



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
Posgrado en Artes y Diseño  
Facultad de Artes y Diseño

## **EL PERRO COMO TEMA EN LA PINTURA**

### **Tesis**

que para optar por el grado de  
Maestra en Artes Visuales  
presenta:

**Lic. Patricia Soriano Troncoso**

Directora de tesis:

**Dra. Ma. Del Carmen López Rodríguez (FAD)**

Sinodales:

Mtro. Javier Anzures Torres (FAD)

Mtro. Alfredo Rivera Sandoval (FAD)

Dra. Diana Eliza Salazar Méndez (FAD)

Dr. Arturo Miranda Videgaray (FAD)

Ciudad de México, noviembre de 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## El perro como tema en la pintura

Patricia Soriano / Tesis de Maestría

\* \* \*





# EL PERRO COMO TEMA EN LA PINTURA

Patricia Soriano





## **Agradecimientos**

*A mis padres, por su obra  
A mis mascotas Güero y Peppino por comprender nuestra semejanza  
A Ángel Solano por su incondicional apoyo  
A Rubén Rivera por su oportuno discurso  
A Mauricio Rivera por dar cuerpo a esta propuesta  
A la Dra. Carmen López por impulsar este proyecto en todo momento*





# ÍNDICE

## Introducción ▶ 11

### Capítulo 1 | La imagen del perro como tema y como analogía de lo humano ▶ 15

- 1.1 La animalidad en el arte. Breve revisión histórica de la representación del perro en la pintura ▶ 18
- 1.2 La importancia de la representación del perro en mi pintura ▶ 34
  - 1.2.1 Referencias de autores de los siglos XIX y XX que han abordado este tema
    - 1.2.1.1 Jean Desiré Gustave Courbet ▶ 36
    - 1.2.1.2 Francisco de Goya y Lucientes ▶ 39
    - 1.2.1.3 David Hockney ▶ 41
    - 1.2.1.4 Lucian Freud ▶ 45
    - 1.2.1.5 Significaciones y ascendentes ▶ 47

### Capítulo 2 | Reflexiones acerca del concepto del perro en la pintura

- 2.1 Ideas que sustentan mi concepto del perro como tema en la pintura ▶ 49
  - 2.2.1 El devenir animal en Deleuze ▶ 50
  - 2.2.2 La situación instintiva del Ser en Bergson ▶ 55

## Capítulo 3 | Propuesta pictórica

- 3.1 Instinto y presagio ▶ 65
  - 3.1.2 Análisis formal de la serie “Instinto y presagio” ▶ 73
  - 3.1.3 Notas sobre el proceso pictórico de mi producción ▶ 77
  - 3.1.4 Los símbolos y signos de la serie ▶ 78

## 4. Conclusiones ▶ 81

## 5. Fuentes de consulta ▶ 87

## ANEXOS

- I. Proceso técnico de mi pintura ▶ 91
- II. Texto de Jorge Sosa: “El devenir animal en la obra de Patricia Soriano” ▶ 99
- III Créditos de imágenes ▶ 105



## INTRODUCCIÓN

El propósito fundamental de esta tesis es realizar una revisión y un análisis de la pintura que he producido a lo largo de más de 10 años, con la finalidad de construir un imaginario que me permita hablar, desde un lenguaje personal, sobre las relaciones, analogías y comportamientos que existen entre el hombre y el perro.

Para el desarrollo de esta tesis es determinante hacer un recorrido histórico del devenir que ha tenido la representación del perro como motivo en la pintura y como analogía de lo humano, mismo que presento como contenido del capítulo 1 de esta investigación. El contenido de dicho capítulo está constituido por otros apartados concernientes a la relevancia que el tema adquiere en la pintura y cómo la representación del perro proyecta una carga de orden cotidiano, familiar y de dotes simbólicos para el ser humano. El perro aparece en mensajes del ámbito social, de casta, de economía, de psicología y se conecta con la filosofía propia de cada época, debido a la estrecha unión que han cultivado ambos, el hombre en su devenir y el perro como su compañero.

Esa información servirá para situar mi panorámica del porqué es de mi interés adoptar este contenido en mi creación pictórica. Además me ayuda a identificarme con autores de los siglos XIX y XX, maestros con influencias de enriquecimiento para la comprensión de mi propio lenguaje metafórico y formal. Los autores han sido cuidadosamente elegidos por representar paradigmas, estilísticos y conceptuales, todos de gran repercusión en el desarrollo de mis intereses pictóricos.

El célebre pintor Francisco de Goya y Lucientes, Gustave Courbet, David Hockney y Lucian Freud son autores controversiales, polémicos y de una gran presencia en el escenario artístico mundial, pertenecientes a culturas y geografías disímiles que los determina a traducir su pensamiento y animalidad en el arte de una manera muy singular. Es por eso que a cada uno le doy un espacio de análisis para reflexionar en torno a sus maneras de traducir y de establecer vínculos afectivos, de semejanza, de convivencia y situación de lo humano con respecto al perro.

Como parte medular de estas convenciones surge la razón del Capítulo 2, concebido por una serie de afirmaciones derivadas de dos filósofos, Henri Bergson y Gilles Deleuze. El primero como un pensador vitalista que discurre en torno al tiempo y la vitalidad de la naturaleza como factor que manifiesta la diferencia entre intuición y razón. Bergson comprende y crea condiciones que distinguen y aproximan al hombre al ser animal. Por otra parte, como una muestra de la filosofía contemporánea tenemos el pensamiento de Gilles Deleuze, quien plantea el devenir como fenómeno no evolutivo ni de sucesión cronológica, sino como línea de pensamiento que logra guiar mi orientación hacia la dinámica funcional de las sociedades contemporáneas, (una de mis principales intenciones) y las maneras de organización grupal, por jerarquías de poder, casta, raza y cultura.

Estas nociones construyen mi plataforma de reflexión conceptual con las que emprendo un análisis formal de mi propuesta pictórica titulada *Instinto* y *Presagio*, que abordo en el Capítulo 3, partiendo de un análisis de la representación, la justificación simbólica y los colores que identifican la serie, así como del código de figuración implementado para la construcción del diagrama sintáctico de las obras, realizadas en su mayoría en 2009-2010 y las más recientes producidas en 2017.

Para ampliar los horizontes de esta propuesta se agregan imágenes de una selección de pinturas de mi producción realizadas en los años 2002-2006, momentos en los que me incliné, por vez primera, a realizar una serie de pinturas con atención central al motivo del perro, por una necesidad de hacer un reconocimiento autorreferencial a partir de establecer vínculos narrativos entre la imagen de los perros que marcaron mi niñez y experiencias de vida, hasta la adopción de tipos de raza y conducta que me acerquen a discurrir acerca de la naturaleza del hombre en convivencia y cercanía con el perro. Lo anterior desde múltiples puntos de vista, como la tipología y transformación formal de sus características, o la importancia que representa, la imagen del perro, a nivel simbólico a lo largo de períodos de la historia de la pintura y de las civilizaciones. El método de análisis que implemento en el estudio de las imágenes se focaliza en la semejanza, como propósito de estudio de esta tesis. Como lo plantea Pere Salabert, me interesa pensar en torno al concepto del signo y el objeto tricotómico, entendido como aquello que se puede clasificar y dividir en tres partes; centrar la atención a lo que él denomina como iconicidad, y su manera implícita con el signo icónico. Salabert atribuye al signo icónico la modalidad de representar que parte de la semejanza y que es un aspecto de convergencia en el método de análisis propuesto por Pierce y del que hablaré más adelante. Para Pere Salabert “un icono es un signo que tiene por referente algún objeto al que representa directamente, o bien a través de otro signo, que a su vez representa ese mismo objeto como su modelo real u otro signo diferente y así indefinidamente”.<sup>12</sup> Aprecio y valoro la importancia de la condición humana, y de su ascenso espiritual como vía de renovación y equilibrio con el mundo, de las vicisitudes de la existencia y de lo injusto de la razón en perjuicio de

---

<sup>1</sup> Salabert, Pere, *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Ed. Laertes. Barcelona, 2003. Pág. 952

nuestra animalidad más inmediata, como camino fascinante para recorrer histórica y filosóficamente los postulados reflexivos que desarrollo a lo largo de esta tesis.

Al final del texto se integra, como anexos, la documentación de mi proceso pictórico como soporte de las acciones que integran mi técnica así como la visión del maestro Jorge Sosa, artista plástico que escribió un texto en torno al devenir animal en mi pintura, trabajo elaborado por iniciativa del propio artista.

## CAPÍTULO 1

### LA IMAGEN DEL PERRO COMO TEMA Y COMO ANALOGÍA DE LO HUMANO

La presente selección de obras obedece a una predilección personal, motivada por la riqueza de contenido plástico, histórico y simbólico. La metodología que propongo para su análisis, parte desde la interpretación, la analogía e iconicidad como lo propone Mauricio Beuchot<sup>2</sup>. Para el autor, la interpretación de los signos icónicos tiene mucho que ver con la analogía, es decir, la semejanza de cualidades o características como conocimiento. Desde esta perspectiva, hablar del perro como signo lo sitúa en contextos de semejanza acorde a la época y preceptos ideológicos de su momento histórico en cada obra elegida para este capítulo.

Quiero aclarar, que las obras incluidas en esta selección cuentan con una amplia serie de estudios entre los que destacan los de carácter técnico-formal como es el caso de la pintura *El matrimonio Arnolfini* (figura 4) o *Las Meninas* (figura 6) de Diego Velázquez<sup>3</sup>, sin embargo el propósito de esta investigación es centrar mi atención en la representación del perro, presente en las obras consideradas, información que no se encuentra en otras apreciaciones.

---

2 Doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana de México. Investigador del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas y profesor en el posgrado de filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

3 El lector puede consultar al respecto el texto de Antonio Palomino, *La vida de don Diego Velázquez de Silva*, escrito en Madrid en el año de 1724 y editado por Akal en el año 2008.



Para Mauricio Beuchot, el principio de analogía es un modo de significar, de hablar y de conocer. Para él, los conceptos de analogía e iconicidad son equivalentes y recíprocos. Por otro lado, “los trabajos de Charles Sanders Pierce dividen los signos en tres, que son la primeridad, la segundidad y la terceridad (...) Lo primero es la concepción del ser o del existir independientemente de cualquier cosa. Lo segundo es la concepción del ser relativo a, la concepción de reacción con otra cosa. Lo tercero es la concepción de reacción por la que un Primero y un Segundo son puestos en relación”.<sup>4</sup> La manera como lo asumo es lo Primero como las cualidades plásticas de la representación que es lo inmediato que aparece al espectador, lo Segundo como las intenciones y los hechos y lo Tercero es la legalización pública cargada de su carácter natural o de las convivencias vigentes de la época.

Mi inclinación por el tema de la representación del perro en la pintura no es gratuita; me acerca e inserta en el ámbito de lo autobiográfico y en el análisis de la condición instintiva del ser. Cabe aclarar que este trabajo surge de la iniciativa por establecer un marco de ideas que me permita entender mi propio proceso creativo en las dimensiones de percepción, comprensión y reflexión íntimamente ligadas a la técnica e iconografía de mi obra.

En la etapa actual de mi proceso, he podido detectar soluciones abordadas en períodos anteriores de mi producción (2000-2005), donde la cita con la iconografía y el paisajismo del medioevo y su presencia fundamental en la pintura contempo-

---

<sup>4</sup> Beuchot, Mauricio, *Semántica de las Imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*, Ed. Siglo XXI, México, 2007. Pp. 16-17.

ránea son el motor que impulsa mis observaciones. Mi trabajo más reciente (2017) muestra contenidos en los que las imágenes de seres fantásticos, son el resultado de la contemplación de las cualidades del hombre como tal y del animal en cuanto al hombre con su respectiva dispersión y asimilación de orden ilógico y su discordancia con el paisaje, construcciones panorámicas de espacios imaginarios habitados por formas y estructuras disímiles, configuraciones personales y geometrías con fuertes contrastes de color insertas en visiones de cataclismos que provocarían el fin del mundo como lo describo en el Capítulo 3.

En mis representaciones aparece la imagen del hombre como un estado de hibridación humano-animal, por sus características estructurales y fisonómicas, de tal modo que genero seres de un cierto surrealismo y de un elocuente expresionismo, concretamente entre el hombre y el perro. Mi interés de estudio se centra la revisión de algunos períodos determinados de la historia de la pintura, para observar y comprobar cómo la representación del perro ha tenido una particular presencia proyectiva de lo humano: desde el ancestro habitante de las cavernas hasta el hombre del mundo actual. Desde mi apreciación, el perro determina relaciones de ricos y diversos matices que van desde el mito precolombino hasta la mercadotecnia publicitaria de la imagen, factor que lo convierte en un producto generosamente cuantificable, codificable y desmaterializado, hasta el punto de banalizarlo como paralelismo de la propia desmaterialización de la imagen del hombre.

Podría parecer que los datos aislados acerca del perro, en términos del devenir socio-histórico, no tendrían validez para el propósito que me ocupa en esta investigación pero no es así. El arte lejos de sostenerse sólo de la representación está atrapado en

la dialéctica de la historia y se considera un elemento consustancial a cualquier acto concebido por el ser humano. Menciono aspectos de la historia de la pintura y el perro para no perdernos en la subjetividad del tema excluyéndolo del entorno histórico.

Hablar de la naturaleza instintiva del hombre me coloca en el ámbito de mi labor como creadora y observadora de mi proceso creativo y de lo que acontece en mi contexto sea histórico, político o social. Me fascina contemplar el entorno natural y urbano para crear un punto de conexión e interpretación poética que es la imagen del perro como centro de la analogía y así acercarme al comportamiento instintivo del hombre y, en consecuencia, a mi propia identidad. La imagen del perro me brinda múltiples alternativas de inmersión que van desde lo antropológico-social, a lo síquico-anímico, hasta el momento actual, por las conexiones naturales con mi Yo humano-animal. Gracias a esta y otras impresiones espero alcanzar una interpretación más profunda de nuestra propia existencia con el fin de acrecentar mi interés por el tema y realizar futuras investigaciones.

### **1.1 La animalidad en el arte. Breve revisión histórica de la representación del perro en la pintura**

La historia del perro en el arte se halla directamente ligada a la historia real de la especie. Se considera que este animal fue el primero en ser domesticado<sup>5</sup>, de tal manera que la constante convivencia con el humano le otorgó un lugar privilegiado

---

<sup>5</sup> Rizzoli, Anesa, *Enciclopedia Canina. Las razas caninas* de Fiorenzo Fiorone, Ed. América Norildis Editores SAICFYA, Argentina, 1973. Volumen I, pp. 11-18.



**Figura 1.** Pintura rupestre en Tassili (Argelia) mostrando una escena de caza con perros.

en la vida cotidiana del hombre y fue entonces que sería tomado en cuenta en las imágenes artísticas producidas por el hombre, ya fuere como elemento incidental o bien como elemento integral de las labores cotidianas del ser humano. Tal es el caso de las pinturas rupestres encontradas en el desierto del Sahara en Argelia, (figura 1) que datan del período Neolítico, aproximadamente 9 000 años antes de Cristo, en las cuales aparece en los momentos que plasman los episodios de caza. Como imagen que conforma parte de lo cotidiano, el perro se transfigura con el paso del tiempo en un ser con poderes sobrenaturales<sup>6</sup>, ya sea como un dios o bien como un espíritu de mal augurio.

---

<sup>6</sup> El lector puede consultar al respecto el texto: *El perro como símbolo religioso entre los Mayas y los Nahuas* escrito por Mercedes de la Garza en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn27/519.pdf> consultada el 5 de marzo de 2018.

En el período griego “Aristóteles se refería a las diferentes razas de perros, y los nombraba por su país de origen: perro Cireneico, indio, egipcio, de Laconia y Epiro, pero no los describía, situación que dificulta su identificación actual. (...) Los perros eran de gran importancia para los griegos porque convivían con perros lobos ya presentes en la Europa prehistórica, convivían con perros galgos y sabuesos egipcios”.<sup>7</sup> Los romanos además de ser cazadores, apreciaban la guerra y en ella utilizaban tres tipos de perro, denominados “perros soldado”, clasificados en tres tipos: de defensa, ataque y enlace. El último de estos, tenía un final terrible, ya que portaba el mensaje en un tubo de cobre dentro de su cuerpo, que era tragado por el perro emisario y al llegar a su destino era descuartizado para poder recuperarlo. De esto nos habla el autor, antropólogo Alfredo López Austin en su texto titulado *Una vieja historia de la mierda*. Los egipcios otorgaron el aspecto canino a sus dioses prueba de ello es *Anubis* que tiene características de un sacerdote con sus velos rituales colocado con las rodillas flexionadas y los brazos estirados, una imagen fina, elegante que se instala en un altar luciendo su oscuridad de azul casi negro, con su cabeza puntiaguda y sus orejas grandes enhiestas y con una cola abundante parecida a la de un zorro. En la tumba de Tebas podemos apreciar como dos animales de estas características cuidan el lugar en un acto ritual y la cabeza de uno de ellos muestra la boca abierta y los dientes claros a la vista.

