*, es decir, como una imagen sensomotora. La metáfora de la música habitualmente empleada para conceptualizar el arte abstracto llama la atención sobre el espontáneo carácter sensomotor y erótico intrínseco a esta imaginería": Donald KUSPIT, *Signos de psique en el arte moderno*, Pág. 381.

royendo y zumbando mi alma, la pobre, que no zumbaba ,
eso no, pero que por fin roía (roía dulcemente),
royendo y royendo este mundo metálico y estos insectos
metálicos que me están royendo el mundo de pequeños insectos,
que me están royendo el mundo y mi alma,
que me están royendo mi alma toda hecha de pequeños insectos metálicos,
que me están royendo el mundo, mi alma, mi alma,
y, ¡ah!, los insectos,
y, ¡ah!, los puñeteros insectos.

El bello poema de Dámaso Alonso, a manera de contexto, nos introduce “como del rayo” en una imagen bastante sugerente, cuando denuncia al insecto royendo el alma toda ella llena de insectos diminutos, en una catarsis biológica-industrial, como símil de la angustia interior. El poema se refiere a un ser que actúa como fuerza exterior e interior, que pertenece a la generalidad³⁴.

El animal del poema anuncia un antiguo arquetipo del señor de los animales, una derivación de la creencia en el carácter sagrado de los animales –perteneciente al hombre ancestral recolector– hacía un animismo interior que sigue promulgando un extraño culto a los animales, manifiesto en el miedo y el desconocimiento de ellos.

³⁴ El animal aquí representado recuerda el concepto de Jung sobre el inconsciente colectivo en la figura del arquetipo: “A diferencia de Freud, Jung estaba impresionado por las fuerzas transpersonales y universales existentes en la profundidad de la psique. Fue principalmente las asombrosas similitudes entre mitos, símbolos y figuras mitológicas de pueblos y civilizaciones muy separadas entre sí, las que forzaron a Jung a enunciar la existencia de un inconsciente colectivo. Él advirtió que los contenidos de este inconsciente colectivo se manifiestan a través de lo que él llamo *arquetipo*”: Mircea ELIADE, *La búsqueda*, Pág. 34.

B. II. 4. 3 Animal ancestral, una convocatoria para un arte hecho de intercambios.

Dámaso Alonso convoca al animal interior, que es una proyección obscura de nosotros mismos. En cambio Francisco Toledo materializa en imágenes icónicas una presencia del animal, como ser que representa la supervivencia de ancestrales relaciones, en donde éste y el hombre establecían vidas paralelas, explicándose mutuamente la extrañeza del mundo. El artista mexicano convoca a través del animal el arsenal de figuras, colores e historias que explican las simbologías provenientes de la cultura regional indígena.

Francisco Toledo es un artista de origen indígena, que no hace arte indígena³⁵ porque su intención es fortalecer y rescatar desde una perspectiva abierta y en movimiento lo particular de su cultura hacia lo general del arte universal. El artista cree en un objeto artístico que pertenezca a un lenguaje exento de barreras lingüísticas. Por ello se interesa por los fenómenos que han pertenecido al arte universal, estableciendo encuentros con artistas de otras épocas y lugares. Es así como, por ejemplo, en su largo y solitario periplo europeo, Dubuffet le transmite que la noción de belleza no corresponde únicamente a un ideal de belleza basado en el arte griego, sino que "el arte se

³⁵ Toledo no es partidario de que se le catalogue en una dirección prefija, puesto que no cree que el arte exprese una visión única, indígena, hierática de carácter mágico.

El arte latinoamericano ha estado profundamente afectado por esta distinción entre arte occidental culto *high art* y arte aborigen, local.

Eduardo Galeano, en su libro *Las venas abiertas de América Latina*, es muy claro cuando afirma: "La cultura dominante admite a los indios como objeto de estudio, pero no los reconoce como sujetos de historia; los indios tienen folklore, no cultura; practican supersticiones, no religiones; hablan dialectos, no lenguas; hacen artesanías, no arte".

dirige al cerebro y no a los ojos". La anterior afirmación convierte la función del arte en un instrumento del conocimiento y la experiencia, a la vez que se opone a la distorsión de ver la función del arte como instrumento del placer. La frase contribuye a ubicar la belleza en la otredad³⁶.

La búsqueda que ha de realizar Toledo se encuentra en la imagen íntima de su cultura, por ello sus objetos artísticos se encuentran poblados de seres provenientes de las leyendas, las fábulas y las tradiciones ancestrales de su pueblo, pero en contexto con la extensión del mundo y sus culturas. Por lo anterior, si se nos permite, podemos establecer que la tendencia de lo regional es convertirse en esencia de lo universal. Según sus propias palabras:

"El arte está hecho de intercambios, nunca ha habido una tradición cerrada que no haya aceptado cosas exteriores"³⁷.

³⁶ "En Paris, Toledo descubrió un mundo inquietante de nuevos y extraños valores plásticos : El arte de los enfermos mentales, de los niños, de los graffiti, cosas olvidadas e ignoradas cuya potencia expresiva fue reconocida por los surrealistas": Dawn ADES , *Toledo*, Catálogo exposición individual Francisco Toledo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y la Whitechapel Art Gallery de Londres.

³⁷ Toledo, entrevista con La crítica de arte Silvia Cherem, México, 1999

B. II. 4. El inquietante saltamontes y el escarabajo robot, metáforas de lo siniestro:



Francisco Toledo. *Chapulín*. Óleo sobre tela. 120 x 150.5 cm. 1980. Museo Rufino Tamayo, México.

Chapulín o grillos son los nombres populares con los cuales se conocen los ortópteros en México. Este inquietante animal hace parte importante de la vida cotidiana del pueblo mexicano porque, además de pertenecer de manera intrincada como símbolo cultural ancestral, es también objeto de consumo humano, sobre todo en la zona del istmo mexicano.

La obra titulada *Chapulín* es una pintura al óleo, en donde aparece la figura del saltamontes ubicada en la parte central del cuadro. Alrededor de la figura hay dispuesta una serie de formas cuadradas asimétricas,

pertenecientes a un gran cuadrado, el cual ha sido violentado por la figura del insecto, produciendo múltiples fraccionamientos y movimientos desde el interior. Da la impresión de que el animal, por efecto de un gran salto, hubiera roto la composición del cuadro, al emerger desde el interior de la obra o, por el contrario, el desorden rítmico ha sido producido por la inserción espectacular del insecto: El animal violenta la composición desde el lado superior derecho, para luego adquirir una quietud expectante al centro de ella.

En ambos aspectos se hace alusión a los momentos que caracterizan al animal. Estos son el movimiento imprevisto y la quietud infinita. Dos movimientos que, como lo observaron los surrealistas, hacen del ortóptero una perfecta metáfora de la muerte.

Para Salvador Dalí y los surrealistas “el saltamontes es un animal que imita la muerte en su perfecta quietud, para luego pasar de súbito a la acción con un gran salto”³⁸. Un carácter metafórico en relación con lo siniestro, presente de manera evidente en la obra *Chapulín* de Francisco Toledo.

La obra *Chapulín* es una pintura al óleo, realizada a través de sucesivas y generosas superficies texturales, las cuales interactúan con armonía dentro de un lenguaje conformado por elementos figurativos y abstractos. La atmósfera, compuesta por fragmentaciones del espacio hace que se produzca un achatamiento de la profundidad, proyectando las figuras y calidades pictóricas hacia la superficie del plano.