Un mito muy arraigado en el imaginario popular del México antiguo es el que coloca al perro Xolotl como guía espiritual, el que conduce las almas al otro mundo, al Mictlan (figura 2). En los antiguos códices (Florentino, Laúd, Vaticano entre otros) podemos

---

<sup>7</sup> Fiorone, Fiorenzo, *Enciclopedia canina*, Volumen 1, Ed. Rizzoli, Milán, 1970. Pág. 231.

admirar representaciones de ceremonias funerarias donde se le otorga al perro un papel preponderante en la mitología de los pueblos precolombinos, en especial en el área maya-quiché donde existe la creencia de que el perro es una especie de guardián del alma del individuo, conocido como Nahual, siendo éste quien lo adopta a partir de una revelación divina de carácter mágico y trascendental que se presenta en el sueño. También ha sido el guardián de los infiernos o cancerbero para los griegos, descrito por Jorge Luis Borges en su texto titulado *El libro de los seres imaginarios*.



Posteriormente, la importancia del perro en la historia, radica en sus capacidades físicas, su agilidad para cazar, su resistencia y sus cualidades corporales. De esta manera las representaciones hacían referencia al pelaje, la anatomía y lo extraño que resultaba su diversidad de origen ya que provenían de todos los rincones del mundo. Durante el Renacimiento los perros adquieren mayor importancia por ser aliados en las labores diarias ya que se incorporaron, con mucha fuerza, a las actividades relacionadas con la caza, la ganadería y el resguardo de los hogares (figura 3).

Una de sus representaciones más importantes es el óleo titulado *El matrimonio Arnolfini* (figura 4) realizado en el año de 1434 por Jan van Eyck, el cual muestra un retrato en el que aparece un perro de raza pequeña incorporada a un ámbito muy íntimo, dado que se encuentra en un primer plano en una enigmática habitación. De esta forma el perro se transforma en una metáfora de ciertas cualidades del

**Figura 2.**  
Representación de un  
perro *Xoloitzcuintli*  
en el Códice  
Florentino, siglo XVI.



**Figura 3.** Hermanos Limbourg, *Diciembre: la caza del jabalí*, 1415. Pergamino, 24.2 x 21 cm. Museo Condé de Chantilly. Francia.

matrimonio (fidelidad, lealtad, convivencia diaria, prestigio, vigor, honor y belleza) o guardián del mismo. Es de esta manera que el perro adquiere cualidades cada vez más cercanas a la idealización humana, transformándose en un reflejo de su amo, quien a su vez adquiere mayor prestigio poseyendo un animal de estas características.

Esta obra contiene una rica cantidad de elementos simbólicos, cada uno deliberado y significativo: en primera instancia es muy reveladora por su manera de enaltecer al perro de raza griffon-terrier, popular en la época y que provenía del norte de Europa, ya que aparece en primer plano con una mirada que posee la cualidad de cautivar al espectador mostrando con orgullo el aspecto de elegancia, opulencia, bondad y belleza<sup>8</sup>. De alguna forma, la presencia del perro era un mensaje de la conducta que se deseaba obtener de una esposa. El doble espacio en la imagen que aparece en el espejo cóncavo del fondo, recrea una atmósfera de luz armoniosa y equilibrada; una bella escena doméstica. La jerarquía que la composición otorga al perro es de vital importancia porque es la unión entre los cónyuges que con la paleta de verdes, rojos, sienas y sombras, produce el nodo tonal e informativo de esta gran obra.

---

<sup>8</sup> Véase al respecto: Rizzoli, Anesa, *Enciclopedia Canina. Las razas caninas* de Fiorenzo Fiorone, Ed. América Norildis Editores SAICFIYA, Argentina, 1973. Volumen II, pp. 264-290.

A medida que los perros ocupaban una predilección de convivencia mayor en el entorno social, para los artistas se convertían con mayor frecuencia en motivo de representación y protagonismo total. En el siglo xvii, si bien las pinturas con animales se popularizaron, fueron las de los perros las que se ganaron un lugar especial.

En ese momento el perro adquirió importancia al estar presente en las pinturas de consumo constante y con el paso del tiempo el perro se transformó en un “objeto” suntuoso que las familias europeas poderosas adquirirían ya fuera por su realeza o por su extrañeza. Un siglo después el retrato de perro adquiere gran importancia en la creación artística como consecuencia de la presencia y participación en las pinturas de pastoreo y de caza. Es en este período que se produce un gran número de pinturas de perros por encargo de reyes o familias burguesas. En este siglo xvii destaca la labor de retratista que realizó Diego Velázquez, artista español que manifestó su interés por lograr una minuciosa reproducción de la realidad circundante y que lo consiguió con gran virtud. Sus retratos como pintor oficial de la corte de España, ofrecieron estupendas imágenes de perros de lucha, musculosos, con las orejas cortadas como signo de poderío; la técnica de Velázquez para representarlos, consistía en una rica armonía de pinceladas sueltas que enmarcaban la expresión



**Figura 4.** Jan Van Eyck. *El matrimonio Arnolfini*. 1434. Óleo/madera, 82 x 60 cm. National Gallery, Londres.





**Figura 5.** Jan Brueghel el Viejo, *Estudio de perros*, 1616. Óleo sobre tela 34.5 x 55.5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena

nítida de su mirada, que pintaba con tal dominio de parecían vivos. Tal es el caso del gran cuadro de *Las Meninas* (Figura 6) una obra muy importante en la vida y obra de su autor, quien la realizó cuando tenía casi setenta años. Velázquez, entre otros aspectos, otorgaba gran atención al análisis de las relaciones que existen entre el arte y la naturaleza. En todo momento trató que su pintura mostrara que el artificio no fuera excesivo como en el Barroco para con ello, reducir la distancia entre lo que el ojo ve y la manera en como el arte lo reproduce. Por esto fue considerado como uno de los pintores que alcanzó un mayor grado de naturalismo en la pintura, interés que prevalecía predominantemente en el siglo xvii. El retrato de *Las Meninas* a diferencia de los bodegones y retratos que se limitaban a registrar la apariencia natural, gozó de gran reconocimiento porque aspiraba a expresar en un estilo ideal verdades sobre el hombre, la naturaleza y lo divino. El pintor recurrió a utilizar un marco real y a personas reales, aspecto que para la época provocaba el reconocimiento. El juego de tensiones compositivas está armoniosamente equilibrado por el uso de planos lumínicos que otorgan a los personajes su sitio y nivel de jerarquía; esta relación representa la conciliación entre lo verista y lo abstracto. El cuadro fue pintado por Velázquez durante un período de interés por formar parte de la corte noble del Rey, por ello es importante exaltar sus aspiraciones manifiestas en ella, dentro del cuadro como integrante de la corte y la presencia de los reyes, compañía dentro del espacio de la escena en un plano más cercano y familiar. Lo asombroso, desde mi punto de vista, es como un enorme perro aparece en un pri-

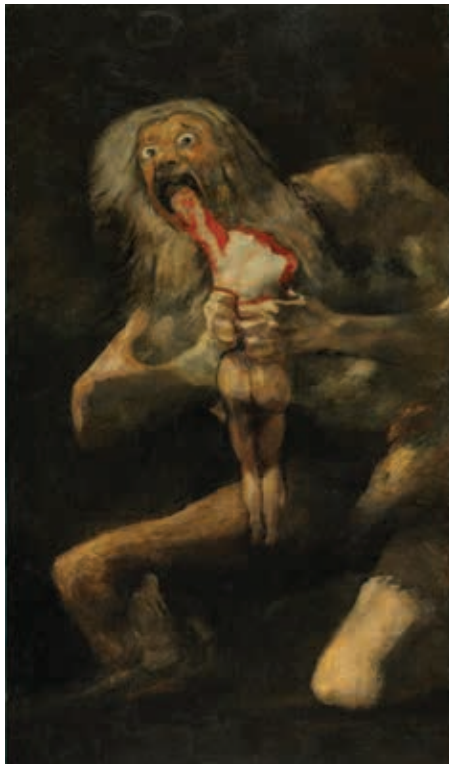
mer plano en el ángulo inferior derecho, acompañando a los príncipes como integrante protagónico de una escena de convivencia íntima y noble; aparece en una escala grande y posa semidormido en actitud de reposo y confianza mientras es tocado por el pie izquierdo de un príncipe de la familia, sin mostrar actitud de incomodidad y, como reafirmación espiritual de la lealtad y bondad que reencarna para culto de los reyes, además de la compañía y cariño para el niño como amigo ideal, discreto y complaciente.

Un siglo más tarde, la sobresaliente producción pictórica de Francisco de Goya se manifiesta, entre otras disciplinas, en sus cartones para tapices en los que aparecen con frecuencia pequeños malteses o simpáticos perros de caza. Una de las pinturas que más cautiva mi atención es el perro que cierra la serie de las *Pinturas Negras*<sup>9</sup> (figuras 7-8). Esta serie de pinturas corresponden a una etapa de trabajo en la que Goya presenta una clara evolución de su lenguaje, porque no posee ningún vínculo con la academia, factor que caracterizaba su producción anterior. En esta serie sus pinceladas se tornan libres y la representación de los personajes son exaltados en su plástica deformidad y su gesto grandilocuente y dramático. Mi admiración por la serie es, en gran parte, provocada por la atmósfera de colores



**Figura 6.** Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las meninas*, 1659. Óleo / lienzo, 318 x 276 cm. Museo Nacional del Prado, España.

<sup>9</sup> Ver más en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinturas-negras-goya/3ac8fe0b-3dd9-4dcd-b1e1-a21877cc8163>. Consultada el 31 de marzo de 2017.



**Figura 7.** Francisco de Goya, *Saturno devorando a un hijo*, 1819-1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 143 x 81 cm, colección Museo Nacional del Prado, España.

oscuros que enfatizan un ambiente sórdido e inquietante y también por sus virtudes poéticas, las que a través de la morfología de sus personajes son acentuadas con toques de luz blanca, gris y ocre, brindando un aspecto monstruoso, subhumano y bestial.

Goya recrea un mundo oscuro, nocturno y que puede parecer infernal. Pero una de las características que es oportuno hacer notar está presente en otra pintura de la serie nombrada como *Perro semihundido* (figura 16) la cual refleja una angustiosa inseguridad; se trata de un animal de aspecto ambiguo por su disposición, porque no es clara la descripción de si está hundiéndose o sobresale del talud; si está observando algo en especial o se está protegiendo. Hay en él un gesto humano que me cautiva e influye como cualidad emblemática de la tremenda emotividad, condiciones que la especie así representada permea a toda la serie. La elocuencia de esa monstruosidad es una evidente conexión con fuentes mitológicas e históricas, destacando la acción y la psicología de sus personajes. El efecto de la luz empleado realza la fealdad pero también la animalidad demoníaca de lo fúnebre, aspectos preponderantes de la serie, convirtiéndose en factores que me influyen profundamente.

En el mismo siglo otro pintor de animales de origen inglés fue Sir Edwin Henry Landseer (1802-1873). Este pintor puso de moda una raza de perro, el Terranova Landseer, nombre que se le adjudicó a la raza Terranova que se distingue por la mezcla de manchas blancas y negras. Landseer realizó una serie de cuadros en los

que la escena representa el heroísmo y la humanización de los perros Terranova, los cuales fungen como salvadores de niños que se ahogan (figura 9).

En el siglo XIX, gracias a la crianza de diversas razas, los perros aumentan aún más su popularidad: se regularizan y clasifican infinidad de razas provocando que los artistas del siglo XIX centraran su atención en ellos, situación que los transfiere de ser al protagonismo y los posa en el primer plano, en el proscenio de las obras. Los pintores animalistas depuran sus observaciones del animal en todas sus cualidades de morfología, actitud y costumbres, con perfección científica. Es en este sentido que se crean obras de gran alcance reflexivo como las pinturas de Gustave Courbet del cual hablaré posteriormente.

Para este momento la presencia del perro en la pintura detona las cualidades y virtudes de su rango social, nobleza, lealtad de carácter o impulsividad, pero sin perder de vista que a través del perro se puede glorificar al sujeto o hablar de su emotividad.

Otro gran pintor con inclinaciones temáticas fue William Hogarth, quien con temas satíricos criticaba la hipocresía de las clases altas. Cuando viaja a París en 1744 conoce el rococó francés que lo influye sobre todo en el acabado de los



**Figura 8.** Francisco de Goya, *Dos viejos comiendo*, 1819-1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 49 x 83 cm, colección Museo Nacional del Prado, España.



Figura 9. Retrato de Milo, perro salvador. Óleo pintado en 1856 por Sir. Edwin Landseer.

propio artista preparaba y que fue publicado en 1753 acompañado de un par de grabados. En este tratado, Hogarth defendía la libertad del trazo en oposición a la sobriedad del neoclasicismo. Le interesaba representar el realismo de la vida popular, realizando una crónica a manera de historia novelesca contemporánea con gran reserva y espíritu crítico.

ropajes de sus personajes. En 1745 se pintó junto a su perra Trump (figura 10), en un gran autorretrato que hoy se encuentra en la Tate Gallery de Londres. En el óleo están representados sus libros satíricos favoritos. El objeto de resonancia es una paleta de pintor con la inscripción *The line of beauty* (Análisis de la belleza) que alude a un tratado de estética que el

Considerado uno de los más grandes maestros del retrato y del paisaje, Thomas Gainsborough, recibió en sus años formativos la influencia de Antoine Watteau y de artistas flamencos y barrocos como Anton Van Dyck. A Gainsborough le interesaban las observaciones de la naturaleza y su relación con lo humano. No le interesaban las reglas del academicismo. Sus obras están impregnadas de melancolía poética con un efecto delicado de la luz tenue, influencia de los paisajes flamencos del siglo XVII. El óleo *The morning Walk* conocido también como *El señor y la señora Hallett* (figura 11) es un retrato triple que muestra lo íntimo, lo cotidiano, lo amable y armónico pero también su aspecto psicológico. La nítida luz



que ilumina a los personajes, también alumbra al perro; el dibujo que maneja es un difuso contorno de medios tonos y líneas finas para provocar un vaivén de direcciones y de afortunadas sensaciones familiares. Al igual que en el cuadro *El matrimonio Arnolfini* (figura 4) el perro es símbolo de lealtad, de las virtudes, de la casta, de la intimidad, es conector y reflejo de una estética plástica armónica y por ende, socialmente es retratado para enaltecer los dones de la aristocracia de la época y la bonanza de la buena raza. Como ya

**Figura 10.** William Hogarth, *Self-Portrait with pug*, 1745. Óleo / lienzo, 90 x 70 cm.

lo mencionamos, el perro se torna poseedor activo de las noblezas como analogía con las virtudes que se desea tenga y disfrute la cónyuge: la fidelidad, la pureza, la lealtad, el decoro y la belleza.

Para el siglo XVIII el perro se empleó en muchas partes del mundo como imagen de identidad nacional. Las connotaciones patrióticas que les ha otorgado el hombre, han contribuido a la aceptación y predilección por determinadas razas, ejemplo de esto es el perro Bulldog (figura 12) A esta raza se le atribuyeron funciones de representar el espíritu patriótico. El Pastor Alemán, con la intención de evitar su relación con Alemania, fue rebautizado con el nombre de Alsaciano después de la Primera Guerra Mundial.



**Figura 11.** Thomas Gainsborough, *The Morning Walk*, 1785. Óleo / lienzo, 236 x 179 cm. National Gallery, London.

Para inicios del siglo xx continúan las representaciones tradicionales como los retratos y las escenas de caza. La pintura de este momento muestra cambios en representaciones de carácter metafísico, elogiando la fidelidad del animal más allá de la exuberancia, los excesos y abundancia de cosas que estimulan los sentidos (figura 13)<sup>10</sup>.

Otro pintor representativo del tema de marras es Franz Marc (Alemania 1880-Francia 1916), uno de mis pintores favoritos. Marc estudió filosofía y teología de 1899 a 1903. Después estudió en la Academia de Bellas Artes de Munich, viajó por Italia, Grecia y Francia y es en París donde descubre la pintura fauvista, que constituyó una gran influencia en su trabajo pictórico.

En 1906 comienza a estudiar la anatomía de los animales, labor a la que consagró toda su carrera artística. Para este

pintor, los animales encarnan la belleza pura, y es a través de la naturaleza como busca la espiritualidad. Marc hace una pintura cargada de color con gran fuerza de contraste cálido, frío, sólido, pero con estructuras compositivas de tensión dinámicas que rodean y enmarcan la imagen del perro en escenas sencillas. Marc pintó constantemente motivos de animales, en especial perros y caballos, pues le

---

<sup>10</sup> David Bates (n. en 1952) Véase [https://www.berggruen.com/artists/david\\_bates](https://www.berggruen.com/artists/david_bates), consultada el 25 de abril de 2018.

interesaba la armonía que reside en la naturaleza viva y el paisaje circundante.<sup>11</sup>

En *Perro tumbado sobre la nieve* (figura 14), Marc construye una armónica integración de síntesis estructural geométrica con la que reduce el paisaje a los mínimos planos y presenta el reposo de un perro ideal, amarillo, de luz nítida que contrasta con la luz blanca del suelo. El perro que aparece en la imagen es recurrente en sus pinturas, se trata de un Wolfhound Siberiano blanco que, en esta pintura, tiene una ubicación protagónica al centro de la composición y con enfática tensión de ritmos que lo apuntan. Su postura es tomada desde una vista de ángulo elevado para apreciar la corporeidad de ritmo grácil y que se muestra con un sentido de tributo, de embeleso contemplativo. Es un cuadro muy sintético en la manera de representar la anatomía del perro con una semejanza a planos escultóricos, su color es medido, a diferencia de otros donde su cromatismo es más variado y de extensiones muy contrastadas, pues aquí lo vasto del blanco con finos matices, proyecta un momento de silencio y contención del sueño del perro.