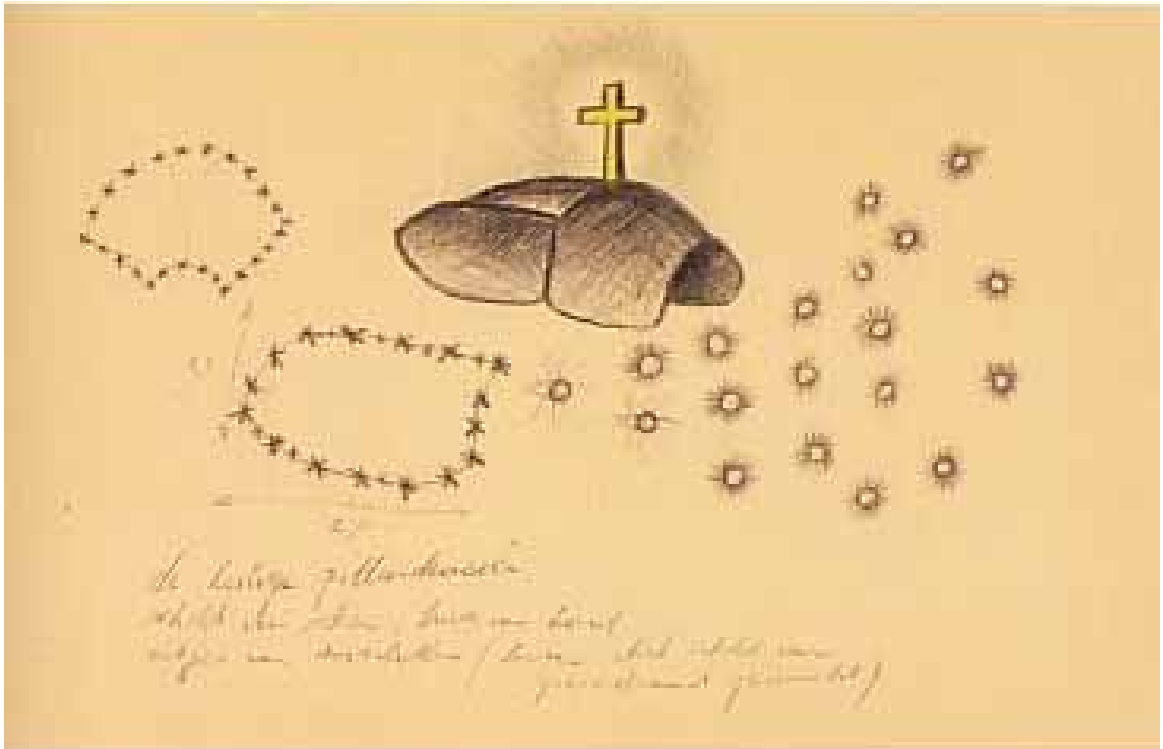
³⁸ Salvador DALÍ, notas inéditas de apuntes de trabajo, recogido por el autor en la *Exposición de S. Dalí en la Caixa*, Barcelona, 2004

La visualidad excitada por la proximidad de la acción narrativa en la pintura fortalece la construcción de la figura por intermedio de un dibujo seguro y preciso; siendo la precisión del dibujo, el equilibrio entre forma y contenido, linealidad y densidad cromática, actuando en la construcción de un espacio pictórico denso y cargado de misterio.

La sensación de misterio no sólo se produce por la disposición cromática y la manera de elaborar la superficie pictórica, sino también por la gran tensión generada en la significación espiritual del motivo del insecto: Una mezcla de insecto afable, cercano, alimenticio, alegre, saltarín y una inminente representación metafórica del comportamiento de la muerte, doble reflejo de una transformación siniestra.

El escarabajo que se anima en la obra de Jan Fabre tiene el mismo papel de heraldo de la muerte que el saltamontes de Francisco Toledo, por que en él se manifiesta una metáfora siniestra de lucha por la supervivencia. Jan Fabre ve en el escarabajo un ejemplo de agresividad automática, que pone de manera fehaciente en evidencia la voracidad del hombre frente a su lucha diaria.

En la serie titulada *El escarabajo sagrado*, Jan Fabre dibuja el caparazón de un coleóptero, una variedad de insecto iridiscente, verdoso y metálico llamado comúnmente "escarabajo joya". En dicha coraza está representado el acorazamiento sincrético de un insecto visto como máquina de guerra blindada,



Jan Fabre. Het huis van de schildpad met heiling hout. Lápiz y acuarela sobre papel.
 24.5 x 31 cm. 1978-1979. colección particular

un robot. Es a su vez casco de un soldado y residuo de un campo de exterminio. Jan Fabre representa a nivel narrativo una historia que transmite desolación y muerte. El caparazón del escarabajo ha sido coronado por la imposición de la cruz. Alrededor suyo, dibujos de cuerdas con agresivas señales de cruces superpuestas, que recuerdan los rosarios cristianos.

La diferencia fundamental que encontramos en los dibujos de Jan Fabre con relación a Toledo ha sido el tratamiento conceptual del animal, como metáfora del comportamiento humano, un argumento antropocéntrico³⁹. En cambio, para Toledo el insecto representa un motivo pictórico más, por el cual el artista sincretiza una carga simbólica heredada, creando un lenguaje que se inscribe dentro de las tradiciones del arte. El trabajo de Francisco Toledo responde a los parámetros de un arte derivado de las vanguardias artísticas, donde el artista cuida la forma y la riqueza del uso de los materiales en un equilibrio sensible, para potenciar la frescura del gesto y la claridad de la imagen⁴⁰. En cambio, el trabajo de Jan Fabre hace uso de la formulación de presentación que impera en el arte contemporáneo. La figura aparece dibujada toscamente sobre un espacio vacío⁴¹, sin nada. Un espacio vacío en el que aparecen otros elementos superpuestos, sin llegar a establecer una destrucción de la rígida oposición entre forma y espacio (no hay discontinuidad y reversibilidad).

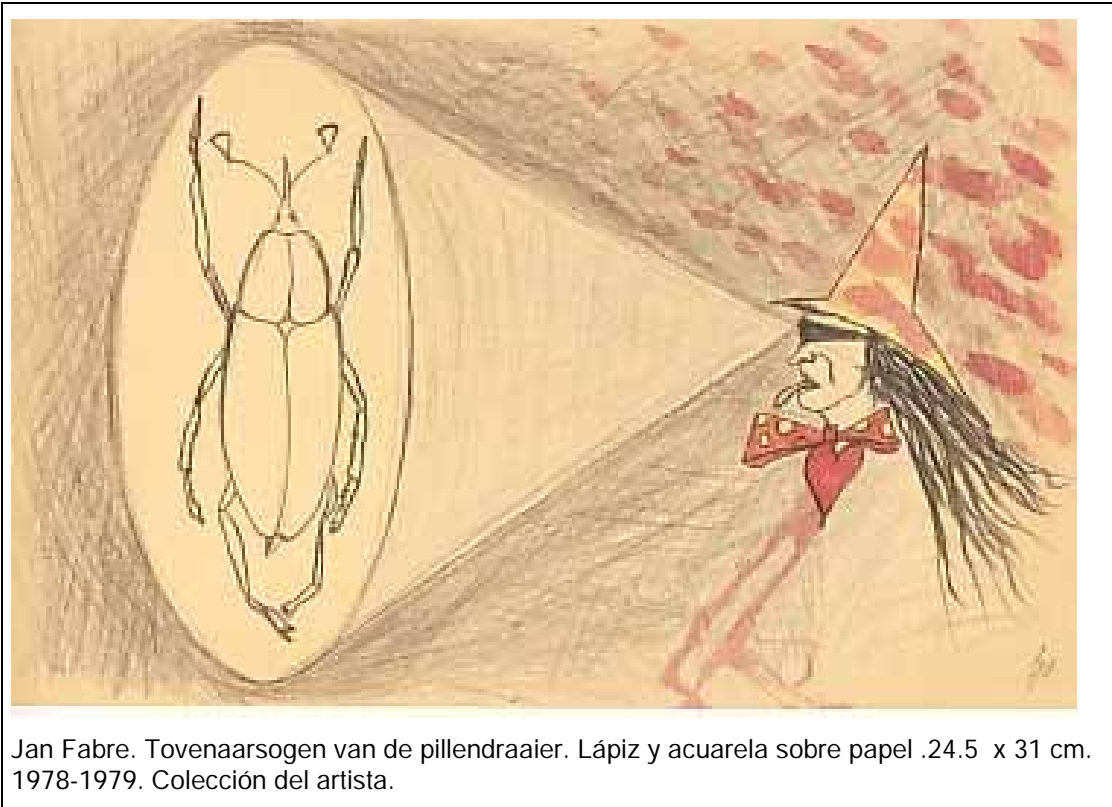
Nuestra observación sobre los dos artistas debe hacerse contemplando dos maneras de establecer los conceptos de presentación y representación,

³⁹ "El hombre y los insectos son solidarios de un mismo sistema (se refiere a la mimesis) y excluir a los últimos de todo sistema humano sería aún más absurdo": Severo SARDUY, *La simulación*, Pág. 14.