De tal manera que en el siglo xx y lo que va del siglo xxi el perro continúa desarrollando atributos cada vez más humanizados. Es



**Figura 12.** En esta pintura, de autor anónimo, podemos apreciar la escala majestuosa de un enorme perro bulldog que se encuentra al centro de un paisaje naturalista con extensiones arbóreas y una paleta de color que refuerza la calidad de luz del pelaje del perro colosal. El animal observa con firmeza hacia la parte alta superior derecha del cuadro en un dejo de seguridad y fortaleza. Un elemento determinante de esta pintura, es la bandera de Inglaterra que aparece por debajo del perro como suelo que da cobijo y renombre a su estructura, la luz es una calidad tonal intermedia cálida en su organicidad de nubes que rodean y enaltecen la magnificencia de identidad otorgada al animal.

---

11 Pickeral, Tamsin. *El perro, 500 años de arte*, Ed. Blume, Barcelona 2009. Pág. 258.





**Figura 13.** David Bates (nacido en 1952). *Dando de comer a los perros*, 1986. Óleo sobre tela, 228.6 x 170 cm. Phoenix Art Museum, Arizona, EE.UU.

símbolo y reflejo de una sociedad llena de contradicciones; pasó de ser huésped fundamental en la vida diaria del ser humano a sufrir también los cambios globales de una sociedad cada vez más deshumanizada; a ser abandonado por estar viejo y enfermo, porque ya no cumple con los criterios de satisfacción de su amo; o a convertirse en mensajero o portador de armas para la guerra. Actualmente el perro es llamado a retroceder en su avance de comportamiento, reflejo del ser humano quien en diversos momentos exalta sus cualidades animales y salvajes. Por ejemplo, como dijimos, su participación en conflictos bélicos nos habla de un reclutamiento especial para ser convertidos en “soldados” situación que los transforma en dispositivos leales y letales. Las representaciones contemporáneas del perro absorben paradigmas que reflejan el comportamiento humano, con su consecuente diferenciación de raza y sufrimientos humanos como el abandono, el hambre y la muerte. Aquí quedo involucrada con la pintura de Lucian Freud, en la que los modelos humanos y caninos expresan con toda su naturalidad, una preocupación por los problemas ontológicos mencionados.

En *Triple retrato* (figura 15), Freud traduce un marco de comparación inquietante con una alta carga de expresionismo que queda plasmado en su modulación de la luz y en la construcción de la topografía de las superficies como la dermis humano-animal, la expresión anímica del reposo consternado del trío y la atmósfera de luz

nitida que integra la parte superior con la zona baja donde reposan los perros galgos representantes de la vitalidad de un cuerpo como paisaje, como retrato humano, como *alter ego* y como complicidad de un estado síquico de complementarios oscuros, de manera sombría y tajante. Los ritmos de los pliegues del paño suspendido en la parte superior dan connotación a la resonancia de la tensión de otras áreas del cuadro, que en conjunto nos comparte un retrato de implicaciones entrañables.



**Figura 14.** Franz Marc. *Perro tumbado en la nieve*, (1910-1911)

Hoy, a través de los medios masivos de comunicación, el diseño web y la publicidad ejercen una fuerte influencia en nuestra percepción inconsciente, puesto que la publicidad contemporánea utiliza la imagen del perro como elemento de persuasión semioculta. Actualmente, en las redes sociales proliferan sitios y asociaciones avocadas al cuidado, rescate y protección del perro. El gobierno federal ha comenzado una “transformación” de actitud civil, fomentando la conciencia del no maltrato animal a través de promover sanciones. Esta y otras razones dan testimonio de que la cercanía del perro con el ser humano es insoslayable como alianza de compañía, afecto y vínculo con la naturaleza, en la existencia misma y por ende como factor de elevación espiritual del hombre; situación indispensable ante el carácter de los sucesos que se perciben en nuestros días.



**Figura 15.** Lucian Freud. *Triple retrato*. 1986-87. Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm. Colección privada.

## 1.2 La importancia de la representación del perro en mi pintura

A lo largo de mi trayectoria como pintora (1987 a la fecha), he procurado mantener una producción que logre concebir y desarrollar un ámbito que involucre a diversas disciplinas. De ocho años a la fecha (2017) emprendí una investigación en torno a la representación de la imagen del perro en la pintura. Estoy consciente de que he elaborado un discurso elocuente y figurativo que tiene como preocupación constante las relaciones de semejanza entre el ser-hombre y el ser-animal, sus apetitos, sus categorías y los modos de vida de cada ente como aspectos de un problema que se involucra directamente en el origen del ser humano como núcleo de existencia, intentando un perfil de acercamiento a la comprensión de la naturaleza de los seres vivos.

Mi inclinación por el tema de la imagen del perro en la pintura no proviene de un estado de gratitud, es real, porque lo que yo advierto en el repertorio vasto de elementos, poéticos e intuitivos que me acercan a mí propia existencia vital como en un recuento autobiográfico, de autoconocimiento y experiencia creativa y reflexiva. En los últimos tres años se han generado en mi producción cambios cualitativos y de contenido no previstos, que han revelado mi convicción por retomar el estudio del paisaje con motivos orgánicos, frecuentes en mi pintura de etapas anteriores (hace

más de una década). Algunas piezas, de factura reciente, las conforman elementos como la naturaleza, lo vegetal, lo animal y lo humano. Lo vegetal con referencia de formas orgánicas como frutos exóticos y follajes exuberantes que aparecen en paisajes ideales de atmósferas espaciales, donde el planeta tierra contiene escenas de fantasía, influencia de la pintura flamenca medieval y de autores como Pieter Brueghel o de El Bosco. También, son conformadas por cristales y cuerpos humanos desmembrados y, todo en una intención de escena ideal de ambientes que citan al paisaje de deterioro global, decadencia humana y exotismo existencial.

Buena parte de la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII arranca desde la visión fantástica de Hieronymus Bosch, el cual basa su concepción en un inagotable repertorio de demonios y monstruos, fuente de la que abreva a su vez Brueghel y a la que le añade elementos fantásticos que traen consigo mismos algunas incorporaciones a manera de guiño-referente, con carácter de humanas o animales. Estas figuras ostentan indumentarias exóticas (con yelmos metálicos y plumas) y que a contra corriente de las ideas morales de la época, crean una sobresaliente visión poética del paisaje, misma que exalta la vitalidad, la belleza y la profunda y violenta indiferencia de la naturaleza, a través de formas vegetales y dispositivos cargados de exotismo que manifiestan el libre pensamiento y profundo juicio procaz de los hombres de la época.

Estas y otras impresiones son las que motivan e impulsan esta investigación en la que, entre sus propósitos, trata de provocar un gesto de concentración acerca del poder infinito del instinto, así como de la perpetua e inextinguible conexión humana con el animal, tanto desde el punto de vista filosófico como desde un enfoque

crítico, siempre por medio de libres asociaciones morfológicas de seres híbridos y otros elementos que dan testimonio de lo animal y de lo humano en pos de un inverosímil punto convergente de existencia retomado como una condición que determina, vaticina y produce transformaciones en la naturaleza, a través de los ingredientes del paisaje que se van presentando, ya sean violentos en su esencia o alterados y que son propios de su comportamiento absolutamente dissociado de las convenciones humanas; desde sus contradicciones de quiebre y de riesgo hasta como probabilidad de designio en un acontecer que suma la totalidad ambivalente de una dualidad irreparable: existencia-inexistencia.

### **1.2.1 Referencias de autores de los siglos XIX y XX que han abordado este tema**

#### **1.2.1.1 Jean Désiré Gustave Courbet**

La influencia de Gustave Courbet en mi proceso pictórico me lleva a dedicarle unas líneas formales que nos den una idea de la personalidad y el contexto en el que hubo de ser creador e influencia posterior. Gustave Courbet pertenece a una época (mediados del siglo XIX) en el que el estado, el público y los críticos creyeron que el arte tenía un sentido e intención política, razones que alentaban, reprimieran o temieran a la pintura porque esta podía revelar circunstancias que cuestionaban a las clases empoderadas. Courbet supo aprovechar estas condiciones, en 1852 dijo de sí mismo que “sus maestros en arte eran la naturaleza, la tradición, el trabajo y el público”.<sup>12</sup> Se caracterizó por una inteligencia silenciosa que pudo insertarse en las

---

<sup>12</sup> Clark, T. J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Ed. Gustavo Gilli.

ideas de su tiempo, la simplicidad con que abordaba sus temas le permitió colocarse en los acontecimientos de 1850. T.J. Clark lo describe así: “Courbet, tipo vanidoso, simple, naif, un campesino que escribía faltas de ortografía, ‘rien qu’un peintre’ se encontró metido en la escuela realista y en la política por diversos amigos, más o menos sin escrúpulos; estos esbozaron sus teorías; le halagaron con sus alabanzas; le hicieron creer que su arte era político; y el precio que tuvo que pagar por ello fue la comuna”.<sup>13</sup> Courbet fue uno de los artistas que otorgaron al perro una especial atención. Su credo naturalista lo motivaba a ofrecer en su trabajo algo que ni la fotografía podía dar, es así como los perros presentes en su pintura funcionaban no como una imagen secundaria, pasa a ocupar un sitio protagónico en la pintura. El trabajo que realizó Courbet, amante de la naturaleza, de la misma manera que los animalistas, profundiza en reflejar todo lo más posible de hallar en la anatomía, mirada, actitud y costumbres del perro. Esta observación llena a su pintura de una perfección científica. Por otro lado, el legado del Romanticismo, en difundir una psicología canina compleja e imaginaria, exacerbada en elementos “cursis”, de héroes y heroínas, sumergieron al perro en situaciones intrincadas y lacrimógenas: como el perro que sacrifica la vida por el honor o el que elige entre un amo rico y uno pobre o aquellos acusados de injusticias, situaciones que forman un repertorio al que Courbet logra dar una nueva perspectiva.

Elegí esta pieza de Gustave Courbet (figura 16) por tratarse de un autorretrato con una psicología particular, la mirada y la actitud altiva del personaje confirman esa

---

Barcelona, 1981. Pág. 127.

13 Clark, T. J. , *Imagen del pueblo...* Pág. 23.

orgullosa auto-satisfacción que en compañía del perro negro incrementa la imagen de armonía y solidez que remite a la pintura holandesa y que contrasta con el tratamiento cálido de colores luminosos con los que logra profundidad. La indumentaria



**Figura 16.** Gustave Courbet, *Autoretrato con perro negro*, 1842-1844. Óleo/tela, 44 x 54 cm.

enaltece su actitud corporal al presentarlo como un noble que porta en su paseo matutino su báculo y libro, denotativos de su posicionamiento intelectual subversivo. En un espacio alejado, el autor, nos permite advertir la exquisita vista aérea de un paisaje, como dato de distancia y metáfora que mantiene como refugio con la naturaleza; acompañado de su fiel perro quien tiene la función de su otredad o *alter ego*.

En distintas ocasiones, Courbet se comparó, pictóricamente, con diversos animales como el caso del cuadro en cuestión, donde se exhibe mirando al frente de manera retadora, como emergiendo de una tenue iluminación, de entre la penumbra del sombrero, los cabellos y la chaqueta, como elementos circundantes y cuya elegante silueta encuentra su perfecto parangón en el distinguido y melancólico perro setter negro. Se trata de una comparación que por medio de la analogía, la forma, el color y la representación del gesto, subraya la elegancia y dignidad del artista.

### 1.2.1.2 Francisco de Goya y Lucientes

Francisco de Goya y Lucientes (España 1746-Francia 1828) es un artista representativo de los inicios del romanticismo, también precursor de la pintura contemporánea y de las vanguardias pictóricas del siglo xx. La personalidad de Goya es, a mi parecer, una de las más admirables de la historia del arte por su producción rica en disciplinas como el dibujo, la gráfica y la pintura. Sin perder atención a toda la prolífica creación de este gran maestro, quiero mencionar como puntal la serie de las *Pinturas Negras* que ha marcado una influencia determinante en mi formación. Ésta serie consta de catorce obras murales que Goya pinta entre 1819 a 1823 con técnica de óleo al seco sobre las paredes de la Quinta del Sordo, casa ubicada en las afueras de Madrid y adquirida por el pintor en 1819 y demolida en el año 1909.

Por la naturaleza de su crítica social, a través de sus imágenes, Goya ironiza sobre las características fisonómicas y de conducta que tienen los hombres de su época en semejanza con los animales, enfatizando su postura, concretamente, con la pintura *Perro semihundido* que, a mi parecer, vaticina el expresionismo abstracto, porque la primera vez que lo vi mi recuerdo inspiró la imagen de la obra de Marc Rothko, pintor norteamericano, con sus amplios planos de brillante tinte y sus finas capas de veladura para lograr atmósferas de inmensidad; en el cuadro de Goya lo detona la basta materia de generosos matices amarillos ocre casi dorados que transitan en pardos a un horizonte inferior de rojos terrosos y sienas cargados de penumbra.

“De la misma manera que la figura de *Leocadia* marca el inicio del ciclo a modo de preámbulo, y dentro de un recorrido lógico de izquierda a derecha, la pintura del perro





**Figura 17.**  
Francisco de Goya,  
*Perro semihundido*,  
1820-1823. Técnica  
mixta sobre reves-  
timiento mural  
trasladado a lienzo,  
131 x 79 cm.

indica el final del mismo, de forma sorprendente pero no carente de lógica, planteando una nueva e insidiosa interrogación: ¿y si el perro, además de ser cancerbero del reino de los muertos, imagen del terror nocturno, símbolo profético del tiempo, criatura en el gran desierto del mundo, alegoría renacentista de la ascensión del espíritu, emblema de la fidelidad y de la melancolía, fuese también, en plástica simbiosis, un retrato, una metáfora de un retrato humano, una reflexión sobre nuestra propia condición, y, ¿por qué no, un autorretrato del propio Goya transformado en perro? El punto final de este *oficio de tinieblas* surcado de referencias culturales y subjetivas destemplanzas, sería, pues, este perro que no se hunde, que apenas se asoma, que ni siquiera es guardián de su propio ámbito, este perro concentrado, tan presente y tan ausente a la vez, que contempla con pavor y resignación *algo que está sucediendo*, tal vez la vastedad del universo, o quizá a nosotros mismos asistiendo al paso vertiginoso de la vida, o simplemente la humillación del hombre altivo y fértil, vencido por la edad y la pesadumbre, a quien para siempre sustituye. Una imagen clara, cálida y dorada, en cierto modo esperanzadora, para el final de un viaje a la desesperanza”.<sup>14</sup>

*Perro semihundido* (figura 17) es un cuadro en donde las cualidades del perro hablan de vulnerabilidad e indefensión; se trata de un perro de raza pequeña que

---

<sup>14</sup> Texto escrito por el pintor Antonio Saura para el catálogo de la exposición realizada en Sevilla en el año de 1992. El lector también puede consultar el texto en Calvo, Francisco, Goya, Ed. Electa. Milán, 1996. Pág. 122.

se resguarda y se muestra semioculto y misterioso. El alto poder psicológico de esta pintura marca una visión transformadora de la función del perro. Se le muestra distinto a la inclusión en grabados del siglo XVIII donde aparecía como integrante de retratos, escenas familiares y campestres en donde los perros en plan activo observan, olfatean algo o a alguien, corren detrás de un carruaje o descansan en grupo; duermen y pasean.

Se trata de uno de los últimos cuadros de la serie de las *Pinturas Negras* considerada como una de las obras precursoras del expresionismo abstracto caracterizado por un manejo de materia generoso en contrastes compositivos y minimalistas en los que el plano de un formato vertical ascendente se presenta, como una estructura totémica y de admiración, fracturado por un ángulo pronunciado en el área inferior en donde aparece la imagen frágil y tímida de un ingenuo perro como personaje protagonista. Es una alegoría donde no aparece un mayor número de elementos y la atmósfera y el perro se subliman ante el horizonte que es avasallado por la densa carga matérica en matices de amarillos ocres, sienas y pardos con ricos blancos de temperaturas frías, elementos que funcionan como diagrama que anticipa al expresionismo abstracto.

### **1.2.1.3 David Hockney**

Hockney (figura 18) es uno de los pintores más representativos del arte pop del Reino Unido y uno de los de más reconocidos en el siglo XX. Mi interés por este artista se basa en la versatilidad y complejidad de su obra, así como en su personalidad. Su discurso lo integra el ejercicio de la ilustración, el dibujo y la escenografía. Su realismo pop reciente no es como el de sus inicios cuando era más expresionista, cercano

**Figura 18.** David Hockney (n. Bradford, 9 de julio de 1937) con su pareja de perros.



Bacon. Posteriormente, en la década de los años 60 realizó series de piscinas con cielos azules y gente “bonita” y joven. Su estilo es realista y posee colores vibrantes, como en una de sus obras más importantes de este período que se titula *Mr. and Mrs. Clark and Percy*. Su trabajo pictórico se apoya en la fotografía y la gráfica, sin dejar de mencionar sus trabajos escenográficos para importantes obras teatrales. Hockney declara que “para ver algo nuevo hay que volver a la naturaleza. La afirmación de que

en el género del paisaje ya está todo hecho carece de sentido. Nadie puede cansarse de la naturaleza. De lo que estamos cansados es de nuestra forma de mirarla. Entonces veámosla de otra forma”<sup>15</sup>. Esta afirmación me identifica con él. Su obra me interesa por la fuerza autobiográfica y su multiplicidad que ahora me vuelve a sorprender puesto que ha incursionado en el arte digital. David Hockney elige el medio funcional y produce obra con fortaleza en el color, con gran alcance retiniano y espacial, con una imagen cargada de energía y vivacidad; como si fuera una estampa plena de diseño que por su inmediatez y fuerza me subyuga.

15 El lector puede revisar el texto *David Hockney. El iPad es como un papel interminable* que recoge a la perfección mi sentimiento de que la pintura debe ser grande. Escrito por Nicholas Wroe y publicado por *El Cultural* en: [http://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=31004](http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=31004), Consultado el 6 de marzo de 2018.

En la serie de pinturas sobre Stanley y Boogie (figuras 18-20) <sup>16</sup>, compañeros de David durante una separación amorosa, podemos advertir que su manera de representarlos condensa una tremenda sensibilidad simbólica que funciona como motivo y motor para la construcción de esta serie. Hockney dice que no existe un vínculo emocional con la figura ya que esta puede convertirse en algo académico, noción que comparto, porque en la realización del proceso de mis pinturas el perro persiste como figura de interés, para poder reflexionar a través de su observación las divagaciones lo más aproximadas posibles respecto de la naturaleza humana, partiendo del instinto. Es decir, también contemplando el afecto por lo emotivo, por lo sensorial y por su múltiple representación.

Otro de los aspectos de interés de la obra de Hockney es que representa al perro como un elemento primordial del contenido de su obra y de las pinturas en las que el autor hace un retrato continuo del perro en toda su mundana cotidianidad; Hockney tiene un compañero perro salchicha con pareja el cual registra a manera de diario para realizar una serie de cuadros que tienen una secuencia temporal continua y que solamente capturan, desde un punto de vista de carácter fotográfico, los acercamientos y comportamientos que muestran los perros durante su descanso, todo dentro de un aparente diálogo íntimo en el que la compañía, la complicidad

---

16 Véase *David Hockney's Dog Days*, Ed. Thames & Hudson, Reino Unido, 1998. [1ª edición impresa, 2011. Reimpresión, China, 2017].



**Figura 19.** David Hockney, *Dog Painting 1*, 1994. Óleo sobre tela, 61 x 61 cm.

**Figura 20.** David Hockney, *Dog Painting 2*, 1995, 61 x 61 cm.

y la comunión están íntimamente ligados con una reconciliación espiritual y placentera de la vida.

David Hockney es un admirador cauteloso de la naturaleza y realizó, a finales de los años noventa, la serie pictórica y dibujística, muy distinta a toda su producción, pues centra su atención al comportamiento anímico y de reposo de sus mascotas, con todo su dejo cotidiano; sentados o durmiendo sin disturbios. Hockney retrata a sus perros de modo amoroso y para ello elige, de manera intencionada, una paleta fresca, que presenta tintes siena matizados con destellos de naranja cadmio para las luces y volúmenes de los cuerpos en los perros salchicha y contrastes de sombra en líneas oscuras de siena y sombra tostado.

Para la cama en la figura 19, construye una superficie luminosa con amarillo mezclado con blanco y que, en algunas pinturas, exagera una pincelada fragmentada como evocando una textura suave de la cubierta, que en su orilla tiene un borde color azul cobalto mezclado con blanco, mismo que se transforma dependiendo de la perspectiva de ángulo de observación que ofrece al espectador; en algunos casos es frontal en otros aérea y en varios es una observación que altera la escala con intención de focalizar la expresión de su cara, a la que infunde un interesante gesto. La solución es muy dinámica pues evidencia ritmos gráficos en la superficie que rodea y contiene los perros, en algunas áreas el tratamiento alude a una textura suave y tersa, mientras en otros casos proyecta una fuerza gestual en los ritmos anatómicos del cuerpo del o los perros, una armoniosa solución del movimiento rítmico en su cuerpo y una grácil y contemplativa manera de proyectarlos. La serie de pinturas de perros desarrollada por Hockney habla de la amistad entre los ani-

males y el hombre, de una alianza confidencial que refleja la fidelidad y el amor, una manera sencilla y continua de referir a la importancia que tienen para él, sus perros.

Los dibujos (figura 21), por otra parte son registros sintéticos y dinámicos que reflejan líneas en contrastes de sombreado y énfasis en los movimientos de los perros al comer, mirar o reposar y por otra, son una alusión a los diseños de estampados de los objetos en donde se ubican. Hockney reconoce, el propósito de crear una apología a sus compañeros fieles al sustituirlos como protagónicos modelos ideales y ubicarlos, en todo momento, dentro de una composición central. Es una serie muy bella que marca un cambio determinante en las elecciones temáticas de Hockney, una serie emotiva, instintiva y prueba de la mejor pintura contemporánea.



**Figura 21.** David Hockney, *Stanley*, 1993. Crayón sobre papel, 57.2 x 76.8 cm.

#### 1.2.1.4 Lucian Freud

La obra de Lucian Freud, cabe citarla por el cambio que produjo en mi concepción del tema de desnudo y de retrato en la pintura. En *Retrato doble*, (figura 22) Freud impregna a sus modelos, humano y perro Galgo Ingles, una relación de semejanza y compañía. aparece el perro como aliado del descanso y pesadumbre de su ama. Me seduce el manejo de su materia pictórica porque la transforma en una densidad vital que nutre las figuras que aparecen en sus cuadros. Su pintura revela la luz de la carne de la figura humana, metáfora que me interesa profundamente, ya que lo resuelve a través de matices que tienen poco que ver con el expresionismo alemán y que muestra contrastes de color tímbricos, puros, estridentes.



**Figura 22.** Lucian Freud. *Retrato doble*, 1985 -1986, óleo sobre tela, 78.7 x 88.9 cm, colección privada

La pintura de Lucian Freud es una pintura que plasma el aspecto enfermo de la piel con toda su fuerza repulsiva y de atracción en una total desublimación: una piel llena de celulitis, de vejez, una experiencia plástica que puede traducirse en su gran conocimiento fisonómico y biofísico. Freud se reconcilia con la vida en esta obra, a mi modo de ver, una de sus piezas más importantes. Lucian Freud atiende al instinto animal, otorgándole una epidermis exquisita en donde las mezclas de pardos con grises y blancos son, ni más ni menos, equivalentes a la belleza de las pieles generosas que en contrastes sutiles de blancos con verdes y rojos tenues, construyen una topografía corporal que bien se aproxima a la concepción estética y antropológica del hombre de principios del siglo XXI.

Pienso que el cúmulo de ideas que estos autores ejercitan a través de sus trabajos juegan un papel clave, porque me sirven para construir un universo de pensamiento para establecer una lectura más directa y objetiva con mi trabajo y de mi relación con el espectador, por la sencilla razón de que el tema que abordo tiene implicaciones humanistas, porque refleja mi concepto de hombre en la sociedad actual, como lo hace Lucian Freud con sus estudios de retratos con perro, los cuales me conmueven e incitan a asimilarlo para tener una incursión más profunda en la naturaleza humana.

### 1.2.1.5 Significaciones y ascendentes

Observar la pintura de Gustave Courbet, atendiendo a la nitidez descriptiva de su luz y a la manera en que resuelve los niveles de espacio en sus paisajes, me ayuda para pintar composiciones más ambiciosas con el fin de situar ciertas tensiones de elementos clave en el espacio como la psicología de la mirada, la identificación con el animal y lo desafiante de sus temas. La psicología del pintor se proyecta en la identificación con el perro y lo presenta con una actitud de inmediatez y voluntad que, a su vez, no niega la posibilidad de insertarse en otros ámbitos que tienen que ver con diversas maneras de concebir la cotidianidad como una situación cultural local y temporal, tal y como lo reflejaron en su momento las figuraciones de Goya a lo largo de toda su obra pictórica y gráfica en la que la imagen del animal es un reflejo de su postura crítica que a través de algo que podríamos llamar “fábula”, logra incidir de manera contundente en la sociedad española del siglo xvii. La presencia de los tintes de penumbra en su serie de las *Pinturas Negras* son un recurso que quiero adoptar para lograr un estado sórdido y fantástico en la atmósfera de mis pinturas, como puede apreciarse en la figura 23.

La influencia que estos maestros me heredan son, entre otros elementos, el concepto sensible y autorreferencial de la pintura de David Hockney; el costumbrismo y la luz enigmática del naturalismo de Courbet; la proyección dérmica y social de la pintura de Lucian Freud; y la atmósfera inquietante de carácter expresionista de Francisco Goya. La fuerza narrativa, que mantiene la figuración de estos cuatro autores, motiva y enriquece las intenciones de mi obra. El aspecto psicológico de las representaciones de Courbet son algo que quiero exaltar en mis retratos de



perros al definir los ojos con gran vivacidad o expresión íntima (figuras 24, 26).

Esta influencia se puede identificar en la naturaleza de las figuras representadas en algunos cuadros que datan de inicios del 2002. Poco a poco esta forma se va transformando hasta adquirir aquella influencia de aspectos del orden de lo monstruoso, de lo fantasmagórico y de lo surreal. *Los Caprichos* y *Los Disparates* de Goya son, desde mi punto de vista, un imaginario extraordinario de soluciones bizarras de seres híbridos, subhumanos y animales que encarnan los vicios y pasiones de la época que quiero revivificar a través de mi trabajo pictórico. El color es determinante porque, en mi pintura, la paleta se ha transformado dependiendo de los diversos períodos y el tipo de seres que anidan en mis ideas. Sin embargo, en mi serie pictórica *Instinto* y *Presagio* (Capítulo 3) la paleta se constituye a partir del contraste básico de color cálido-frío, en este caso de rojo cadmio y azul ultramar para establecer narrativas de historias de perros, fantasía, violencia y disparates, alterando la lógica de la representación de las razas y su origen, en algunos con clara influencia del cómic y sus cualidades y en otros de primitiva solución que no discrimina tipo, raza e identidad.

## **CAPÍTULO 2**

### **REFLEXIONES ACERCA DE LA REPRESENTACIÓN DEL PERRO EN MI OBRA**

El primer contacto que tengo con esta etapa de mi pintura parte de la fascinación por la imagen del perro y su relación con lo humano. El propósito de este capítulo surge de la necesidad por tener una empatía filosófica con razones de pensamiento de ciertos autores que puedan sustentar mis ideas en torno al perro, y me sirvan como apoyo para crear una propia plataforma conceptual como soporte y apología de la pintura que produzco.

#### **2.1. Ideas filosóficas que sustentan mi concepto del perro como tema en la pintura**

Las citas e ideas de autores como Henri Bergson (*El impulso vital*) y Gilles Deleuze (*El devenir animal*), orientan y sirven para la comprensión de mi lenguaje y por ende el discurso que de él emane. Dichos autores parten de problemas relacionados con la condición del hombre en convivencia con la naturaleza, el entorno y su propio interior: instinto y espíritu. Cada uno posee elementos retóricos ideales para tener un acercamiento a la interpretación del contenido en mi pintura, tomando como punto de partida la necesidad por entender nuestra pertenencia al ámbito de la naturaleza y sus manifestaciones vitales. La relación que mantengo con mi entorno a través del tiempo y su duración, que la hace diferente a la existente en la naturaleza y el instinto presente, es la conexión primigenia que manifiesta mi inclinación por los perros y que, identifico en los planteamientos de H. Bergson. El devenir animal propuesto por G. Deleuze aborda, entre otras cuestiones, las taxonomías como modo

clasificadorio de las especies que justifican nuestro proceso como raza, diferencias de hábitat y cultura, en la gran vastedad de sociedades que conformamos este planeta. Por ello, busco elementos de integración y analogías de comportamiento y actitud hombre-animal, tales como el desarrollo de metamorfosis representativas, que originan un código expresivo y persuasivo que muestra una hibridación como acercamiento, es decir, una estrecha conjunción de vida dentro del parámetro de dos seres asociados ancestralmente como se muestra en el Capítulo 1 de esta investigación.

### **2.1.2. El devenir animal en Deleuze**

Gilles Deleuz, filósofo francés (1925-1995), es considerado uno de los pensadores más importantes de mediados del siglo XX, su obra constituye un cambio en la concepción de ideas filosóficas y sus acercamientos para aquellas áreas de quienes no somos filósofos. Sus libros surgen de la necesidad de pensar, de preguntarse que significa pensar, cómo hacer para pensar, cómo lograr que pensar sea un hacer. Se opuso a las burocracias intelectuales de su momento y abrió camino a una escritura libre, modificando la movilidad del pensamiento. El estudio de un pensador como Deleuze requiere de una revisión puntual de sus antecedentes. Su forma de pensar parte del estudio profundo de grandes filósofos, que va de la crítica de la línea del pensamiento de Platón hasta Hegel tocando el cristianismo y el pensamiento de Descartes que se basa en el dualismo entre materia y espíritu desarrollado en la obra de Bergson. Deleuze es considerado el pensador que da continuidad al Bergsonismo y al vitalismo de Nietzsche. Mi propósito al citar las ideas de Gilles Deleuze se centra el texto el *Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...* como una idea de aproximación entre la filosofía y la pintura.

“Para Deleuze, la filosofía actual debe sostener las condiciones que hacen posible la aparición de las nociones mismas de ser y de sujeto que están en la base de la filosofía moderna, la cual, a su vez surgió de la necesidad de fundamentar el ser en el sujeto debido al fin de las metafísicas del ser que se produjo al final de la Edad Media. Se trata de mostrar que hay un fundamento anterior al ser y al sujeto, y al ser como sujeto, deconstruir la subjetividad y criticar la idea según la cual el sujeto y su representación son el punto de partida y el fundamento. Con ello aborda una nueva forma de pensar, en tanto que se trata de pensar lo no pensado y lo que es velado por la lógica de la identidad”.<sup>17</sup>

Deleuze parte de la idea del movimiento como inseparable del impulso creador que representó la obra del filósofo Henry Bergson, autor de *Memoria y materia* (1896) y *La evolución creadora* (1907), entre otros. Los textos escritos por Deleuze están basados en los conceptos de Bergson provenientes de sus libros *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985).<sup>18</sup>

Deleuze me interesa porque expresa que los aspectos que nosotros, los artistas, prestamos a los filósofos son nuevas maneras de sentir, de observar, oír y experimentar componentes necesarios de comprensión no filosófica que requiere la propia filosofía, es decir la experiencia del artista al captar sensaciones para eternizarlas y para que el espectador las utilice. Deleuze, en su obra sobre el *Devenir-animal* parte del problema propuesto por la historia natural sobre las relaciones de los

---

17 Cortés, Jordi, *Diccionario de filosofía en CD-ROM*, Ed. Herder. Barcelona. 1996.

18 Ver: Abbate, Florencia, *Gilles Deleuze para principiantes*, Ed. Era Naciente. Buenos Aires, 2013. Págs. 30, 158.

animales entre sí. Una propuesta distinta a lo genealógico o al evolucionismo entendido como linaje, parentesco, descendencia o filiación. Lo genealógico era un principio fundamental y la historia natural no había valorado su importancia determinante. En el pensamiento de Darwin se distinguen, la teoría evolucionista del parentesco y el tema naturalista de la suma de diferencias y semejanzas. Por otro lado, la organización de las sociedades, responde a relaciones por diferencia-semejanza, esto lo podemos apreciar de igual manera en el mundo animal, ya que los animales también se organizan de esta forma. La historia natural se ocupa de la revisión de la suma y valor de las diferencias para concebir la progresión o el retroceso de los diversos grupos. Como lo plantea Guattari, en Deleuze se concibe de dos maneras las relaciones entre animales: series o estructura. “Pues por un lado, las relaciones de los animales entre sí no sólo son objeto de ciencia, sino también objeto de sueño, objeto de simbolismo, objeto de arte o de poesía, objeto de práctica y de utilización práctica. Por otro lado, las relaciones de los animales entre sí pueden aparecer en relaciones del hombre con el animal, del hombre con la mujer, del hombre con el niño, del hombre con los elementos, del hombre con el universo físico y microfísico. La doble idea ‘serie-estructura’ franquea en un momento determinado un umbral científico, pero esa no era la finalidad, y no se queda ahí, o bien pasa a otras ciencias, anima por ejemplo las ciencias humanas, sirve para el estudio de los sueños, de los mitos y de las organizaciones”.<sup>19</sup> Cuando desarrollo el contenido de mi obra el punto de vista está dirigido no sólo a la relación de convivencia que mantiene el hombre con el perro, sino a través de la

---

19 Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-Textos. España, 2000. —, *Diferencia y Repetición*, Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 2002. Pág. 242.

clasificación por serie en donde la analogía es un punto de contacto que mantiene con mi ser, en una especie de otredad y de equivalencia afectiva.