⁴⁰ "Destrucción casi total de todo lo que dejé el verano pasado y que pensaba retomar. ¡ Todavía demasiado real! Me desprendo de toda convención pictórica (ese veneno). He notado, al ordenar lienzos simplemente dibujados, en cualquier caso ligeramente coloreados junto a lienzos pintados, que éstos alcanzaban menos directamente el espíritu; la intromisión de materiales excitantes (colores), aún desprovistas de todo sentido pictórico, te zarandeaban la sangre y la alta sensación que te araña el alma se estropeaba. Ya conoce el proceso pictórico. 1. Línea pura; 2 Colores puros; 3. Matices, encantos y música de los colores. Punto final de degeneración". Miró parece querer decir que, cuanto más se agrega a una pintura o un dibujo, más se destruye su frescura y más de degenera:, Joan MIRÓ, *Escritos y conversaciones* a cargo de Margarit Rowell, Pág. 3.

⁴¹ En los dibujos de Fabre el vacío es algo vago e inexistente, no es un lugar dinámico y operante. n. del a.

puesto que ambos responden a dinámicas diferentes del arte, siendo el animal un objeto común de reflexión profunda y metáfora del arte.



En esta extraña asociación presente en el dibujo titulado *Tovenaarsogen van de pillendraaier* vemos cómo emerge una imagen de un escarabajo *joya* desde la proyección de la mirada de un hombre de poder.

La representación no deja de ser enigmática, puesto que le confiere al insecto conceptos trascendentales como símbolo eterno y sagrado, pero desvirtuado por el observador que ante el poder de la imagen opta por la parodia y la irreverencia. En esta obra el animal es ampliado, como por efecto de la ampliación de una lente de un microscopio, en que la mirada proyecta,

como un rayo de luz, una imagen que pertenece a su imaginación⁴², una imagen que ha necesitado de un interpelador humano disfrazado de chamán, brujo y payaso al mismo tiempo⁴³. El dibujo plantea al mismo tiempo mimetismo en varios aspectos, que tienen cada uno su correspondencia entre el hombre y el insecto: travestismo, intimidación, camuflaje⁴⁴.

B. II. 5 Arte desde la muerte, la siniestra figura de lo escatológico

Hemos querido cerrar este ensayo sobre lo siniestro utilizando la misma estrategia de conexión que hemos empleado en la construcción de la casi totalidad de nuestro escrito: El uso de la interpretación.

Nuestro sistema de interpretación aborda el ejercicio de la recreación, es decir un desciframiento de la imagen desde su presentación, con el objeto de producir un resultado artístico capaz de definir desde un punto de vista filosófico y formal los elementos constitutivos de la obra, dentro de un discurso literario en torno a temáticas y motivos para el arte. Somos artistas plásticos

⁴² Las relaciones de esta imagen pueden ser aún más profundas y responder a una divinidad (animismo, demonismo, Dios creador, señor de los animales, animal totémico) propia de una cultura ancestral, primitiva. n. del a.

⁴³ "En esta figura, Fabre desea representar el misterio inexplicable, amenazador, totémico, de la aparición de una imagen. El escarabajo se ha convertido en un soldado que tiene que defender la metafísica perdida de la aparición de la imagen primigenia en el arte. Memoria del culto del arte primitivo": Stefan HERTMANS, *El ángel de la metamorfosis*, Catálogo exposición individual de Jan Fabre en la fundación Joan Miró, Pág. 169-214.

⁴⁴ "La máscara tiene tres funciones esenciales: disimular, metamorfosear, asustar. Esto corresponde, supongo que no por causalidad, a las tres funciones principales del mimetismo en el mundo de los insectos: camuflaje, disfraz e intimidación": Roger CAILLOIS, *Masques*, Pág. 3.

que buscamos materializar nuestro pensamiento a través de una narrativa lingüística.

En el método de recreación que es el fin de la interpretación, el artista plástico que escribe, es un catalizador de los fenómenos que observa en el mundo del arte, para este ensayo titulado *Desde lo siniestro*, hemos elaborado una secuencia de-construida que reflexiona acerca de la presentación y representación del animal, en el ejercicio de la práctica del dibujo, entendido éste género como un instrumento del conocimiento⁴⁵.

Lo siniestro, como se ha venido describiendo en el presente texto, ha sido asimismo una interpretación de conceptos a partir de la filosofía. Para ello nos hemos apoyado en diversas interpretaciones de Sigmund Freud y de Eugenio Trías, principalmente.

Plantearnos estudiar lo siniestro como un lugar en donde la imagen ha encontrado un refugio significativo en el arte de finales de siglo, ha sido posible gracias a la urgencia histórica por explorar el arte a través de lo abyecto⁴⁶. El anterior término de lo abyecto es algo que causa estupor y rechazo, pero al mismo tiempo es susceptible de atracción. El arte de hoy tiene muchas características que se pueden definir como abyectas, sólo que hemos desviado

⁴⁵ "Dibujar es, primeramente, mirar con los ojos, observar, descubrir. Dibujar es aprender a ver, a ver nacer, crecer, expandirse, morir, alas cosas y las gentes. Hay que dibujar para interiorizar aquello que ha sido visto, y que quedará entonces escrito en nuestra memoria para el resto de nuestras vidas... El dibujo permite transmitir íntegramente el pensamiento, sin el apoyo de explicaciones escritas o verbales. Ayuda al pensamiento a cristalizarse, a tomar cuerpo, a desarrollarse": Joan HERNÁNDEZ PIJUAN, *La mirada como pensamiento*. Prologo, Pág. 1.

⁴⁶ "¿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 en el modo textualista de la cultura así como en la visión convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la posmodernidad posestructuralista, hubiera retornado como traumático": Hall FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág. 170.

la terminología hacia la reubicación de la belleza, es decir hacia la evidencia de lo feo como un valor propio del arte de fin de siglo⁴⁷. La búsqueda de lo abyecto ha incursionado en la búsqueda de lo sublime, pero en sentido invertido, cuyo propósito es el develamiento de lo oculto, definiendo así lo siniestro.

Empezaremos el presente ensayo sobre el arte de la muerte con una frase de Anthony Julios⁴⁸:

“Los animales no están a salvo en el mundo artístico; de vez en cuando, se exponen a que les hagan daño por el bien del arte”⁴⁹.

La frase resume la consideración del arte como un mecanismo de producción intelectual que, respondiendo a las connotaciones de la contemporaneidad, puede invadir y utilizar para su manifestación los componentes del mundo sin prever el daño o deterioro que pueda causar. Digamos que si es para el arte, se justifica su uso, una parodia del fin que justifica los medios.

Sin embargo los artistas citados que trabajan con la manipulación física directa del animal exhiben sus cuerpos o los residuos de éstos de manera ignominiosa. Sus propuestas no pretenden ser liberadoras, ni tampoco reivindicativas de los derechos de los animales⁵⁰, sino que presentan libres de