Para Deleuze la filosofía no puede limitarse a ser crítica, sino que ha de crear nuevos valores y pensar en lo no pensado. Pensar las bases de la aparición del privilegio metafísico del ser comprendido como identidad privilegio del sujeto. Deleuze muestra que lo que aparece tras la subjetividad no es la antigua noción del ser, sino la diferencia; el ser como diferencia, el ser como tiempo. Félix Guattari no plantea al devenir como una correspondencia de relaciones, tampoco como una semejanza, identificación o imitación. Para el devenir no es progreso ni regresión, según la serie. También nos habla de que el devenir no se produce en la imaginación. El devenir animal no son sueños ni fantasmas. El devenir animal no consiste en imitar el animal, y que es evidente que el hombre no deviene el animal y que este no deviene otra cosa; lo que es real es el propio devenir. Este debe ser calificado como devenir-animal, el hombre es real, sin que sea real el animal que deviene. Estas afirmaciones son herramientas de reflexión que me permiten acercarme a las relaciones que el hombre mantiene con el perro y que están manifiestas a lo largo de la historia de la pintura, en donde puedo decir que el devenir no es una evolución, no por descendencia y filiación, sino del orden de la alianza. El devenir es involutivo, la involución es creadora. En el neoevolucionismo, el animal ya no se define por caracteres (específicos, genéricos, etc.) sino por poblaciones variables de un medio a otro y existen comunicaciones transversales entre poblaciones heterogéneas. Para Guattari el devenir es un rizoma, no es un árbol clasificador ni genealógico, no es parecido, ni ser ni equivalencia, ni producir. Para mayor conexión de mis intereses en el pensamiento de Deleuze, con

mi concepción de la imagen del perro, puedo decir que uno de los aspectos que nos acercan al animal es la imagen de manada, banda o población.<sup>20</sup> La manada como núcleo de reunión y función, determina jerarquías de poder tan evidentes en nuestra sociedad de la que me interesa hablar en mi obra porque me identifico con el pensamiento de Deleuze quien declara: “Para acabar con el Yo hace falta un devenir animal, fuerzas que quieran llegar más allá de la sintaxis: un estado de tensión hacia el afuera del lenguaje”.<sup>21</sup>

En su obra *Diferencia y repetición* aborda cuatro aspectos de la representación, la identidad, la analogía, la oposición y la semejanza, visiones que permean en el contenido de mi pintura y se expresan en oposiciones de culturas, discordancias y construcciones de identidades de los tipos humano y de los perros.

El principio de semejanza, como representación en mi obra, me ha servido para comprender la analogía y devenires que tiene el perro en relación con lo humano, esto lo proyecto haciendo taxonomías de seres humanos y de razas de perros para hablar del cotidiano de identidad y del inminente colapso global en escenarios de paisajes con dejo de deterioro, de destrucción; sinónimo del trabajo del hombre en el entorno.

---

20 Véase el Capítulo 3

21 Abbate, Florencia, *Gilles Deleuze para principiantes*, Ed. Era Naciente. Buenos Aires, 2013. Pág. 53.

### **2.1.3. La situación instintiva del Ser en Bergson**

El hombre, al establecer relaciones de convivencia y de domesticación con el perro, lo hace parte de su entorno y emotividad. Así, establece marcos de función que otorgan al perro, quehaceres y deberes legalizados en la sociedad actual (perro rescatista, perro guía o agente de seguridad). De estos formalismos, se desprenden las ideas de la inteligencia e instinto. Por un lado, la inteligencia humana da dirección y funciones al perro domesticado, mientras que su instinto, cúmulo de conocimiento innato, le da su propia inteligencia.

Henry Bergson (1859-1941), filósofo francés, aborda estos problemas. Uno de sus conceptos, relacionado con lo arriba mencionado, habla sobre el desarrollo de la vida animal, en donde pensamos que la inteligencia es una actividad superior y que en su relación con el instinto se pueden establecer jerarquías. Él aclara que:

“[...] no hay una diferencia absoluta entre inteligencia e instinto; no hay inteligencia en la que no se descubran trazos de instinto, ni instinto que no se halle rodeado de una franja de inteligencia. Todo instinto concreto tiene una mezcla de inteligencia, y toda inteligencia viva está permeada de instinto. La vida animal es un esfuerzo por permanecer en la existencia utilizando la materia bruta. Inteligencia e instinto son dos formas de realizar este esfuerzo, y dos métodos de acción sobre la materia. Son una facultad de actuar y en ella encontraremos sus diferencias. Inteligencia significa capacidad de trabajo y utilización de la materia. Implica una mínima interferencia de la experiencia pasada en la presente, un impulso de invención. Ésta resulta completa cuando materializa



un instrumento fabricado, como sucede en la inteligencia humana”.<sup>22</sup>

Bergson, en su obra *La razón del instinto*, muestra el interés por profundizar en el sentido del hombre y su instinto, él fue considerado como vitalista. Corriente del pensamiento que comparte creencias como: que la vida y la realidad consciente son un movimiento y devenir; por tales ideas se les vincula con Deleuze. Los vitalistas, también consideran que la vida es conocida empíricamente o por intuición más que por conceptos o inducción lógica. Ellos comparten la idea de que la vida es objetiva y va más allá del hombre, con un proceso de conocimiento, exaltan la diversidad de la existencia y tienden al pluralismo y al relativismo en ocasiones.

El vitalismo para Bergson está configurado como la escuela que funda su doctrina:

“Todo hombre superior tiende instintivamente a buscar un nido donde estar al abrigo del vulgo, donde poder olvidar la regla Hombre para sentirse a sí mismo como una excepción, exceptuando el caso en que un instinto todavía más fuerte le impulse directamente a aquella regla y le haga buscar la intuición pura y sublime. Aquel, que en el roce con los hombres no cambia de color, según las ocasiones y no se pone verde o gris por la repugnancia, por el asco, por la compasión, por la tristeza, por el aislamiento, no es hombre de gustos superiores, pero suponiendo que no se cargue de buen grado con la pesadumbre de todo esto y que trate de sustraerse y de esconderse en su roca, una cosa habrá de

---

22 Hernández, Gabriela, *La vitalidad recobrada. Un estudio del pensamiento ético de Bergson*, Ed. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, 2001. Págs. 60-61.

cierto: que él no ha nacido, no ha sido predestinado para el conocimiento de los seres".<sup>23</sup>

Si bien, mi finalidad teórica es hablar del instinto animal que pervive en la existencia del hombre, uno de los fundamentos sería el énfasis en la doble estructura instinto-inteligencia, para exaltar el contacto de estas estructuras vitales, como situación ineludible en la reflexión mínima que requiere el análisis que sustento. Anteriormente he mencionado a Deleuze como quien desarrolló la postura de Bergson al hablar del vitalismo<sup>24</sup> y esto tiene que ver con la mirada que entiende a la naturaleza, con su planteamiento de vitalidad recobrada que sería el resultado de sus obras, en ella la intuición primaria como él lo define es de gran fundamento para su pensamiento. Bergson habla de la intuición y de la duración en la que propone, ésta se encuentra en el interior del hombre y que en ella se recupera la información de la realidad en que se obtiene un primer contacto con el mundo. También nos habla de la filosofía de la intuición, que se desarrolla en la teoría evolucionista hasta llegar al punto de descubrir el impulso vital como la fuerza de plenitud de la naturaleza y su duración como manifestación única pero diversificada. Bergson propone que una vida intelectualizada y su evolución serán superadas por la intuición, misma que tiene una duración interior del hombre y la totalidad, como él lo define, hasta la conciencia plena. Para Bergson, la intuición y duración son temas cruciales en

---

23 Hernández, Gabriela, *La vitalidad recobrada. Un estudio del pensamiento ético de Bergson*, Ed. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2001. Págs. 44, 45.

24 El vitalismo se caracteriza por afirmar y exaltar la vida en toda su magnitud. Este grupo de filósofos coincidían en calificar a la vida como la realidad principal. Entre los pensadores más representativos se encuentran Wilhelm Dilthey, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson y José Ortega y Gasset.

**Figura 23.** Patricia Soriano, *Escarnio*, 2006, óleo/tela, 71 x 71 cm.



el fundamento de su obra *La evolución creadora*, en ella desarrolla un concepto de impulso vital, en el que la intuición y duración se manifiestan en la vitalidad de la naturaleza, y se emplazan en la manera de fusionarse una forma inobjetable.<sup>25</sup>

Cuando pretendo hablar de mi relación de convivencia y de apego afectivo al perro,

asumo que soy parte de esta realidad y que mi función está determinada por mi vitalidad interna, pero que lo mismo sucede con mis perros. Cada uno tiene un instinto que posee una duración interna, producto de los estímulos primarios de la realidad, estas observaciones me permiten reflexionar acerca de mi animalidad y semejanza con la naturaleza del perro, pero también comprender como la intuición es un punto de analogía y relación afectiva de intercambio entre dos instintos, su duración y su relación fisiológica. En estudios recientes, sobre la conducta del perro, está comprobado que el observar los ojos de este animal, el cuerpo humano genera la producción de oxitocina, hormona considerada del amor.<sup>26</sup>

---

25 Véase Bergson, Henri, *La evolución creadora*, Ed. Espasa-Calpe. México, 1994. [Traducción de María Luisa Pérez Torres].

26 Véase al respecto: Corbella, Josep, *La oxitocina, la hormona del amor, una a perros y per-*

Para Bergson no es posible dar una definición simple de la intuición porque su dominio es el espíritu y la vida y el espíritu no es medible, no es una fórmula o un concepto. La intuición bergsoniana se diferencia de otras al captar la duración interior, como conexión profunda con el espíritu, es una manera de autoconocimiento porque reúne el ser y el ver. Es una visión que se confunde con el objeto visto. También nos plantea que la intuición no es una contemplación egoísta; sino que hace posible la comunicación de conciencias distintas porque nos inserta en una dinámica común de la vida, de la que surge la razón. Por lo tanto, la intuición es resultado de la conciencia y su relación con la duración y esto abre la conciencia hacia la captación de las diferencias de todos los seres vivos.



**Figura 24.** Patricia Soriano, *El príncipe*, 2000. Óleo / tela, 90 x 84 cm. Colección privada.

Deleuze y Bergson con sus ideas, me permiten tener una postura de pensamiento que me hace reflexionar sobre los contenidos poéticos de mi obra. Sería pretencioso querer hacer un estudio más profundo de sus planteamientos. Tomo para este subcapítulo sólo algunos conceptos para relacionarlos con mi práctica como pintora, interesada en mi convivencia con los perros, los aspectos emotivos, fisi-

---

sonas, En: <http://www.lavanguardia.com/ciencia/20150416/54429974798/perros-oxitocina-hormona-ojos.html>. Consultada el 27 de marzo de 2018.

cos e intuitivos que me asemejan a ellos y que parten de dos naturalezas. Podría pensarse que la intuición y la inteligencia son una dupla irrenunciable en nuestra convivencia con los perros. Bergson nos dice que la intuición es la duración propia y que es correlacionada a la duración de la vida en su conjunto.



**Figura 25.** Patricia Soriano, *Inspiración oportuna I*, 2000. Óleo / tela, 124 x 147,5 cm.

Pienso en mi reacción intuitiva de usar un color a diferencia de otro. En el acto pictórico, existe un proceso interno como duración variable que me permite la acción de adoptar y proceder con circunstancias específicas de intención, estímulo y acción, esto genera una respuesta plástica que se acerca al comportamiento animal ya que responde a un estímulo de sucesos que dan resultado a la creación de una imagen arquetípica o simbólica que habla de mi concepción que tengo del perro.

La serie de pinturas denominada *Canófila congruencia* (figuras 23-26), está orientada por una exploración de contenido temático en la que manifiesto mi interés en torno al problema que representa la imagen del perro en el arte, que como ya dije, expresa, de forma inconsciente, perfiles evidentes de sus múltiples paralelismos con el hombre.

El contenido temático de mi pintura se adapta de manera óptima a este plano de ideas, ya que hago míos ciertos planteamientos bergsonianos como lo es la actitud de llevar a efecto una crítica a las relaciones humanas en boga y así emprender

una valoración más transparente de la vida y la dimensión espiritual del hombre. En este sentido, la crítica realizada por Bergson arremete contra la desvitalización de la existencia; contra la dominación del mecanicismo, entendida como la preponderante condición material, en la que el papel de la inteligencia y su complicidad con la tecnología, atraviesa como una flecha la vida social, degradando la vida espiritual.

En la obra titulada *El amor es un perro rabioso* (1992), este sesgo crítico puede percibirse como la representación que refleja y retrata la condición humana. La imagen protagonista es la de una perra mecanizada, a manera de gran juguete, que tiene la función de una madre como en la trilogía de Rómulo y Remo, en la que su madre loba los cuida y amamanta. Por otra parte, aparece un ser distinto en fisonomía y actitud como lo es un toro, indiferente, echado, en actitud de reposo, pero que afecta silenciosamente el desempeño caótico de la escena con una perspectiva subvertida que muestra los elementos en una inestabilidad e inminente caída. Todos estos componentes están plasmados con una intención autorreferencial, en el sentido de establecer un nexo básico entre mi vida y mi cotidiano, por medio de escenas con elementos emotivos de alta carga poética y simbólica, como sustancia misma de la historia de vida que me identifica (Figura 27).



**Figura 26.**  
Patricia Soriano,  
*Perro resentido*,  
2000. Óleo /  
tela, 84 x 90 cm.

Es en esta línea de reflexión que las imágenes que plasmo representan una selección de tipologías caninas que se vinculan íntimamente con la contradicción fortaleza-debilidad del género humano, dando lugar a una clara ironía crítica y a una

inequívoca ridiculización de los procesos formales de la pintura: la mirada, el color y los objetos representan una connotación evidente de estos problemas.



**Figura 27.** Patricia Soriano, *El amor es como un perro rabioso*, 1992. Óleo / tela, 120 x 140 cm Colección Andrés Blaisten.

tran una expresión próxima al sentimiento humano: perros que exhiben debilidad, otros que exhiben su garbo y otros más que parecen estar ensimismados en su cósmica divagación.

Es en este sentido, que la figura de un perro puede ejercer el mismo efecto protagonista e iconográfico, sustituyendo la figura humana ante el juicio estético de la

naturaleza y la configuración de la psique humana, provocando analogías extremas de vitalidad y podredumbre, evasiones mentales de reciprocidad estilística y severas aproximaciones pictóricas de esta ancestral dualidad, quizá la más poderosa entre las especies vivientes, y su absoluta confluencia con la escala animal.

Para Alberto Carrere y José Saborit, teóricos e investigadores de la Facultad Politécnica de Valencia, una de las estrategias de la dialéctica del devenir en el arte, es la aplicación del principio de semejanza que puede aplicarse a todo tipo de fenómenos perceptibles o no; objetos o ideas; seres animados o inanimados, como comparación entre ciertos procesos humanos esenciales y la fundamental fenomenología animal.<sup>27</sup>

Este postulado es uno de los dilemas que ha prevalecido a través de la historia del arte y de la humanidad, y que he fundamentado en el capítulo I al revisar los trabajos de autores como Goya, Courbet, Freud y Hockney, grandes exponentes de la pintura que siguen produciendo efectos conceptuales que muestran la validez y vigencia del principio de semejanza que seguiremos discutiendo bajo el abrigo de las ideas de Bergson, para quien la vida animal es un sublime y constante esfuerzo de permanencia, proceso en el que la inteligencia y el instinto son formas puras para enfrentar este esfuerzo y los secuenciales métodos de acción en la materia. Por un lado, el instinto constituye un campo de acción restringido y limitado, pero que impulsa al animal en toda su potencia física para ejercer sorprendentes demostraciones de movimiento y velocidad; y en el caso de la inteligencia, se produce un

---

<sup>27</sup> Véase Carrere, Alberto, José Saborit, *Retórica de la pintura*, Ed. Cátedra. Madrid, 2000.



rango más abierto, más clarificador, en el que el animal desarrolla sus excepcionales capacidades de acción convirtiéndolo en un ser inteligible en pos de la búsqueda de una libertad cada vez más amplia, aunque esta búsqueda sea también, muchas de las veces, infructuosa.

Es esta, la delicada ventaja de la inteligencia sobre el instinto, la que se manifiesta en el hombre a través de las invenciones tecnológicas como la máquina que a su vez fabrica máquinas, transformándolas en estructuras propias para su mundo, para su cómoda existencia y sus cuestionables razones de relacionarse entre sí y con la sociedad en su conjunto.

## CAPÍTULO 3

### PROPUESTA PICTÓRICA

#### 3.1 Instinto y presagio

La serie *Instinto y presagio* es el resultado de una selección de trabajos realizados a lo largo de varios períodos de mi producción; en estos trabajos di seguimiento a mi investigación en torno a las hibridaciones del ser humano con el perro y en los años más recientes amplié mis horizontes temáticos con retratos de paisaje como una predilección específica, así como la consciente adopción de símbolos y procesos metodológicos que me han brindado nuevas expectativas.

Esta serie, que consiste en un gran número de piezas, presenta una significación del color en un dueto de opuestos rojo y azul; cada uno refiere al juego de pasiones sentimientos y sensaciones contrarias. Mi intención es hablar acerca de la naturaleza humana con sus estadios anímicos como las pasiones, los sentimientos y la conducta.

*Blanca nieves, reina de sicarios* (figura 28) es una pintura que realicé en el año 2010 como resultado de una residencia a la que fuimos convocados diez pintores provenientes de diversos estados de la república, en un convenio entre la Facultad Politécnica de Valencia y el Centro de las Artes

**Figura 28.** Patricia Soriano, *Blanca nieves, reina de sicarios*, 2010, temple F05/tela, 120 x 187 cm



**Figura 29.** Patricia Soriano. *Señora Venganza*, después de Park Chan Wook, 2010. Óleo/tela, 120 x 120 cm.



de San Agustín Etla del maestro Francisco Toledo. Los invitados nos enfocamos en conocer y experimentar la técnica del temple Fo5, fórmula creada por el Dr. Domingo Oliver Rubio y presentada por el también académico español Constancio Collado.

En un lapso de diez días realizamos obras con este medio, siendo esta pieza la más representativa. El título de la obra cita al cuento infantil de los hermanos Grimm que

habla de la supremacía de una bella y joven mujer como líder y autoridad de siete enanos. Con una paleta con predominio de azules y rojos y colores cálidos no saturados como magentas y ocre, muestro la asociación de figuras fantásticas deformes, de hibridación humano-perro, que se integran a un paisaje de territorios de color sólido a manera de mapa y que alberga estructuras orgánicas (de carne) y de orden geométrico en contraposición con tratamientos de transparencia y dibujo que definen personajes distribuidos de manera activa en un formato horizontal de 120 x 187 cm (figura 28). Mi intención es hablar de las alianzas de manada que ejerce el ser humano para realizar actividades de control y poder: la reina mutilada y con tres patas convive con seres de carácter lúdico, glándulas,

burbujas y texturas que hacen referencia a lo vital. La extensión mayor de color la ocupa el rojo, color que posee una cualidad tímbrica particular otorgada por el temple oleaginoso y los tonos de cadmios, alizarinas y carmines de rica vibración.

*Señora Venganza* (figura 29) es el título de una película coreana del año 2005, del director Park Chan Wook, cinta que se caracteriza por su exquisita visualidad, extra-

vagancia y alta dosis de psicología. El título me gustó porque a través de la imagen de una perra-mujer hablo de la mujer-venganza como una mujer de un azul modulado y brillante de cerúleo, cobalto y turquesa, con un dibujo de detalle que exalta sus cualidades de raza French Poodle grand caniche y que aparece como testigo de un paisaje de ficción construido por un horizonte de tierra con caminos de rojo nítido y en la parte superior de su horizonte la geometría de estructuras finas y agudas y color brillante con destellos de luz que no es ni más ni menos que la metáfora de la vida de las sociedades contemporáneas con sus ingredientes de frivolidad, fantasía y soledad.

La tierra recibe una lluvia de esferas de cristal como agentes seductores de destrucción entre seres humanos. Señora Venganza habla de la muerte, habla de traición, de la alteridad fisonómica mediante un expresionismo de dibujo y detalle. Su composición es sencilla al centrar a la señora venganza en color azul como un espectro, artificial en su extrañeza. La intención de estas integraciones son constantes formales que predominan en mi serie.

El cuadro *La manada* (figura 30) es una pintura de formato vertical con dimensiones de 160 x 72 cm. Su composición se caracteriza por una distribución piramidal invertida que nace a la mitad del formato en su parte inferior. Es un paisaje de espacio celeste con estrato de nubes en azules de manera ascendente a lo largo del formato y el nacimiento de un ramo de flores de cristal en magenta puro y sin saturación que contiene entre sus pétalos seres amorfos, órgano, raíz, fenómeno, hu-

**Figura 30.** Patricia Soriano. *La manada*, 2010. Óleo/tela, 160 x 72 cm



mano-perro. El dibujo de estos seres puntualiza características de clasificación de razas perrunas y humanas que abordan la idea de manada como organización de casta o jerarquía social. En la flor de loto o flor de Jasu se manifiesta la espiritualidad como dato de esperanza y de crecimiento interior.

**Figura 31.** Patricia Soriano. *Los deseosos*, 2007. Díptico. Óleo/tela, 164 x 180 cm c/u.

Inspirado en la carga de fantasía del cuento infantil y el realismo mágico de los filmes de Alejandro Jodorowsky (artista chileno), *Los deseosos* (figura 31) es un díptico que ofrece la imagen de un paisaje de carne amplificado en corte transversal que a manera de contexto contiene la convivencia de efigies de cabezas, cuerpos mutilados y fantasías, exaltando el rojo como estado álgido de los sentidos. Los motivos que mezcla tienen una solución familiar a la ilustración, a la asociación irrestricta de



perros y hombres, para construir una comunidad donde el éxtasis, lo dislocado, el romanticismo, lo ridículo y lo cursi se mezcla con soluciones de empastes directos en óleo denso que condensa un vaivén de células y de órganos que magnifica dos lecturas: en el primer cuadro es una zoología de especies híbridas hombre-animal relacionados por manada o sociedad que hacen grandilocuente la mutilación del cuerpo o los órganos expuestos; los cristales actúan como agente de autoridad en el cielo que se resuelve con álgidos violetas oscuros y gradualmente se expande a la luz cobalto del segundo cuadro donde la ficción presenta un brillante horizonte de rosa pastel con tintes encarnados. Los deseos es la irónica versión del devenir humano que en presencia del perro refleja la casta, el exceso y lo absurdo como categoría estética de licencia para hablar de lo extraterrestre, de lo excéntrico y de lo satírico que puede ser el mundo.

De la serie *Sociedades contemporáneas xvi* (figura 32), esta pintura fue realizada en el año 2009. Su título se relaciona con el pensamiento de Deleuze, que nos habla de cómo el hombre organiza su sociedad bajo la imagen de manada. En ésta pintura, que forma parte de un conjunto de veinte, represento, a través de la imagen de perra raza French Poodle, mi visión de la Ciudad de México. En este óleo amplifico la efigie surrealista de perra de raza que presenta un dibujo cercano al cómic y que es afectada por filosos y punzantes vidrios en todo su cuerpo dentro de un contexto conformado por un horizonte de carne magnificada y un cielo irreal de nubes semisólidas de armonías azul-violeta.

**Figura 32.** Patricia Soriano. *Sociedades contemporáneas xvi*, 2009. Óleo/madera, 40 x 40 cm.



Esta imagen tiene como intención reafirmar mi visión sobre la Ciudad de México al compararla con una colosal-perra de raza híbrida, de pelo blanco, como resultado del colonialismo, y su clasificación en el terreno de la tipología y de la organización, donde es reina, madre, musa y amenaza; lo acentúo con la introducción violenta de fragmentos de vidrio que son sus agentes materiales de textura y sacrificio. Su solución es fantástica con claroscuro controlado en tonos blancos con contraste álgido de opuesto azul cobalto, mezclado con ultramar y prusia. El campo, es resignificado en la carne roja purpúrea e integra rojos, alizarina, cadmios y bermellón con la finalidad de situar nuestra ciudad en una dicotomía de frío, calor. El forma-

**Figura 33.** Patricia Soriano. *Otredad*, 2010. Óleo/madera, 40 x 40 cm.



to es de 40 x 40 cm en madera y esto favorece la precisión de contornos y de finas líneas que trabajé con pincel delgado de pelo suave y con veladuras de lacas, con la intención de provocar atmósferas finas de luces azul-rojo.

En el cuadro *Otredad* la imagen es de un perro de raza, en este caso, un pastor inglés de pelo largo blanco violáceo que se sitúa en un paisaje de ficción. Su morfología es una dualidad de perro-hombre que en su región abdominal muestra el rostro de un individuo de expresión estupefacta. El rostro dirige su mirada hacia el frente y con tez anormal de amarillos cadmio, y luces álgidas que exaltan los grises verdes de las líneas de su expresión. Este personaje es un habitante solitario que en el cielo tiene suspendidos

cristales de sólida mezcla en azules, violetas y blancos como metáfora del conocimiento científico que altera y destruye la existencia. Este óleo hace puntual que el otro es el ánima-animal que con su Yo, que es el humano, alude al instinto y la razón, a la relación humano-animal y a la dualidad naturaleza-materia. Es la humanidad en su paisaje psicológico y antropológico. Por otro lado, me resulta indispensable añadir la estructura geométrica como agente visual que altera y disloca las cualidades orgánicas del conjunto. Otredad es un hombre-animal, que vive en lo entrañable de la carne, el instinto que se contrapone con el pensamiento científicista como gran detonador de avance y autodestrucción. De igual manera, en este óleo, se presenta un paisaje construido por el binomio rojo-azul como permanente juego de opuestos en el que cohabita el híbrido ser humano-perro.

*Ciudades desiertas* (figura 34) es de un formato de 120 x 120 cm. El título motiva mi versión de nuestra organización, ahora en la apología de una efigie de perra French Poodle de escala mayor a la humana. Esta perra es de un pelaje finamente peinado, con matices de blanco en sombras rosadas y violeta cobalto ligero que muestra gestos expresivos y exalta la explosión e introducción de vidrios filosos y estructuras orgánicas a manera de pústulas y en otros casos segmentos de cuerpos humanos que detonan muerte y drama. Esta asociación intencionada de signos, conforma



**Figura 34.** Patricia Soriano. *Ciudades desiertas*, 2010. Óleo/ tela, 120 x 120 cm.





**Figura 35.** Patricia Soriano, *Equilibrio sanador*, 2014. Óleo/tela, 100 x 100 cm.

mi visión de sociedad, bella, excéntrica pero afectada por la mutilación violenta de sus habitantes y de sus agentes que la sacrifican y agreden.

Un cielo crepuscular con matices de violetas cobaltos mate y de azules gradados, que contiene nubes cerradas, ingenuas y planas, se suspende en una abundancia de colores oscuros como azul de Prusia con tierras, con la intención de tornarse casi negro. Una sociedad monumental, madre y dadora de mutilación, violencia, sacrificio y espectáculo. Su centralidad compositiva es intencionada porque de esa forma enfatiza su protagonismo y soledad, sostenida en la cima de una cúspide con un paño encendido de rojos brillantes.

En la época en que vivimos el hombre adquiere experiencias de vida en dinámicas establecidas por las características de su entorno y que son reguladas por lo que denominamos “clasificaciones”. Estas clasificaciones suceden dentro de una adaptación de tiempo y de espacio, que determinan las cualidades del entorno y que parten desde la naturaleza primaria del instinto.

El hombre está siendo adiestrado automáticamente por instancias que rebasan su voluntad: la promiscuidad y el hacinamiento corporal, la violencia escénica como imagen predeterminada y la ansiedad como enfermedad terminal, sólo son algunas de esas instancias de la conciencia: el sentido inmediato de la supervivencia (figura 35).

Mi necesidad de hablar del instinto animal y de lo que yo llamo Paisajes-Colapso, está inmersa en ese plano de ideas como la metáfora enigmática mencionada al inicio de este texto. Actualmente, mis influencias giran alrededor del trabajo de artistas de tradición figurativa como los mencionados Brueghel y El Bosco, además de Daniel Richter, Jennifer Pochinski y la gráfica tradicional japonesa, así como la belleza de sus fetiches de culto cotidiano, los cuales han aportado dilemas de interpretación fascinantes acerca de la configuración temática relacionada con el hombre, los animales y el hábitat que los conjuga.

Mi producción de los últimos años ha gestado más de 50 piezas al óleo, y múltiples dibujos y grabados con el tema que ahora me ocupa como punto de partida.<sup>28</sup> Actualmente mi interés es dar continuidad a esta investigación por medio de la reflexión que planteo.

### **3.1.2 Análisis formal de la serie *Instinto y presagio***

A continuación muestro una selección de obra perteneciente al año en curso (2017). En esta serie de cuadros de mediano y pequeño formato, las figuraciones integran formas geométricas, seres zoomorfos y un espacio de paisaje metafísico, ideal y desestabilizado por la fuerza tímbrica del color.

Las sociedades contemporáneas estamos sometidas al fenómeno clasificatorio que no deja nada sin catalogación, intentando unificar todo: niveles socioeconómicos,

---

<sup>28</sup> Véase <http://www.patriciasoriano.com/>



**Figura 36.** Chaïm Soutine, *Buey desollado*, 1925. Óleo/tela, 156.2 x 122.5 cm (con marco). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York

valores culturales, límites geográficos, de raza y color, etcétera. En mis pinturas abordo este fenómeno como asociaciones de seres que se ofrecen como un cómic. Mi propósito es usarlo como evocación antropológica de nuestra conducta.

Cristales, carne, perros y otros elementos son algunos símbolos de estas pinturas. Su figuración, es de integración de elementos de la naturaleza del paisaje: cielos ideales, arquitecturas surrealistas y deidades tales como cabezas múltiples, brazos, hibridaciones humano-animales y estructuras geométricas álgidas de gradación armónica en una cita con cristales del paisaje-micro y macroscópico.

El color que las caracteriza es de contraste cálido-frío y esto es resultado de la fascinación espacial que puedo lograr con el color azul matizado de cobalto, cerúleo, hasta llegar al prusia para cielos y territorios que contrasten con extensiones de rojos en cadmio brillante, carmín, alizarina

de crimson y garanza. Puedo declarar que esto se debe a la influencia del color en la obra de artistas modernos y contemporáneos. Por ejemplo los rojos de la pintura de Chaïm Soutine y los azules de atmósferas de artistas como David Hockney en impacto inmediato con el tono y la extensión.

La materialidad pictórica de este magnífico cuadro de Chaïm Soutine (figura 36)

posee la resonancia y alquimia del color rojo sangre, brillante y dramático como un eco de lo sensorial de la carne y del animal. La belleza y la muerte se conjugan como homenaje a la materia divina del cuerpo. El contraste cálido frío de azul-rojo es integrado de forma puntual a través de tensiones de grafismos como estallido de energía festiva e hilarante. Disfruto mucho la pintura de Soutine y trato de proyectar su influencia en mi proceso técnico en un contacto permanente con procesos de empaste y veladura, conocimiento adquirido en mis primeros años de formación, en los que entendí la luz del color y como poder interpretar mi elección cromática: contraste de color rojo-azul y variaciones tonales y de extensión con empastes, veladuras, dibujo y claroscuro a lo largo del proceso para crear una pintura que se inserta en los conocimientos de la tradición por maneras de resolver una visión personal, pero con un dejo de posmodernidad que sería el código de figuración expresionista que caracteriza el contenido de mi obra, la que se asocia a soluciones que citan a la fábula y a historias de origen metafísico, fantástico e inquietante.

**Figura 37.** Patricia Soriano. *Festín de poder*, 2017. Óleo/tela, 40 x 40 cm.



En *Festín de poder* (figura 37), represento una imagen del ejercicio del líder de manada, cual perro humanizado que ostenta bienestar, festejo y exceso, y comparte una escena dramática porque la tierra desde sus entrañas expulsa fuego. El poder psicológico del amarillo del fuego contrasta de manera automática con la serena penumbra de todo el espacio, la carga de surrealismo y expresionismo de la pintura

hace de ella un discurso crítico, reflexivo y de cuestionamiento social. Su composición es sencilla, de estructura piramidal en la distribución de sus elementos y de directa solución descriptiva. De las entrañas de la tierra surge el fuego que contiene



**Figura 38.** Patricia Soriano. *Sueño de cristal*, 2017. Óleo/tela, 50 x 62 cm.

a la mujer desnuda como efigie de erotismo y conducta prosaica. Un perro espectador mira la escena como fiel testigo del cuento bizarro, el cielo es morado y mantiene cierto aire melancólico de final de mundo, con nubes simples y ralas que ostentan la soledad y la incongruencia del sistema.

*Sueño de cristal* (figura 38) comparte una relación triádica fantástica y extravagante entre un ser superior suspendido en el cielo violeta (adopción consciente de la paleta de Francisco Goya en su serie de *Pinturas Negras*), que tiene un rostro con características propias de un político rozagante, intocable, etéreo, amenazante; que sereno, se integra a la escena de un mundo solitario como contexto de la caminata de una musa rolliza y ridícula que tiene gesto de agobio e incomodidad. Su obesidad como alteridad del cuerpo denuncia lo nocivo y triste de los comportamientos del exceso de nuestras sociedades. Del lado izquierdo aparece un ser animal-híbrido-fantástico del que emergen historias de cristal como estructuras que integran e invaden el paisaje. El *sueño de cristal* es una oda a la esperanza por la justicia, el ensueño y la salud espiritual.

Mi versión de sociedad tiene que ver con el planteamiento de orden clasificatorio que nos propone Deleuze<sup>29</sup>. En esta pintura los diversos planos espaciales se conforman, en primera instancia, por la integración estructural que ofrecen las formas de cristales como símbolo de perfección, transparencia y fantasía. La trilogía de una manada que se conforma por tres perros de raza inespecífica que presento con atuendos de disfraz y fiesta con la intención de ironizar acerca de la transferencia de degradación que ha transmitido el hombre al perro. En un tercer plano aparecen elementos cual fragmentos de cuerpo que, como órganos, son objetos suspendidos en el espacio de ficción perteneciente a una visión transversal de corte estratificado del cuerpo macroscópico. Muestra la algidez de un rojo como símbolo del fluido corporal que ostenta la pasión, la vitalidad, el sacrificio y el homenaje a la vida.