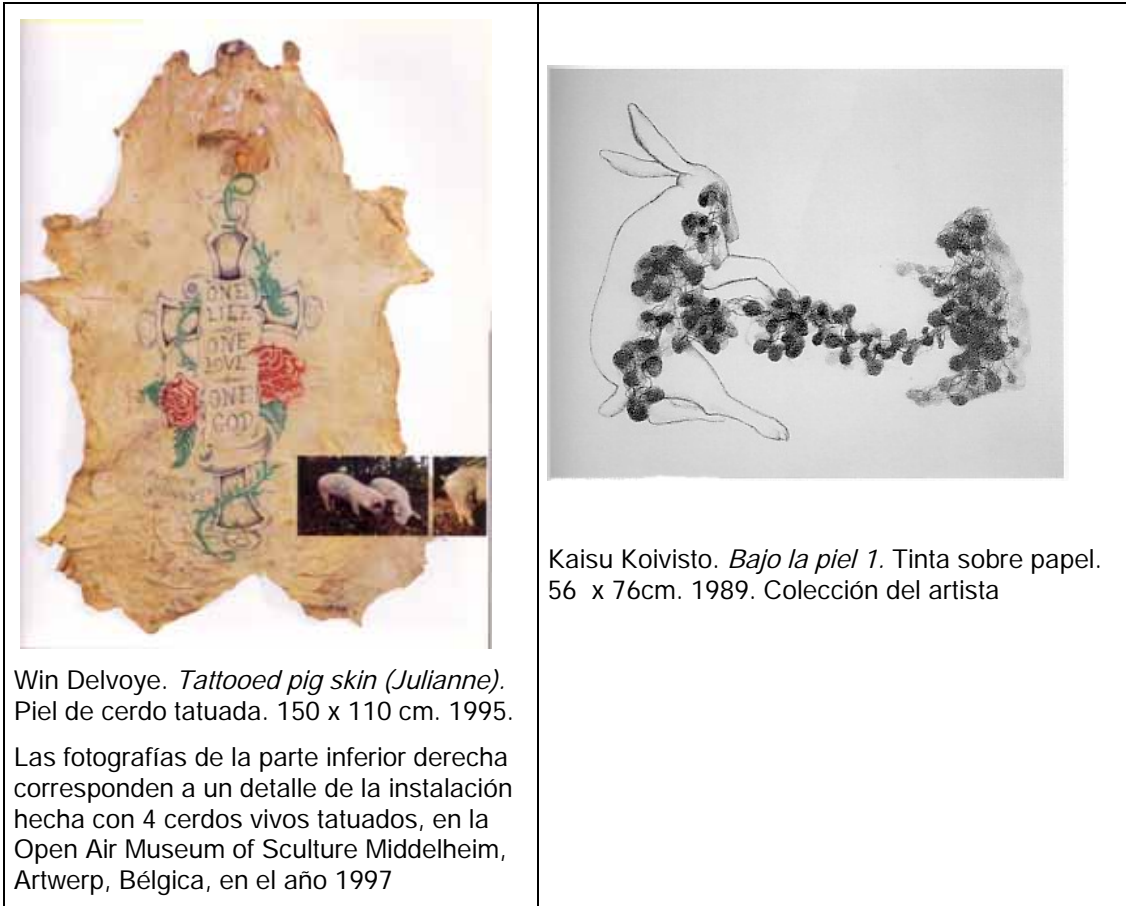
⁴⁷ “La fealdad es consustancial a la modernidad. Es cierto que se dan turbadoras coincidencias entre determinadas situaciones políticas y sociales y el arte que se produce en tales momentos”: Pedro AZARA, *De la fealdad en el arte moderno*, Pág. 33.

⁴⁸ Anthony Julios es escritor, profesor universitario y abogado Londinense. n. del a.

⁴⁹ Julios, Anthony, *Transgresiones, el arte como provocación*, Pág. 140.

⁵⁰ Los artistas que han trabajado infligiendo daño a los animales, por lo general se apoyan y defienden el principio de que los animales existen por el bien del hombre, el mismo eje de discusión de los defensores y proteccionistas de los animales. n. del a.

escrúpulos morales un animal cercado y sometido, tratado como un instrumento, como un objeto sin dignidad.



Reflexionamos sobre este tipo de arte que hemos denominado *arte de la muerte*, porque los mencionados trabajos crean una ambigüedad que ahonda en cuestionamientos de tipo moral. Al mismo tiempo alteran los preceptos legales, jugando con el rito y el tabú; así como también miran el dolor y el drama con displicencia, convirtiéndolo en objeto de parodia.

Considerar que la piel tatuada de un animal es una contribución del género del dibujo, hace que los niveles de representación evolucionen, posibilitando otra vertiente del dibujo que busca cristalizar en un todo el

contenido trasgresor de una propuesta que mezcla conceptos con tradiciones, preceptos con posicionamientos. De la misma forma involucran en sus propuestas soluciones formales que convierten sus obras en indeterminados ejemplos de interacción de medios. Por lo anterior, creemos conveniente postular que es el dibujo el centro aglutinador de la idea, desde donde parten sus diferentes discursos. Es a través del dibujo entendido éste como espacio de reflexión donde se gestan las teorías que les hacen posibles⁵¹.

Hemos seleccionado a artistas en cuyo trabajo involucren una manipulación física del animal, en el cual se evidencien la memoria y con ella la historia, el drama y lo repulsivo de la muerte, la obsesión paródica del arte y la señalada retirada de la naturaleza ante una visión antropocéntrica de civilización.

El dibujo está presente en estos trabajos a través de la expresión gráfica de las figuras, en las cuales confluyen elementos extraídos del diseño gráfico, el dibujo simbolista y el arte de la tipografía, siendo el soporte de las obras la piel del animal.

⁵¹ Según el criterio de Lino Cabezas, la denominación de dibujo depende de los marcos de referencias técnicos, conceptuales y formales que tengamos del dibujo: *La denominación de dibujo ...podría ser cuestionada por los que niegan la cualidad de dibujos a unas obras que no se limitan a una categoría exclusivamente técnica o formal, encasillándolas como un simple género artístico.*

También cuestionarían su cualidad de dibujos los que conciben como una disciplina académica estabilizada que es continuadora, más o menos respetuosa, con una determinada tradición. Nosotros entendemos el dibujo, no solo y más allá de estas consideraciones, como el lugar conceptual y formal en donde se define la creación artística y se estabiliza la formulación de las teorías artísticas en los límites de la palabra. En este sentido, nuestras palabras se han de concebir solo como algo limitado, a veces independiente, y únicamente un intento de aproximación hacia unos dibujos que gozan de una autonomía propia. Lino CABEZAS GELABERT. *La mirada como pensamiento*. Publicaciones de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 1997. Pág. 21.

Si bien es cierto que la objetualización de estas propuestas de dibujo se realizan a través de la fotografía, es imposible definir los límites, porque no hay barreras entre géneros y medios en el arte de hoy, ya que la nueva indeterminación del dibujo es un reflejo de la tendencia experimental de la época moderna, donde los límites se disuelven con el objeto de potenciar una idea.

Consideramos estas propuestas como dibujos en sentido germinal por que funcionan como núcleos de conceptos que aglutinan el espacio físico y psíquico. De esta manera entendemos el dibujo como *un lugar antes de la conciencia*, donde las imágenes mentales aguardan el efecto provocador y a su vez validador de la intención artística.

El dibujo ha devuelto al arte de las últimas décadas el interés por la forma, es decir por la recuperación de una figura definida, que redimensiona los conceptos de lo real, como un retorno a la verdad⁵², con toda su dimensión narrativa. La realidad en sus trabajos es un objeto que es presentado directamente, sin mediar en él simulaciones o ficciones.

El dibujo entonces no solo deja atrás su función de "croquis", sino que estudia los comportamientos en que la forma significa dentro de la contemporaneidad, es decir el dibujo transmite una imagen directa de cómo entendemos el mundo y la realidad. Si nos atenemos a Foster, la realidad es la

⁵² "Para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de prueba de importantes atestiguaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder. Pero esta ubicación de la verdad ofrece peligros tales como la restricción de nuestro imaginario político a dos campos, la abyección y lo abyecto y la asunción de que a fin de no ser contado ni entre los sexistas ni entre los racistas uno debe convertirse en el objeto fóbico de tales sujetos. Si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el trabajador, la mujer o la persona de color, sino el cadáver": FOSTER, *El retorno de lo real*, Pág. 170.

presentación de un sujeto traumático, es la exposición del cadáver como consecuencia de la cultura y tendencia del arte. Dicha exhibición ahonda la fisura en la que se encuentra la representación, aumentando la inevitable sensación de malestar y pérdida, en un ritual abortado⁵³.

B. II. 5. 1 Win Delvoye, la piel.



Win Delvoye Artista belga nacido en 1965, produce objetos artísticos realizados desde la noción del eclecticismo. Ateniéndonos a un significado

⁵³ "En el contexto del ritual, la sangre, el dolor y la muerte, así como la matanza de un animal y la autoflagelación, adquieren un valor simbólico. Pero en estas obras no se representa ningún ritual. Al contrario. Cuando las vemos, es como si tropezáramos con fragmentos o con ecos de un ritual no identificable que ya no está a nuestro alcance (eso suponiendo que existió alguna vez).

El arte se inicia en un ritual, y luego vuelve a iniciarse cuando la propia posibilidad del ritual se ha desvanecido. Es posible que ese segundo inicio señale la inauguración del periodo moderno": Anthony JULIOS, *Transgresiones, el arte como provocación*, Pág.147.

escueto el eclecticismo, resumiría un tipo de obras que se mantienen en un punto intermedio, que no apuestan por ser determinantes, ni ejercer un criterio. Al ver su trabajo titulado *Julianne*, cuesta introducirnos en esta dialéctica de lo ecléctico, puesto que si hay algo específico y contundente es la evidenciación de un cadáver: La piel como el producto escatológico de un ser vivo⁵⁴.

El diseño del tatuaje corresponde a una cruz, recreada con representaciones de flores rojas cuyos tallos se enredan de manera vertical, ocupando la totalidad del espacio. En medio de la cruz, y sostenido por la planta, aparece ocupando el lugar de Jesucristo un papiro abierto, en cuyo interior se encuentra el siguiente manuscrito autoconfirmativo: *Una vida, un amor, un Dios*. El tatuaje fue hecho sobre la piel del cerdo vivo, Las fotografías que aparecen en la parte inferior derecha corresponden a una instalación compuesta por 4 cerdos vivos tatuados, realizada en el Open Air Museum of Sculpture Middelheim, Antwerp de Bélgica en 1997.

La obra de Delvoye establece tiempos que se refieren a la memoria. Un antes y un después, en el cual está implícito un hecho trágico y cruel⁵⁵. El hecho de no poder presenciar el momento del sacrificio no quiere decir que no esté presente; al contrario, los sentimientos que producen la sangre, el dolor y la muerte se manifiestan simbólicamente. Lo que ocurre es que el artista logra disimular los miedos⁵⁶ a través de un humor burdo⁵⁷ que habla de reflejos

⁵⁴ "El minimalismo basado en seres vivos lo subvierte todo. La subversión resulta aún más radical porque se trata de la vida por vía de la muerte: la vida aludida mediante la preservación del cadáver": Gerardo MOSQUERA, *Los cánones del minimal*, Pág. 23.

⁵⁵ "Sin crueldad no hay festival; la crueldad es una de las alegrías festivas más antiguas de la humanidad": Friedrich NIETZSCHE, *El crepúsculo de los ídolos*, Pág. 91.

⁵⁶ "Quien no se ha entregado a las voluptuosidades de la angustia, quien no ha saboreado en el pensamiento los peligros de la propia extinción ni gustado aniquilamientos crueles y dulces,

culturales del hombre directamente sobre el animal, convertido en imagen simbólica:

" els criminals a les presons van tatuats, perquè són primitius, dolents"⁵⁸

El humor lo produce la irreverencia del mensaje, la anécdota de encontrar un cerdo tatuado, su piel como objeto de decoración y la iconografía derivada de una estética del arte popular. Tres elementos que, además del producto cómico, tejen un particular contenido narrativo a través de su título *Julianne*, un elogio a la memoria y al mismo tiempo ironía crítica:

"La ironía és dir alguna cosa que no és certa, es diu el contrari amb un somriure, perquè s'és fràgil. Els americans no són molt irònics perquè tenen una gran responsabilitat al món. Però els belgues no tenen cap necessitat de ser " políticament correctes". No tenim res a dir, som un petit país."⁵⁹

La ironía se plantea también de manera directa con los valores tradicionales del arte. Su crítica se dirige a desvirtuar los sistemas de

no se curará jamás de la obsesión de la muerte: será atormentado por ella, por haberla resistido”; E. M. CIORAN, *Breviario de podredumbre*, Pág. 40.

⁵⁷ "Win Delvoye lleva adelante una ironía sistemática contra los estereotipos en el arte y más allá de él. Lo hace desde dentro, valiéndose de los propios recursos puestos en la estacada. Esto incluye una sátira mordaz - aunque indirecta- a ciertos procedimientos del minimal empleados en su obra, realizada además dentro del buen gusto del design compositivo minimal. Sus hibridaciones de códigos problematizan también el aura de la obra y los valores convencionales, llegando a un sarcasmo paradójico por su fineza": MOSQUERA, *Los cánones del minimal*, Pág. 19.

⁵⁸ Win DELVOYE, entrevista de Néstor PERKAL, Museo departamental de Rochechourart, 1995. Trad. cat. Francesc Ribas. Catálogo Exposición individual *Epigrafià*, Moll de la Costa, Tarragona, 1996.

⁵⁹ Win DELVOYE, *Ibidem*.

representación derivados de la vanguardia, los cuales han influido las denominaciones estéticas⁶⁰ propias de la pequeña burguesía.

Como es evidente, la obra *Julianne* es una presentación más que una representación. Por lo anterior, es en la capacidad de asociación de símbolos y la confluencia de sistemas donde estriba su relevancia, más que en una manifestación formal o técnica respetuosa de una determinada tradición o vinculación de género.

Aceptar que estamos ante un nuevo dibujo es evidenciar que históricamente, a pesar de la crisis de los medios artísticos y del arte en general, el dibujo trae a este nuevo milenio mensajes, es portador de un renacimiento, después del interludio crucial de la modernidad. Es así como la práctica del dibujo en artistas como Delvoye –quien dentro del cinismo– reconoce intrínsecamente valores como la fragilidad, el lirismo y la sensibilidad, llevada al extremo, ¡sí! Pero como parte de un laboratorio, como si el dibujo renaciera para explicar en procesos pseudo-científicos (de mentiras) “verdades” en una época posfotográfica, pos-imagen. Delvoye es un Durero sin contexto.

Hacemos referencia con esta frase a que así como Durero profundizó en la técnica del dibujo, como una opción de descubrimiento y conocimiento de la realidad, Delvoye explora las posibilidades de éste género como una parodia de la ciencia, en la cual se reflejan las deformaciones del gusto que caracterizan la estética de hoy. El dibujo, como Delvoye lo entiende, es

⁶⁰ “El arte, el buen gusto y la estética son para él, sencillamente, indicios de la decadencia de una civilización, fracasada y envejecida”: Jean Michael RIBETTES, *Art at the turn of the millennium*, Taschen, Londres, Pág. 114.

Jean Michael Ribettes nacido en 1951 en París, estudió lingüística y jurisprudencia; vive y trabaja en París como psicoanalista, crítico de arte y curador freelance; enseña en la École Nationale des Arts Appliqués, Duperré, París.

científico de la misma manera que lo entendió Durero, pero sometido a la parodia: Viable únicamente por la apariencia, simula enfrentarse a un problema cuando lo que esta haciendo es exponer fenómenos sin tomar una posición definida . De ésta manera las sugestivas ideas que plantea se convierten en híbridas propuestas sin identidad política y decoraciones sin contexto, hechas para una sociedad que también se mantiene en un punto intermedio. Sus propuestas no se deciden a estar en un solo lado de la malla, juegan en los dos lados, generando inquietudes íntimas casi insuperables, tal vez como una manifestación de la anarquía del arte hoy, en el cual no hay condición errónea, ni excusa de producción.



Nos detenemos ante la obra en conjunto de Delvoye con la intención de cuestionarnos sobre conceptos como la belleza, o su ausencia , si esta pieza

es arte o no⁶¹. Efectivamente obtenemos como respuesta que el arte de hoy elabora un arsenal de nueva estética en donde las condiciones del horror –lo siniestro, la muerte, lo repugnante, lo escatológico, lo macabro– hacen parte constitutiva de la belleza, en un juego de ocultamiento y develamiento continuo, de una imagen que cada vez más refleja la sociedad y sus amenazas explícitas o implícitas.

B. II. 5. 2 Kaisu Koivisto. La vida se come a la muerte

Tanto las obras de Win Delvoye como las de Kaisu Koivisto podrían pertenecer a una corriente del arte llamada pos-conceptual o pos-minimal, ya que sus planteamientos parten de un revisionismo histórico de los elementos constitutivos del arte conceptual y minimal⁶².

Ambos artistas utilizan la naturaleza a través del animal, para ironizar sobre conceptos del arte y sus convencionalismos, así como en el trabajo de

⁶¹ "El arte produce siempre, cuando es arte, un efecto benefactor, placentero: linda el límite de lo soportable... Sólo el arte es capaz de producir verdadero consuelo en un mundo sin religión; el arte es liturgia religiosa ilustrada": TRÍAS, *Lo bello y lo siniestro*, Pág.83.