**Figura 39.** Patricia Soriano. *Sociedades contemporáneas*, 2017. Óleo/tela, 55 x 55 cm.



### 3.1.3 Notas sobre el proceso pictórico de mi producción

La serie *Instinto y presagio*, muestra una técnica de carácter tradicional (óleo sobre tela y sobre madera) en la que el

<sup>29</sup> En el texto “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...”, incluido en *Mil mesetas* (Pre-textos 2000), Deleuze afirma que: “en un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un planteamiento, en resumen una multiplicidad. La sociedad y el Estado tienen necesidad de caracteres animales para clasificar a los hombres; la historia natural y la ciencia tienen necesidad de caracteres para clasificar a los propios animales”.

color está resuelto de una manera muy diversa y rica, como tributo a los procesos de la pintura clásica (en el manejo de empastes y veladuras) y de territorios de color sólido, con clara intención de provocar un estado de ficción en esta condición.

Existe un dejo de carácter contemporáneo al aparecer alteridades en el paisaje como dislocaciones del suelo y del horizonte y así subvertir el orden de la imagen con seres y retratos de carácter fotográfico que citan a lo tribal para adquirir sentidos de un surrealismo trastocado. Como mencioné anteriormente los paisajes que construyo pretenden tener una atmósfera apocalíptica caracterizada por estructuras extravagantes, que van desde flores y arquitecturas de cristal hasta seres del más caprichoso carácter.

#### **3.1.4 Los símbolos y signos de la serie**

Los códigos en mi pintura gozan de un carácter asociativo y deliberado, partiendo de los significados de los signos y la incorporación de lo simbólico. Comenzaré este análisis por mencionar la presencia de cabezas en mi pintura. La cabeza cercenada es un símbolo de autoridad, porque es el espíritu manifestado con respecto al cuerpo, por sus formas casi redondas es comparable según Platón a un universo, es un microcosmos de los sentidos, la convergencia del uno con el universo, la perfección del sol y la divinidad. En mi pintura funciona como ficción y fantasía de cabezas-perro de presencia inconexa en los paisajes que las contienen con naturalidad y por la relación que establecen con otros elementos disímiles que habitan la panorámica.

El color azul es uno de los colores más fríos y su valor absoluto el más puro; apli-

cado a las formas, las abre, las deshace, es el camino de la irrealidad, en mi pintura es el puente de conexión con lo surreal, con el ensueño. En contraste con el rojo manifiesta la rivalidad del cielo y la tierra, entre lo inmanente y lo trascendente. El paisaje de colapso recrea una idea de la tierra y el cielo en el que se complementan y destruyen.

Mencionaba el activo color rojo que en mi pintura es enunciar el fuego, y la sangre. Simbólicamente en diversas culturas se le asocia a la vida , al color de la libido, y del corazón. En mi trabajo representa la fuerza vital del cuerpo humano en sus vicios y vicisitudes, la alteridad y mutilación al cuerpo como dador espiritual de la sangre purificadora.

En esta serie cabe mencionar mi predilección por el color violeta, (aunado a los magentas y rosados) al cual se le otorgan funciones ambivalentes, como cualidades de oposición o de masculino-femenino y de lo sensual de la espiritualidad por tratarse de la fusión del azul y del rojo. También llegó a tener acepciones de color de poder. Históricamente se asocia al violeta en estrecha relación con la teología. En la iglesia católica los obispos y prelados lo visten y en la liturgia representa la penitencia. También es asociado, desde prácticas cristianas, con el color de la humildad. El color rosa tiene como referente el nombre de la flor y es normalmente asociado a lo femenino, lo débil, lo tierno, escandaloso y cursi; por ser el resultado del color rojo (cálido) y del blanco (frío) se le otorgan funciones de sentimental y sensible. En la pintura se asocia a la presencia de la desnudez, y de lo erótico. Independientemente de ciertas consideraciones e interpretaciones otorgadas al violeta a lo largo de la historia, mi inclinación por su manejo es debido a que me parece un



tinte de temperatura de equilibrio entre opuestos y una carga de sonora luminosidad. Además, en mis figuraciones quiero otorgarle poderes de conexión entre lo espiritual y lo material, entre el instinto y la razón.

En la época de los nazis, a los homosexuales se les etiquetaba con el color rosa.<sup>30</sup> Es además asociado a las ilusiones, a la ensoñación y al romanticismo. Bajo mi perspectiva me gusta hacer uso de tonos rosados en mi pintura porque pienso que suaviza a los seres híbridos humano-perro al mostrarlos con un referente de fantasía, erotismo y de ternura, debido a su naturaleza de asociación con el cuerpo fragmentado o de seres amorfos producto de un imaginario abyecto y de intención reflexiva. §

---

30 Véase al respecto: “Los Nazis y la homosexualidad. En el Museo del Holocausto investigan cómo fue la persecución sexual en los años de Hitler”, publicado por *Clarín* en: [https://www.clarin.com/sociedad/nazis-homosexualidad\\_o\\_HyGwaGgCtg.html](https://www.clarin.com/sociedad/nazis-homosexualidad_o_HyGwaGgCtg.html). Consultado el 6 de marzo de 2018.

## CONCLUSIONES

La pintura mexicana contemporánea nos ofrece un vasto repertorio variado de líneas de investigación, que van desde las narrativas más convencionales de representación figurativa hasta los más sofisticados planteamientos objetuales y conceptuales pasando por los cuerpos picassianos o las figuras femeninas de Willem de Kooning o los cuerpos-impronta de Ives Klein, antropometrías como las huellas humanas de Tapies, el gestualismo pictórico como la proyección directa del cuerpo que pinta hasta llegar al conceptualismo, el Arte acción o el Body-art por mencionar algunos y que actualmente coexisten con la evidencia de que en las últimas décadas la pintura ha manifestado un resurgimiento en la práctica artística local, como consecuencia de lo que sucede, no sólo en Estados Unidos, sino en Europa y otras culturas que nos influyen. Dentro de esta inmensa diversidad, yo me inclino por una pintura de representación figurativa de índole expresionista que remite al siglo xx y que también exalta la tradición antigua de la pintura de caballete y lo concerniente a lo humano, con énfasis en la preocupación por la naturaleza del ser y su proceso de autodestrucción. Mi pintura hace homenaje a la pintura y sus creadores. Es una licencia poética de estado libertario que me da la oportunidad de consolar y comprender al ser humano, su condición, entorno y por ende, la psicología que lo determina como habitante del planeta.

El tema del perro en la pintura es la experiencia de conocimiento más entrañable, de un período de mi obra, que me ha brindado un repertorio profundo de relaciones entre la teoría y la práctica, mismas que me ayudan a tener un autoconocimiento más profundo de mi ser y del propio quehacer. Su desarrollo me ha permitido hablar

del tema del perro desde un enfoque histórico, como relato de evolución y como testimonio del devenir de la pintura. Los recursos de esta propuesta de tesis son elementales pero ambiciosos en cuanto a su alcance porque propone una manera de establecer un vínculo de pensamiento entre la pintura y la filosofía, como recurso de profundización intelectual que hace más cercano el propio entendimiento de mi creación con mayor profundidad y diversos enfoques que van desde el instinto hasta llegar al devenir la pintura.

Las imágenes incluidas en este trabajo son una selección parcial de mi desempeño en períodos diversos a lo largo de más de diez años. Durante este tiempo he dirigido mi atención a los sucesos de mi acontecer y a una postura clara de señalar al instinto y a la razón como pilares de diferenciación y poder. Estas ideas de orden pragmático y de concepto son sólo algo que sigo construyendo y que no me quita la posibilidad de insistir en ese fenómeno de equilibrio, esperanza y arte.

El posicionamiento del perro en la sociedad humana reciente y su representación visual seguirá cambiando de acuerdo a los avances tecnológicos. El perro se incorpora muy firmemente a la sociedad humana, tanto que su importancia y relación será campo fértil de creación en los distintos medios artísticos mientras el hombre siga existiendo.

Estos intereses de orden conceptual y pragmático que rigen mi búsqueda discursiva y poética, son la reflexión que dio cauce a la revisión de más de diez años de producción pictórica, y que reafirma el amor que me provoca el tema, en el terreno de la historia de la pintura y de la mía propia.

Acercarme a la profundidad del pensamiento de teóricos como Deleuze y Bergson, me permitió asir ideas y metáforas para sustentar las asociaciones formales que presenta mi pintura. La razón del instinto en Bergson es una herramienta que me coloca como una ávida espectadora de cuentos y fenómenos de la naturaleza de nuestro mundo, donde el deterioro ecológico es una idea constante y se ha convertido en un equivalente de la representación de la decadencia humana al implementar alteridad de órganos, hibridaciones hombre-perro, deidades y elementos exuberantes, como el carácter antropomorfo de las representaciones y el color, como vehículo para exaltar tanto la belleza como la violencia indiferenciada de la naturaleza por medio de formas vegetales y dispositivos cargados de exotismo, manifestaciones libres del pensamiento profundo y crudo juicio crítico del tiempo que nos toca vivir.

Por su parte, Gilles Deleuze me brindó planteamientos que fortalecen mi pensar en torno a las clasificaciones de raza, de nivel socioeconómico y de poder como aspectos que conciernen a la idea de integración social en la idea de la “manada”, donde existe un líder que determina los trabajos y funciones del grupo. Quiero seguir hablando del ejercicio del poder. Deleuze propone un devenir moldeable a mis propósitos discursivos para tocar el tema de las jerarquías, la evolución, el colapso global y sobre todo mi amor por la vitalidad del perro.

Estoy consciente de que la pintura que realizo, es una pintura cargada de tradición en sus procesos y que posee convencionalismos formales. Estoy convencida del tipo de discurso que creo y que me ocupa por este momento, aunque no quiero perder de vista los atisbos de energía aurática que puedo conquistar con el informalismo

y la abstracción más radical. Por ahora continúo en la alquimia de signos en la que el animal, el hombre y el perro sean una trilogía constante para crear imaginarios cercanos a la dinámica de escenas simultáneas con el espacio, de paisajes como los que cita El Bosco, formas inspiradas en ciudades espaciales o arquitecturas de oriente suspendidas. O bien paisajes en donde los eventos de la naturaleza son sinónimo de simultaneidad, vitalismo, alteridad y desequilibrio estético. El cuerpo mutilado, es la metáfora que insisto en mostrar como detonador de nuestra fragmentación entre la razón y el instinto, nuestros apetitos, la conexión con la historia del cuerpo, lo antiguo y lo contemporáneo y su transformación en ilusión de color y materia pictórica.

Los artistas que propongo como referentes son todo un marco de expectativas puesto que reúnen aspectos que me guían en mi propio proceso. La fuerza de carga simbólica y melancólica de la pintura *Autorretrato con perro* de Gustave Courbet es una generosa visión vitalista y romántica del paisaje y retrato que ha influido en mi carrera para identificarme con lo diáfano de su luz y lo preciso de las escenas en sus paisajes. La carnalidad de Lucian Freud y la escuela inglesa representan para mí la oportunidad de materializar el cuerpo cargado de violencia y distorsión, con pinceladas densas como reflejo del desequilibrio síquico. Por todo lo anterior asevero mi inclinación con la imagen del artista al que su entorno le determina y lo compromete a tener una postura con respecto a su visión del arte y la sociedad que le toca vivir.

Mi interés constante por pintar la imagen del perro, se sustenta en la necesidad de hacer puntual mi visión de semejanza y cercanía con él. A través de un sentido

poético y expresivo de representaciones que poseen cualidades de estudio para el análisis de su función simbólica, épica e ideológica a lo historia de la pintura de distintas épocas, en las que el perro tiene un papel denotativo de los más profundos alcances de orden espiritual, ornamental, anímico y estético. Los aportes creativos que esta investigación ha reportado en la construcción de mi discurso plástico se revelan en una clara conexión con la fuerza expresionista de nuestra cultura, misma que tiene su arraigo en el mundo antiguo con su mitología y pensamiento mágico y que se denota en la carga de surrealismo presente en mi pintura.

El perro tiene en la sociedad actual una presencia cada vez más constante, podríamos decir que está de moda. La publicidad, el cine, el diseño y el comercio lo han adoptado como una imagen ornamental, psicológica y económica para hablar de las condiciones de vida de los hombres, su cultura, tradición y jerarquías de raza. Como menciono en el Capítulo I, el perro ha sido fuente de atención para muchos organismos internacionales que promueven su cuidado, preservación y adiestramiento para integrarlo a los modos de convivencia, convenientes al ser humano.

En la red digital, cada vez más, predominan videos y registros de las conductas del perro, cercanas e incluidas en la vida humana, esto responde a una imperiosa necesidad del hombre por tener un contacto más intrínseco con la naturaleza a nivel holístico y espiritual como lo plantea Bergson. En su obra *El impulso vital*, en donde no concibe la inteligencia y el instinto como dos fenómenos aislados sino que se corresponden mutuamente, Bergson habla de la analogía de conducta del animal y el ser humano. Deleuze se aproxima y asevera que el hombre y el animal fluyen en un permanente devenir porque a partir del vitalismo de Bergson, él

(Deleuze) propone una clasificación taxonómica en donde el hombre y el animal son susceptibles de semejanza a partir de la idea de manada como núcleo de organización y jerarquía de poder, presente en las sociedades actuales como punto de contacto permanente y de constante transformación.

En un posicionamiento crítico frente a la sociedad en la que me tocó vivir, quiero promover una propuesta plástica de carácter estrictamente personal que como consecuencia se convierta, como todo lo humanamente susceptible, en universal. Estas y otras nociones de orden filosófico-pictórico sustentan el carácter reflexivo y estilístico de esta investigación.

## FUENTES DE CONSULTA

- ABBATE**, Florencia, *Gilles Deleuze para principiantes*, Ed. Era Naciente. Buenos Aires, 2013.
- BADE**, Patrick, *Renoir*, Ed. Portland House. Nueva York, 1989.
- BERGSON**, Henri. *Introducción a la metafísica*, Ed. Siglo XX. Buenos Aires, 1980. [Traducción de María Luisa Alberti].
- BEUCHOT**, Mauricio, *Semántica de las Imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*, Ed. Siglo XXI, México, 2007.
- CALVO**, Francisco, *Goya*, Ed. Electa. Milán, 1996.
- CARRERE**, Alberto, José Saborit, *Retórica de la pintura*, Ed. Cátedra. Madrid, 2000.
- CHEVALIER**, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Ed. Herder. Barcelona, 1991.
- CHEVALIER**, Jaques, *Bergson*, Ed. Plon. París, 1960.
- CLARK, T. J.**, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Ed. Gustavo Gilli. Barcelona, 1981.
- DELEUZE**, Gilles, Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-Textos. España, 2000.
- , *Diferencia y repetición*, Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 2002. [Traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece].
- EVANS**, Gregory, *Hockney's Pictures*, Ed. Thames & Hudson, Singapur, 2004.
- GARCÍA**, Manuel, *Lecciones preliminares de filosofía*, Ed. Tomo. México, 2000.
- GOMBRICH**, E.H., *Historia del Arte*, Ed. Phaidon, New York, 2009.
- FAEMA**, José María, *Gustave Courbet*, Ed. Polígrafa. Barcelona, 1995.
- FIORONE**, Fiorenzo, *Enciclopedia canina*, Ed. Rizzoli. Milán, 1970.
- HERNÁNDEZ**, Gabriela, *La vitalidad recobrada. Un estudio del pensamiento ético de*



- Bergson, Ed. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, 2001.
- IMPELLUSO**, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Ed. Mondadori Electa, Milán 2003. [Traducción de José Ramón Monreal].
- KLAUS**, Carl, *Chaim Soutine*, Ed. Parkstone Press International. Bélgica, 2015.
- LORENZ**, Konrad, *Cuando el hombre encontró al perro*, Ed. Tusquets Editores. México, 2014.
- MELLOR**, Allan David. *Interpreting Lucian Freud*, Ed. Tate. Londres, 2002.
- NIETZSCHE**, Friedrich, *Más allá del bien y del mal: Preludio de una filosofía del futuro*, Ed. Alianza. España, 2012. [Traducción de Andrés Sánchez Pascual].
- PICKERAL**, Tamsin, *El perro. 5000 años de arte*, Ed. Blume. Barcelona, 2009.
- RUBIN**, James, *Courbet*, Ed. Phaidon, Londres, 1997.
- SALABERT**, Pere, *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Ed. Laertes. Barcelona, 2003.
- SÁNCHEZ**, Francisco Javier, Xavier Salas, *Goya y sus pinturas negras en la Quinta del Sordo*, Ed. Rizzoli. Milán, 1963.
- STANGOS**, Nikos, *David Hockney. Así lo veo yo*, Ed. Siruela. Madrid, 1994. [Traducción de Adolfo Gómez Cedillo].
- VARIOS**, *Baroque Painting. Two centuries of masterpieces from the era preceding the dawn of modern art*, Ed. Barron's. Milan, 1999.
- , *Larousse del perro*, Ed. SPES. España, 2004.
- VON**, Herausgegeben, *Lucian Freud*, Ed. Museo Kunsthistorisches. Viena, 2013.
- YANKELEVITCH**, V, *Henri Bergson*, Ed. Universidad Veracruzana. Xalapa, 1968.
- ZACZEK**, Iain, *Perros y otros cánidos*, Ed. Evergreen, China, 2000. [Traducción del inglés de Carmen Calvo Sanz].

## Fuentes de Internet

**LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ**, en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/>. Consultada el 29 de marzo de 2017

**MANN**, Wilhelm, *La doctrina de Herbert Spencer y las líneas directrices para el progreso de la educación*, Anales de la Universidad de Chile. En: <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/24256>. Consultado el 3 de abril de 2017.

**WROE**, Nicholas. "David Hockney. El iPad es como un papel interminable que recoge a la perfección mi sentimiento de que la pintura debe ser grande". en: [http://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=31004](http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=31004) , consultada el 6 de marzo de 2018.



## ANEXO I

### PROCESO TÉCNICO DE MI PINTURA

El proceso metodológico que implemento en mi pintura se basa en el uso de una fórmula de imprimatura acrílica, como medio óleo, y como vehículo una fórmula de barniceta que conocí en los primeros años de mi formación profesional

El uso de una imprimatura a base de Mowilit o sellador 5 x 1 me ofrece una ventaja de agilidad de preparación y aplicación. Mi fórmula se compone de:

- 1 Vol. de blanco de titanio
- 1 Vol. de carbonato de calcio
- 1 Vol. de sellador
- 2 Vol. de agua

Esta imprimatura me conviene porque es resistente, elástica y absorbente. En mis primeros años formativos conocí y emplee las imprimaturas de tradición, desde la de creta a las de aceite o mixtas. Sin embargo cuando conocí la imprimatura acrílica, me convencí de la funcionalidad y efectos que me aporta utilizarla.



**Figura 1.** Materiales para la elaboración de la imprimatura

**Figura 2.** Incorporación de los volúmenes de blanco de titanio, carbonato de calcio, sellador y agua, respectivamente.



## ANEXO I. PROCESO TÉCNICO DE MI PINTURA

La imprimatura acrílica me sirve para la preparación de soportes de tela y madera, en algunos casos hago la aplicación de 3 a 4 capas de solución de acetato de polivinilo (sellador) en una cantidad de un volumen de sellador y medio volumen de agua para soportes de madera en los que me interesa conservar la textura de la veta de la madera y su tono de luz (Figura 3).



**Figura 3.** Preparación de soportes de madera



**Figura 4.** Emulsión y aplicación de las primeras capas en el soporte de lona cruda.



**Figura 5.** Capas finales de imprimatura sobre el soporte.

En otros casos aplico de tres a cuatro capas de la imprimatura que lleva pigmento y carga, y espero 48 horas mínimo de secado para iniciar trazos directos de óleo diluido; para acelerar la oxidación del óleo (secado) uso una barniceta. Como diluyente y acelerador de secado para dar acabado homogéneo de la pintura, en su





**Figura 6.** Lienzo imprimado. Inicio de los trazos y manchado.

**Figura 7.** Estructura inicial de la pintura realizada con óleo diluido con barniceta damar.

brillo y cualidad mate. Me interesa no debilitar el brillo del óleo, y por ello uso barniz damar.

La fórmula de mi barniceta se compone por:

1 vol. de esencia de trementina o aguarrás bidestilado  
 1/2 vol. de barniz damar  
 1/4 vol. de aceite de linaza

Esta solución que conservo por largo tiempo en un contenedor de plástico y que en contacto con el aire su oxidación provoca un cuerpo espeso y da gran elasticidad para veladuras y aplicaciones de mayor cuerpo matérico.

La aplicación de color del registro gráfico de la primera etapa obedece a la calidad de luz que deseo del cuadro. Mis pinturas de la serie Instinto y presagio, son de una paleta de color muy sintética y de clara intención simbólica de oposición de azul y rojo. No parto de un boceto previo, mi configuración del cuadro es directo al soporte en un latente deseo por establecer vínculo y lectura a los signos elegidos con su color y relación sintáctica. Utilizo tratamientos sucesivos de empaste y transparencia con un registro gráfico y de mancha; para reforzar las cualidades de luz aplico color desaturado con blanco para posteriormente ir hacia colores intermedios de tono y de paleta de tintes armónicos y de gradaciones de colores opuestos, para una orquestación álgida, contrapuesta de vibraciones tímbricas de colores saturados y en algunos casos de color sólido y brillante (figura 6).

El proceso de mi pintura tiene una conexión directa con la tradición. Anteriormente he mencionado que empleo la imprimatura acrílica y que ello representa ventajas, posteriormente dibujo de manera directa y aplico color con capas translúcidas y mates para dar una organización de espacios, escalas y jerarquías de visualidad (figuras 6 y 7).



En esta pintura (figura 8) mi idea es hablar de la imagen del perro como la de personaje de linaje, bonanza y privilegio. Partiendo de un registro fotográfico de mi perro, traslado su imagen en un fondo de paisaje de horizontes carne-azul y cielo suave. La imagen del perro es una cercanía fisonómica con el ser humano, y en esta proyección es un perro a manera de rey, con armonía y linaje de una época antigua. El naturalismo es clave de evocación de equilibrio, de generosidad y paz. El formato es mediano y con ello hago patente mi intención por detonar cercanía e intimidad.

**Figura 8.** Aplicación de las diversas capas de óleo.

El proceso de realización de una pintura en mi experiencia implica una conciencia de las intenciones poéticas y narrativas de su contenido, en este caso mi intención es hacer una lúdica representación de mi perro, como un personaje humanizado a manera de rey que mira airoso su entorno cargado de luz y de bonanza, como un homenaje respetuoso y afectivo para testimoniar la vida. §



## ANEXO II

### TEXTO INÉDITO, ESCRITO POR INICIATIVA DE SU AUTOR

*La experiencia que me otorga la docencia, ha representado una fuente de estímulos gratificantes. Prueba de ello es este texto. Por elección personal elegí un benéfico discurso que abunde de manera elocuente los objetivos y propósitos de mi investigación plástica.*

#### **El devenir animal en la obra de Patricia Soriano**

*Jorge Sosa*

Apenas me he logrado aproximar a algunas de las discusiones que alcanzo a distinguir posibles, entre las orientaciones artísticas que Patricia Soriano nos propone con su más reciente obra y ciertos propósitos argumentales que Henri Bergson delineaba hacia el medio siglo diecinueve. Durante el curso de este texto, intentaré trasladar la ruta reflexiva hacia un sitio que se ocupe de diversos desafíos apostados en la filosofía de Gilles Deleuze, específicamente sobre el devenir-animal: nociones acerca de la multiplicidad, el animal, la diferencia, el afecto, la intensidad, etcétera, con la intención de alentar recorridos discursivos que me parecen pertinentes para expandir la viabilidad reflexiva sobre las posturas pictóricas de Soriano.

La presencia del animal, al interior de su pintura, conquista distintas gradaciones si no sólo la consideramos a partir de una mirada organizada desde la historia natural, sino admitiendo otras incisiones y nuevos vínculos que se distancien del reduccionismo arquetípico o de un constreñimiento simbolista.

Me parece que las formas específicas o formas genéricas contenidas en la obra de Patricia Soriano, pertenecen a una segunda categoría en comparación con el concepto de agenciamiento maquínico deleuziano. Los agenciamientos maquínicos en Deleuze establecen la viabilidad reflexiva sobre las diversas unidades de niveles y contenidos de la pintura.

Los distintos tipos de devenir animal implican verdaderos movimientos de des-territorialización y de reterritorialización. Al concebir el devenir animal como agenciamiento maquínico observamos ciertas costumbres de actividad humana relacionada con actitudes extremas como la guerrera, la guerra contra hombres, contra los animales o bien contra el mundo. Entre estos tipos de devenir animal encontramos la existencia de relaciones entre ciertos “secretos sociales” de gran antigüedad que tienen que ver con funciones arquetípicas y de memoria ancestral, y que todavía sustentan gran parte de la estructura humana contemporánea.

En el devenir animal existe un continuo de intensidad o, en lugar de que haya formas separadas las unas de las otras, hay un involución, es decir procesos de una forma a otra por continuidad intensiva, que no degenerativa, y eso impide que delimitemos los orígenes y fronteras de esa continuación. Por ejemplo el paso de intensidad de hombre-animal-hombre, en relación del devenir intenso, aparece invariablemente, bajo la forma de un continuo de intensidad no resuelto.

A diferencia de confrontar un modelo historicista, nos enfrentamos a una noción de devenir diferenciada, ya no como correspondencia de relaciones ni como una semejanza, imitación o identificación. Es decir, que el figurativismo de la pintura de

Soriano se desplaza de la pura identificación formal, para privilegiarse como agenciamiento, máquina en continuo de intensidad, de diferencia, de desdoblamiento. El análisis del devenir-animal en la pintura, no es progresivo, no significa regresar al análisis de la concepción serial argumentada en la historia naturalista.

En el trabajo de Soriano, el devenir-animal se desterritorializa del sueño, la intensidad poética se distingue del animal fantasma o de la metáfora lingüística del animal-hombre; el devenir animal- máquina instrumentando a la pintura como vehículo de su realidad. Lo que aquí llamo realidad no es más que el propio devenir, lo que Deleuze denomina “bloque de devenir”. De esta forma es que el devenir no tiene otro asunto que sí mismo.

En esta argumentación pictórica, el animal no significa en relación a una evolución o al menos no en relación a la noción de descendencia o filiación genética. El animal-hombre no es forma representativa de una trama genealógica irrefutable, sino que es más bien, del orden de la alianza. En el devenir-animal convergen series de intensidades diferenciadas, reinos completamente diferentes que devienen constituyendo u agenciamiento sin ninguna explicación filial posible, entendiendo como serie una analogía de proporción, como la enuncia Deleuze, donde los términos, “animal”, “perro” y “humanidad”, se relacionarían según su heterogéneo grado de intensidad: razón involutiva, desdoblamiento y diferencia que se constituye entre heterogéneos. El hombre que deviene animal no argumenta ninguna regresión. El devenir intenso del hombre es involutivo y la involución es creadora; el bloque del devenir animal consiste en una diferencia de intensidad, una categoría de desdoblamiento creativo.

La creación tiene sentido entre “otros” diferenciados: El hombre aunque distinto del hombre, es también manada, grupo, continuo de intensidad. Cada animal es también una manada. Todo animal, como grupo, diferencia límites; su multiplicidad no puede ser sino cuando se diferencia; la frontera de la manada se maquina en el animal, un fenómeno de borde que asienta las intensidades del devenir de la manada, es el vehículo donde ocurren la convergencia.

La inclinación de Soriano por significar al animal-perro como frontera, obliga a que se concentren las cualidades de la manada animal en los territorios que propone su pintura, concentración que apunta al momento de la convergencia, de la diferenciación, de la multiplicidad. Es decir, provoca la reterritorialización del animal para su encuentro involutivo con el devenir intenso humano. La pintura empuja hacia configurarse como dispositivo; la figuración animal en la pintura, se desplaza hacia la constitución de un agenciamiento, maquinación de la intensidad del hombre-animal, ahora concentrado en el bloque devenir-animal que condensa las cualidades nucleares del animal y del hombre. Las multiplicidades de términos heterogéneos (hombre-animal) y de co-funcionamiento por cruce y por contagio, se agencian y maquinas: es ahí donde el hombre deviene-animal.

Diacronismo y sincronismo subyacen en el plano discursivo de la obra. Una línea de devenir no definida ni por puntos de diferencia que une, ni por los puntos que le componen; por el contrario, el bloque de devenir-animal crece por el medio y pasa entre los puntos. Se desplaza diacrónicamente en una dirección perpendicular a los puntos de significación que se distinguen; y sincrónicamente, es decir, transversal a la relación localizable entre puntos de significación contiguos o distantes contenidos

en la pintura. Con esto quiero decir que ciertas cualidades de convergencia entre diversos bloques de multiplicidad entre animal y hombre, se desplazan desterritorializando sus puntos originarios de concentración, organizando interterritorios, nuevos desdoblamientos creativos, es decir, derivaciones rizomáticas.

Es decir, que la línea de devenir-animal no tiene principio ni fin, sólo tiene intermedios. La indefinición es el movimiento gracias al cual la línea se libera de la definición y hace imperceptibles los puntos de su frontera. El inter-territorio que potencia el devenir animal, no es una medida, es territorio de aceleración de la velocidad de intensidad del propio devenir: la pintura de Patricia Soriano, es la voluntad de hacer emerger estos territorios de contingencia.

Bajo la estrategia frugal de su apuesta, apoyada en la eliminación de los excesos que enturbian todo conocimiento y en una voluntad ascética inquebrantable con relación al Arte y a la Pintura, la exploración de los territorios contingentes del devenir-animal, son también del devenir imperceptible, del devenir de la humanidad. En la obra de Patricia Soriano subyace un bloque de significación del ser como el mundo y del ser en el mundo. Es difícil que estas instrumentaciones pasen desapercibidas, y es que los agenciamientos, diferencias, maquinas del bloque del devenir-animal apostados en su pintura, son funciones profundas y complejas de un misterio insondable, son disposiciones para la reflexión de una problemática empresa, la significación de lo que nos define como humanos. §





## ANEXO III

### CRÉDITOS DE IMÁGENES

Portada y detalles en las pp. 3 y 10: Fotografía de Adrián Villalobos

Fig. 1, pág. 19: <https://allyouneedisbiology.wordpress.com>

Fig. 2, pág. 21: [www.perrosdemexico.com.mx](http://www.perrosdemexico.com.mx)

Fig. 3, pág. 22: Wikimedia Commons, dominio público.

Fig. 4, pág. 23: <https://enviarte.wordpress.com>

Fig. 5, pág. 24: [www.taringa.net](http://www.taringa.net)

Fig. 6, pág. 25: [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

Fig. 7, pág. 26: [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

Fig. 8, pág. 27: [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

Fig. 9, pág. 28: [www.museoluna.com](http://www.museoluna.com)

Fig. 10, pág. 29: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

Fig. 11, pág. 30: [www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk)

Fig. 12, pág. 31: <https://fineartamerica.com/featured/british-bulldog-english-school.html>

Fig. 13, pág. 32: <https://www.mutualart.com>

Fig. 14, pág. 33: <http://www.prensanimalista.cl/web/perro-tumbado-en-la-nieve-1910-11-2/>

Fig. 15, pág. 34: <http://ukeleleskennel.blogspot.com/2012/07/los-whippets-de-lucian-freud.html>

Fig. 16, pág. 38: <https://www.wikiart.org/>

Fig. 17, pág. 40: [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

Fig. 18, pág. 42: [www.es.pinterest.com](http://www.es.pinterest.com)

Fig. 19, pág. 43: Tomada del libro *David Hockney's Dog Days*, Ed. Thames & Hudson, Reino Unido, 1998.

Fig. 20, pág. 43: Tomada del libro *David Hockney's Dog Days*, Ed. Thames & Hudson, Reino Unido, 1998.

Fig. 21, pág. 45: Tomada del libro *David Hockney's Dog Days*, Ed. Thames & Hudson, Reino Unido, 1998.

Fig. 22, pág. 46: [www.es.pinterest.com](http://www.es.pinterest.com)  
Fig. 23, pág. 58: Archivo Patricia Soriano  
Fig. 24, pág. 59: Archivo Patricia Soriano  
Fig. 25, pág. 60: Archivo Patricia Soriano  
Fig. 26, pág. 61: Archivo Patricia Soriano  
Fig. 27, pág. 62: [www.museoblaisten.com](http://www.museoblaisten.com)  
Fig. 28, pág. 65: Foto de Adrián Villalobos  
Fig. 29, pág. 66: Foto de Adrián Villalobos  
Fig. 30, pág. 67: Foto de Adrián Villalobos  
Fig. 31, pág. 68: Foto de Adrián Villalobos  
Fig. 32, pág. 69: Foto de Adrián Villalobos  
Fig. 33, pág. 70: Foto de Adrián Villalobos  
Fig. 34, pág. 71: Foto de Adrián Villalobos  
Fig. 35, pág. 72: Foto de Adrián Villalobos  
Fig. 36, pág. 74: Tomada del libro Chaïm Soutine, de Klaus H. Carl  
Fig. 37, pág. 75: Foto de Adrián Villalobos  
Fig. 38, pág. 76: Foto de Adrián Villalobos  
Fig. 39, pág. 77: Foto de Adrián Villalobos  
Anexo I, figs. 1-8, pp. 91-97: Fotografías de Ángel Solano



**El perro como tema en la pintura,**  
tesis de maestría de  
Patricia Soriano,  
se imprimió en la Ciudad de México  
en el mes de noviembre de 2019  
y fue encuadernado artesanalmente  
por Adriana Martínez. Para su  
composición se utilizó la tipografía Haen,  
diseño original de Felipe Cuenca,  
desarrollada digitalmente por  
Miguel Zúñiga bajo la dirección de  
Mauricio Rivera en la Facultad de  
Artes y Diseño de la UNAM.

\* \* \*  
\* \*  
\*



“

*En el trabajo de [Patricia] Soriano, el devenir-animal se des-territorializa del sueño, la intensidad poética se distingue del animal fantasma o de la metáfora lingüística del animal-hombre; el devenir animal-máquina instrumentando a la pintura como vehículo de su realidad. Lo que aquí llamo realidad no es más que el propio devenir, lo que Deleuze denomina «bloque de devenir». De esta forma es que el devenir no tiene otro asunto que sí mismo.*

”

Jorge Sosa