⁶² "El minimalismo y el conceptualismo han tenido más relevancia como componentes estructuradores de numerosas manifestaciones del arte contemporáneo que como "tendencias" artísticas en sí mismas. Hoy condicionan en buena medida el lenguaje de numerosas obras, su discurso, la manera en que aquellas son desplegadas, el ambiente visual de las muestras": MOSQUERA , *Minimal Animal*, Pág. 19.

"Estos artistas han trabajado dentro de una corriente que no es minimalista. Al contrario, es la corriente trasgresora del minimalismo; dicho de otra forma: posminimalismo" . Lynn H. ZELEVANSKY, *Lo local y lo mundial: trasgrediendo el minimalismo*, texto publicado en el catalogo, *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Pág. 25.

No estamos de acuerdo con la aseveración trasgresora del posminimalismo, ya que asumimos que lo *pos* no siempre significa negación, y novedad. Entendemos lo *pos* como seducción de la memoria al contrario de ruptura de la tradición.

los dos artistas está implícita la muerte, la memoria y la naturaleza⁶³ como agentes generadores de contenidos satíricos y siniestros⁶⁴.

Kaisu Koivisto es una artista que se autodefine como escultora, nacida en Seinäjoki, Finlandia en 1962. Actualmente vive y trabaja en Pori, Finlandia.

La artista usa diferentes técnicas en su trabajo: Escultura, fotografía, dibujos. En sus obras más recientes –según sus propias palabras– ha profundizado en el dibujo.

Es significativo que el dibujo sea un género muy utilizado por las generaciones de artistas jóvenes que ya empiezan a figurar en el panorama internacional. Este incremento en el uso del dibujo hace pensar que, a pesar de los cambios drásticos que ha experimentado el mundo del arte, especialmente por la influencia de las teorías del posmodernismo y el desgaste de la continuidad histórica, ha mantenido al dibujo como un género aparte, por fuera de los movimientos o los encasillamientos históricos del arte.

El dibujo en el arte contemporáneo ha permitido una recuperación de la figura definida, así como también *el retorno a la dimensión narrativa*⁶⁵. Kaisu Koivisto además encuentra en el dibujo un componente semántico, con el cual enriquece su obra con connotaciones de orden surrealistas.

⁶³ "La naturaleza sólo puede aparecer en el arte como muerta, ya que hace falta su muerte para que nazca el lenguaje": Jaime BARRERA, Revista Lápiz, Pág. 63.

⁶⁴ "La sola inclusión de lo biológico desestabiliza el sentido de toda una estética tecnologizante, negadora del cuerpo. La asepsia mínima es cuestionada sin ensuciarla, pues las reglas se cumplen limpiamente, y esto lleva al absurdo sus fundamentos. El resultado, lleno de humor negro, viene a ser una *Güte Forme* escatológica, siniestra": Gerardo MOSQUERA, *No es sólo lo que ves*. Pág. 43.

⁶⁵ Pablo LLORCA, *Historia reciente del dibujo*, Lápiz, Pág. 41.

A manera de ejemplo ilustrativo la obra *Honeyhorn*, realizada con cuernos de vaca, demuestra que su obra escultórica tiene un elevado componente de dibujo al plantear una interacción del material biológico en consecuencia con una linealidad orgánica que, además de activar el espacio, construye un recorrido mental desde una perspectiva del dibujo compuesto por elementos



Kaisu Koivisto. "Honeyhorn". Cuerno de vaca. 153 x 315 x 120cm. 1997.
Colección particular.

vivos, en crecimiento, siempre dispuestos al desplazamiento y al movimiento emergente.

El uso del animal como recurso sustancial y sígnico para la materialización de una idea, conlleva a eliminar la carga simbólica, abstrayéndose de la potencia de su significado, o por el contrario, involucrar

conscientemente dicha carga, con el objeto de crear una doble y paradójica contradicción en el observador.

El animal como motivo conceptual de sus trabajos está presente tanto en la escultura como en su dibujo, planteando a través de él referencias inquietantes de orden metafísico; como por ejemplo la permanencia de la vida a pesar de la muerte, así como las relaciones entre el hombre y los animales en pos de la consolidación de una evolución:

“Drawings are dealing basically with the same big questions with my large scale sculpture: life and death, man and animal, nature, evolution”.⁶⁶

El dibujo titulado *Bajo la piel I*, cuya imagen analizaremos a continuación, la artista retrata de una manera figurada la muerte y la vida, a través del dibujo de dos animales los cuales se encuentran juntos y en un estado avanzado de descomposición.

La muerte ha sido representada por los cuerpos yacentes de una liebre al lado izquierdo del dibujo y otro animal al lado derecho que aparenta ser un perro. La vida se representa por el fluido que emerge de los dos cuerpos, dicho fluido se compone de miles de nuevas formas diminutas de vida comiéndose figuradamente la muerte.

Bajo la piel de la liebre y el perro empieza a emerger la vida, una vida marcada por la voracidad de la carne devorada, activada por el ofrecimiento del alimento putrefacto a millones de insectos necrófilos. La artista detecta

⁶⁶ Kaisu KOIVISTO, *Fresch Cream*

cómo esta frenética vorágine interna pulula hacia el exterior, trasladándose de cuerpo a cuerpo en una constante transferencia de fluidos, que son representados en el dibujo a través de figuras orgánicas y líneas sinuosas, elaboradas con multitud de cambios tonales.

El motivo del dibujo consiste en representar la vitalidad⁶⁷ interna, así como señalar la vida a través de la muerte; la vitalidad y fragilidad al mismo tiempo. En general el dibujo hace una apología a la muerte como posibilitadora, y no como una muerte explícita y grotesca cuya directa vulgaridad nos haga sentir la repulsión de lo abyecto. El dibujo hace un develamiento siniestro, convirtiendo lo desagradable, así como lo fétido, en objeto de belleza y motivo para la estética.



Kaisu Koivisto. *Bajo la piel 1*. Tinta sobre papel. 56 x 76 cm. 1989. Colección del artista.

⁶⁷ "El valor de la vida estriba en su fragilidad y es esa fragilidad de todo orden lo que la hace impresentable y a menudo indigna, frente a la marmórea ejemplaridad de la muerte. Pero en esa fragilidad se encierra también lo posible, mientras que en la muerte todo se hace ya irremediable": Fernando SAVATER, *Misterios gozosos*, Pág. 339.

El animal al cual hace referencia Kaisu Koivisto es un ser cercano que hace parte de nuestro entorno, es la mascota. En ella se aglutina una energía acumulada que posee diferentes niveles:

"Animal energy: animals are mediators of energy both at a concrete and a symbolical level".⁶⁸

Le otorga al animal la propiedad de simbolizar una fuerza energética por medio de la cual revalida la metáfora de manera simbólica al mismo tiempo que define una vía para su presentación:

"Our perception of nature/animals is based upon the concept that people control sovereignty their energy. Nevertheless, they constantly cause *surprises*".⁶⁹

La artista hace referencia al control que ejercemos sobre la energía proveniente de la naturaleza y los animales. Luego especifica que de repente este control, o la falta de él, causa sorpresas. Lo siniestro en su dibujo se manifiesta doblemente:

1º Por la representación de imágenes develadas alusivas a la muerte, como estado escatológico y abyecto.

2º Por el revelamiento sorpresivo de una energía cercana o familiar (por ejemplo la mascota) convertida en algo extraño y motivo de temor intenso repentino.

⁶⁸ Kaisu KOIVISTO, *Fresch Cream*

⁶⁹ *Ibidem*

B. II. 53 Entrevista a Kaisu Koivisto , realizada por el autor en junio del 2004.

Oscar Salamanca 1: Which is your opinion about drawing in contemporary art, what is its place in comparative with other mediums, is it an instrumental of thinking..?

Kaisu Koivisto: Drawing is a basic medium - its possibilities are infinite: Simple, complicated, silent, loud, big, small. It's not in the spotlight all the time, but it's still around all the time.

For many artists, it's an instrument for thinking, making sketches, catching thoughts before they are forgotten. I think it has all the possibilities to be stretched out and explored.

I use a very traditional drawing method. All I need is a pen and a bottle of ink and paper. It's fascinating to think about the possibilities of such simple materials! No need for machines... That's one aspect I enjoy - after all the machines I need in making sculpture, all the computers, all the cameras and scanners it's wonderful to draw. I enjoy the possibility of using different mediums.

In fact, I am drawing at the moment, and I'm very excited about it! I began drawing again in January. I don't draw all the time.

O.S 2: Why animals..? is your point of view anthropocentrically, or is your pretension to make a kind of compliment memory of the animal's image, out of our life, I mean animal (nature) out of our modern civilization. ...?

K.K: The starting point of my work is the relationship between people and domestic animals in all its extent. It is an inseparable connection of companionship, producing, greed and fear. Also domesticated nature can strike back.

Animals are fascinating. They appeal to our emotions. Think of all the advertisements which use animals as a symbol of positive wildness, fidelity, threat. Or, wildlife programs on TV : life and death in a very aesthetic way.

In my sculptures and installations I have used animal materials which refer to our food and its production and by-products: cow horns, bones and teeth, leather, sheep fur, horse tail hair etc. I obtain them from flea-markets or from slaughterhouses. The "dead" materials also refer to death and different ways of representing it.

In addition to working on sculptures and installations I draw and photograph. Often the subject of my photos or drawings relate to animals.

I combine animal materials with objects from everyday life or with other materials like wood, steel and plastic. Connecting them is a way of transplanting and mixing cultural references - the rough, earthy characteristics of animal materials accompany or clash with the ideas and original purposes of familiar objects. These transplants are a way of making a new vocabulary.

As I have been working with animal materials, I have researched topics like gene technology and its challenges, selective breeding in connection to developing breeds and increasing productivity, environmental history, animal rights activists, current issues concerning livestock and its care, the development of sciences after the pre-renaissance ideas of mysticism involving also animals (for example creatures which are half human, half animal), the relationship to animals of the texts in the bible, the way that animals have been connected with religion, moral and mythology.

Not to forget the ubiquitous pets and pests in homes. And, also the way also people are animals with instincts.

O.S 3: What do you think about memory inside the making process in contemporary art, What kind of memory use the artist , specially now, when art is not a continuation of past.

K.K: Art at the moment is not a clear continuation of the past, but some art made today will be part of art history later. But, I think it's not the artists' role to think about that while making art.

Nevertheless, a lot of art does have references to the past. I like that aspect - I'm interested in history, art history as well as world history. Drawing has its links to history, and I like that.

Drawing, for example, is an "old" medium. Therefore it has its counterparts on art history. But, drawing can be used in a very free and fresh way, because the burden of history is not too heavy.

O.S 4: Is it possible to think about your work like a sinister art (abject, hide, nostalgic) ?

K.K There are abject elements in my work - depending on the person watching. It's not my main point, though.

In my sculptures the abject elements are clear - bones, horns and other animal parts have a clear connection to people. Bones refer to death, which is a difficult subject to most people - including me.

O.S 5: Because I wrote about Win Delvoye before, I Would like to know if it is possible to study his work (Julianne) like a drawing. Do you see in a comparative way bridges with your work(under the skin I)..?

K.K: Julianne was not in Fresh Cream - is it work of a tattooed pig? Or a slice of ham which has been embroidered? Indeed they are drawings. I think Delvoye's work using animal materials is connected to the relationship between people and domestic animals in all its extent. It is an inseparable connection of companionship, producing, greed and fear. (see my answer to question 2).

The connection with Delvoye's and my works is more clear with my sculpture than drawings. The "real" material brings a level which cannot be created with drawing on paper.

O.S 6: About your work Under the skin I, can you tell me, the sense of life after death. I mean I would like to know the meaning of that little circle drawing emerging of a the death rabbit, touching other body..?

K.K: The drawing is about connections. We are connected to animals since we are animals. under our skins we have flesh, bones etc. We are fragile creatures.

The figure of a rabbit is easy to comprehend. The other figure on the right is a kind of a simplified animal form. Birth and death, that's something all living creatures have in common.

In fact, one of the drawings in this series has a big rabbit and a small human being compared with each other - the connection again!

Entrevista a Kaisu Koivisto (Traducción del autor)

Oscar Salamanca 1- cuál es su opinión acerca del dibujo en el arte contemporáneo, cual es su lugar en comparación con otros medios, es un instrumento del pensamiento..?

Kaisu Koivisto: El dibujo es un medio básico - sus posibilidades son infinitas: Sencillo, complicado, silencioso, fuerte, grande, pequeño. No es el centro de atención todo el tiempo, pero permanece como tal.

Para muchos artistas, es un instrumento para pensar, haciendo bocetos rápidos, capturando pensamientos antes que ellos se olviden. Pienso que el dibujo tiene todas las posibilidades para extenderse y explorarse.

Utilizo un método muy tradicional de dibujo. Todo lo que necesito es una pluma , un frasco de tinta y papel. ¡Es fascinante pensar acerca de las posibilidades de materiales tan sencillos; No se necesitan maquinas....Esto es

uno de los aspectos que disfruto con el dibujo. - a fin de cuentas las máquinas que necesito para hacer esculturas, todos los ordenadores, todas las cámaras y escáneres son maravillosos para dibujar-. Gozo con la posibilidad de utilizar diferentes medios.

¡De hecho, estoy dibujando actualmente , y me encuentro muy entusiasmada! Empecé a dibujar de nuevo en enero, empleando toda mi atención en dibujar todo el tiempo.

O.S 2: ¿por qué los animales..? ¿Es su punto de vista hacia ellos antropocéntrico o su pretensión es construir una memoria elogial de su imagen, fuera de nuestra vida, es decir el animal (la naturaleza) fuera de nuestra moderna civilización ?

K.K: El punto de partida de mi trabajo es la relación entre personas y animales domésticos en toda su extensión. Es una conexión inseparable de compañerismo, producción, avaricia y temor. También la naturaleza domesticada puede " golpear la espalda" .

Los animales fascinan. Ellos apelan a nuestras emociones. Piense en todos los anuncios que utilizan animales como un símbolo de la ferocidad positiva, la fidelidad, la amenaza. O los programas de vida salvaje de la televisión: vida y muerte presentadas de una manera muy estética.

En mis esculturas e instalaciones yo he utilizado materias animales que se refieren a nuestro alimento su producción y los productos secundarios: los cuernos de vaca, los huesos y los dientes, el cuero, las pieles de oveja, las

crines de caballo, los obtengo de los mercados de pulgas o de mataderos. Las materias "muertas" se refieren también a la muerte y sus diversas maneras de representarla.

Además de trabajar en esculturas e instalaciones yo dibujo y fotografío. A menudo el sujeto de mis fotos o dibujos se relaciona con animales.

Combino las materias animales con objetos de la vida cotidiana o con otras materias como madera, acero y plástico. Conectarlos son una manera de trasplantar y mezclar las referencias culturales - las características ásperas y mundanas de materias animales acompañan o chocan con las ideas y propósitos originales de objetos familiares. Estos trasplantes son una manera de hacer un vocabulario nuevo.

Cuando he estado trabajando con materias animales, he investigado los siguientes temas: la tecnología genética y sus desafíos; la cría selectiva en conexión a castas reveladoras y productividad creciente; la historia ambiental; los derechos de los animales propuestos por activistas; el ganado y su cuidado; el desarrollo de ciencias después de las ideas del pre-renacimiento del misticismo que implica también a los animales (por ejemplo criaturas que son medios humano, medio animal); la relación existente entre los animales citados en los textos de La Biblia; la manera en que los animales se han conectado con la religión, la moraleja y la mitología.

No hay que olvidarse de las mascotas y de aquellos animales portadores de pestes , sin olvidarse del comportamiento del hombre como un animal a través de sus instintos básicos.

O.S 3: ¿Que piensa de la memoria dentro de los procesos de elaboración del arte contemporáneo, qué clase de memoria usa el artista, especialmente ahora, cuando el arte no es una continuación del pasado ?

K.K: El arte actualmente no es una continuación clara del pasado, pero algún arte de hoy formará parte de la historia más tarde. Yo creo que el artista no debe detenerse en estos cuestionamientos para producir arte.

No obstante, mucho arte tiene referencias en el pasado. Me gusta ese aspecto , yo me intereso en la historia, en la historia del arte tanto como en la historia de mundo. El dibujo tiene sus conexiones a la historia, me interesa esto.

El dibujo, por ejemplo, es un medio "viejo". Por lo tanto tiene a sus contrapartes en la historia del arte. Pero, el dibujo se puede utilizar de una manera muy libre y fresca, porque su carga histórica no es demasiado pesada.

O.S 4: ¿Es posible pensar acerca de su trabajo como un arte siniestro (abyecto, oculto, nostálgico)?

Hay elementos abyectos en mi trabajo - dependiendo de a la persona que mira. No es mi punto principal, pienso.

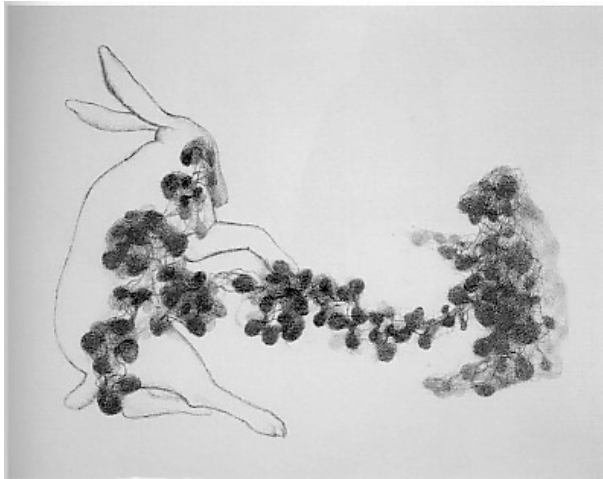
En mis esculturas los elementos abyectos son claros - huesos, cuernos y otras partes animales tienen una conexión clara hacia las personas. Los huesos se refieren a la muerte, que es un tópico difícil para la mayoría de las personas - inclusive para mi.



Win Delvoye, *Julianne*, piel de cerdo tatuada y 4 cerdos tatuados 1994- 1997, colección particular



Win Delvoye, *Claire*, jamón bordado, impresión 40 x 30 cm, 1999, colección del artista



Kaisu Koivisto, *Under the skin I*, tinta sobre papel, 56 x 76 cm, 1998, colección de la artista

O.S 5: He escrito acerca de la obra *Julianna* del artista Win Delvoye, Me interesa conocer su opinión acerca de si es posible considerar dicha obra como un dibujo, también si Ud. encuentra de manera comparativa puentes entre la obra *Julianna* y su dibujo *Under the skin I*.

K.K: *Julianna* no estuvo en *Fresch Cream*⁷⁰. ¿ Es el trabajo sobre un cerdo tatuado o es el trabajo de un jamón cortado o bordado ?

Verdaderamente estos trabajos de Win Delvoye son dibujos. Pienso que la obra de este artista usa las materias animales como una conexión entre las relaciones del ser humano con los animales domésticos en toda su extensión. Es una conexión inseparable de compañerismo, producción, avaricia y temor (Ver mi respuesta numero 2).

La conexión de los trabajos de Delvoye con mis trabajos es más clara en la escultura que en el dibujo. Usar material " Real" trae consigo un nivel que no se puede crear utilizando un dibujo sobre papel.

O.S 6:- acerca de su trabajo *Under the skin I*, me puede describir a que se refiere cuando afirma que intenta representar el sentido de la vida después de la muerte. En este dibujo aparecen pequeños círculos saliendo del cuerpo del conejo muerto hacia el otro cuerpo inerte de la derecha fusionándose.

K.K: El dibujo se trata de conexiones . nosotros estamos conectados a los animales desde que somos animales. *Bajo la piel* nosotros tenemos carne, huesos, etc. Somos criaturas frágiles.

⁷⁰ *Fresch Cream*, catalogo sobre la obra de 100 artistas, 10 escritores y 10 curadores, enfocado en el arte contemporáneo, editado por Phaidon, primera publicación 2000, Nueva York.

La figura de un conejo es fácil de comprender. La otra figura de la derecha es una clase de forma animal simplificada. El nacimiento y la muerte, eso es algo que todas las criaturas vivas tienen en común.

De hecho, uno de los dibujos en esta serie representa una comparación mutua entre un conejo grande y un pequeño ser humano

! la conexión otra vez !

B. II. 6 Conclusiones

- Lo siniestro se manifiesta en el arte actual a través de la idea del develamiento.

- La imagen en el arte refleja la sociedad, por lo anterior la representación del animal se construye como una doble interpretación 1º Como duda, peligro o un ser que subvierte el orden político cultural. 2º Como lugar refugio y naturaleza subjetiva que busca redimirnos de nosotros mismos para liberarnos.

-El animal no es siniestro, lo convierte así nuestra mirada. El animal propuesto por los artistas citados en este texto, como es el caso de Sara Hauser, Jan Fabre, Kara Walker producen un sentimiento de extrañeza y temor por efecto de la hibridación que sufren. Otra posibilidad de producción de lo siniestro, pero esta vez remitido a la radicación en la corporalidad de un hecho trágico en la figura de un animal cargado de estereotipos culturales y sociales lo representan las figuras de Kiki Smith, Kara Walker, Francisco Toledo. En cambio lo siniestro generado por la presencia de una intimidad

amenazada lo encontramos en las figuras de Jan Fabre en el cual se acusan animales que emergen del psiquismo humano. Fabre destapa la caja de Pandora convocando al animal del miedo para que haga presencia ante nosotros, ante cada uno; lo siniestro se convierte en la posibilidad de enfrentarnos ante nosotros mismos a través del develamiento de nuestro yo íntimo a través de la forma del animal. Francisco Toledo busca en la imagen ancestral familiar que lo identifica el animal simbólico que le da sentido a su relación con la tierra. Estos insectos portentosos asaltan el espacio pictórico de la contemporaneidad nutriendo con la fábula los temores y sentimientos más fundados del ser humano.

- Lo siniestro se da por el aleccionamiento de una naturaleza que alude a un injerto imposible, a una malformación genética viable únicamente por la intervención humana. El dibujo de un animal mitad ratón, mitad marsupial abre la posibilidad de que lo fantástico logre acceder al plano de una realidad posible.

- Lo siniestro es un lugar donde la imagen ha encontrado refugio significativo en el arte de finales de siglo.

-La búsqueda de lo abyecto ha incursionado en la búsqueda de lo sublime, pero en sentido invertido, cuyo propósito es el develamiento de lo oculto, definiendo así lo siniestro.

-El arte actual , no se dirige exclusivamente a la apreciación retinal sino va directamente a la idea a través de la eliminación de los límites para el dibujo

-El dibujo de las últimas décadas se presenta a través de la indeterminación, como un reflejo de la tendencia experimental del arte de hoy.

Parte de la experimentación se relaciona con la adopción de estilemas y nuevos marcos expositivos, herencia de la imagen de la cotidianidad que en la mayoría de los casos permite una recuperación de la figura definida y un retorno a la dimensión narrativa. El dibujo planteado por nuestros artistas demuestra que hay un interés por el retorno de la forma, es decir por recuperar la figura definida al mismo tiempo que redimensiona los conceptos de lo real.

- El animal no está seguro en el arte actual, los artistas que trabajan en la perspectiva del nuevo minimal usan los animales como parte fundamental de sus obras. A través de los animales plantean proyectos que acechan su integridad física, pervirtiendo el minimalismo, al mismo tiempo que preservan el cadáver como la última alusión a la vida.

- Los artistas asumen frente al arte posicionamientos diferentes al de demiurgo, ejemplo de lo anterior lo representa el dibujo que practica Win Delvoye, el cual es en esencia una parodia de la ciencia, en la cual se reflejan las deformaciones del gusto que caracterizan la estética de hoy. El artista ante la indefinición imperante en el arte actual asume una posición indefinida, siempre desde la simulación.

- El dibujo de animales propuesto desde lo siniestro representa una ironía contra la estética de la pequeña burguesía, bien sea a través de una crítica contra los valores tradicionales del arte, bien sea parodiando los sistemas de representación derivados de las vanguardias.

- La belleza ha dejado de considerarse como un ideal sublime para constituirse a través del horror –lo siniestro, la muerte, lo repugnante, lo escatológico, lo macabro– en un juego de ocultamiento y develamiento

continuo de una imagen que cada vez más refleja la sociedad y sus amenazas explícitas o implícitas.