



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

BESTIARIO FOTO-PICTÓRICO UNA PROPUESTA PERSONAL

TESIS

Que para optar por el grado de:
Maestro en Artes Visuales

Presenta:

Roberto Isaac Santos López.

Director de tesis

Prof. José Luis Aguirre Guevara (FAD)

Sinodales:

Dra. Ma. del Carmen L. López Rodríguez (FAD)

Dr. Víctor Frías Salazar (FAD)

Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruiz (FAD)

Mtro. Gerardo García-Luna Martínez (FAD)

México Agosto 2014.

UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño 



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.



BESTIARIO
FOTOPICTÓRICO:
Una propuesta personal

Roberto Isaac Santos López

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO UNO

1.1. La forma animal como motivo plástico	1
1.1.1. El animal en los inicios del arte	1
1.1.2. Los animales en las culturas de oriente	6
1.1.3. Los animales en las culturas americanas	21
1.2. Los animales en el arte actual siglos XX y XXI	25
1.2.1. La literatura	25
1.2.2. Las artes visuales	28
Resumen de capítulo	33
Índice de imágenes	35

CAPÍTULO DOS

2.1. Que es un bestiario?	37
2.1.1. Definiciones	37
2.1.2. Los animales y el hombre a través de la historia	38
2.1.3. Los naturalistas y el Physiologus	46
2.2. Los Bestiarios	50
2.2.1. Los bestiarios franceses	51
2.2.2. Los bestiarios italianos	53
2.2.3. Los bestiarios españoles	55
2.2.4. Los bestiarios ingleses	57
2.2.5. Los bestiarios de amor	59
Resumen de capítulo	62
Índice de imágenes	64

CAPÍTULO TRES	
3.1. La mezcla de medios	66
3.1.1. Fotografía y Pintura	66
3.1.2. La fotografía pintada	69
3.1.3. La pintura fotográfica	75
3.2. La fotografía plástica	78
3.2.1. Pluralismos contemporáneos	78
Resumen de capítulo	84
Índice de imágenes	85
CAPÍTULO CUATRO	
4.1. Construyendo la técnica	86
4.1.1. La técnica fotográfica	89
4.1.2. Procesos de transferencia	91
4.1.3. Descripción de la técnica	96
4.1.4. Aplicación de la pintura	103
4.2. Propuesta personal	104
4.2.1. La Obra	108
Resumen de capítulo	126
Índice de imágenes	128
CONCLUSIONES	129
BIBLIOGRAFÍA	133

INTRODUCCIÓN

Actualmente la fotografía ha dejado de ser un modelo a imitar por los medios pictóricos, y se ha convertido en un proceso, donde el artista controla las etapas de la obra, es decir, los procesos reproductivos se insertan en los procesos creativos, para lo cual se recurre a todo tipo de medios y técnicas novedosas.

En la fotografía plástica la técnica, los materiales empleados, la toma, la copia o el lugar donde se expone ocupan un lugar secundario, lo realmente importante es la expresión que se consigue con el material fotográfico. Lo primordial es la mezcla, el mestizaje entre distintas formas expresivas, como sentencia Ana María Guasch: "...quizá el legado más duradero de la fotografía artística sea su éxito a la hora de establecer que la fotografía es un medio como cualquier otro con el que el artista puede trabajar"¹.

Existen sutiles diferencias en las relaciones que se dan entre la fotografía y la pintura así como de las intenciones de cada una. La mezcla de estas dos disciplinas pareciera que siempre está cargada hacia una de las partes, lo que obliga a quienes hacen uso de ellas a nombrarlas para así poder ubicarlas, ya sea de uno o del otro lado. Sin embargo de un tiempo a la fecha cada vez más artistas se aventuran a experimentar con varias disciplinas, simultáneamente con una intención creativa.

¹ WALLIS, Brian (ed). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Editorial Tres Cantos: Akal, D. L. Madrid (España), 2001.

Es así que existen diferentes tipos de relación donde coexisten la fotografía y la pintura, y son las sutiles diferencias entre ellas, como las posibles combinaciones e intencionalidades de cada una, lo que determinará su clasificación. Recientemente la investigación de los medios ha generado la promiscuidad y ruptura de los géneros artísticos tradicionales. Los géneros se van tornando anacrónicos, por lo que es más adecuado hablar ahora de una plástica de medios bi, tri y multidimensionales así como de técnicas mixtas.

Más allá de toda clasificación, el método de yuxtaponer dos o más disciplinas pareciera ser el método más apropiado para poder expresarse libre y creativamente. Como menciona Jorge López, “el arte muestra de manera ineluctable la realidad compleja y heterogénea de un mundo globalizado, en constante transición”. Queda pues la convicción de que la fórmula no se halla en inventar nuevas maneras de creación, ni nuevas técnicas o herramientas, sino en aprovecharse de las herramientas actuales como las digitales, que son un excelente ejemplo y opción para la creación, pero no son la panacea. Una mirada al pasado nos recuerda que casi todo lo “nuevo” ya fue creado y que el arte contemporáneo solo hace reinterpretaciones de las formas de hacer arte de antaño.

Pareciera ser que, y de acuerdo a nuestra hipótesis, es en la reinterpretación donde el arte tiene su mayor potencial. El reconocer que la revisión de las técnicas artísticas del pasado, adaptadas a los materiales y condiciones actuales, respaldadas con las nuevas herramientas como los ordenadores, pueden representar el arte del presente.

El presente trabajo, se desarrolló en el área de gráfica en fotografía mediante un proyecto teórico-práctico que consistió en la elaboración de una serie de foto-pinturas que dieran continuidad a un proyecto anterior titulado: “Coloreado a mano en fotografías en blanco y negro”² donde se hizo un recuento de las distintas técnicas del coloreado manual para fotografías monocromas impresas. La premisa principal de esta nueva investigación, fue la de analizar la interdisciplinaridad de dos medios distintos: la mezcla de la fotografía y la pintura.

La segunda premisa fue continuar con la exploración de técnicas que después de haber realizado una investigación previa, permitió descubrir un extenso abanico de posibilidades para la producción personal, la cual comenzó con el estudio de la fotografía en blanco y negro y su posterior combinación con otros elementos (como color, textura y corporeidad) que fueron aportados desde las variadas perspectivas de diferentes disciplinas como el coloreado manual y la pintura.

En el primer capítulo se analiza la primitiva relación entre los seres humanos y los animales. La concepción y posterior representación de los animales cambia de manera esquemática a través de los siglos, a la par de la transformación de las normas culturales. Con la aparición de la llamada ciencia de la interpretación humana o "hermenéutica", los animales volvieron a formar parte del imaginario colectivo del hombre, dando paso al simbolismo animal, del cual surgen descripciones de tipo fantástico a la que pertenecen los bestiarios y fabularios.

² SANTOS López, Roberto Isaac. *Coloreado a mano en fotografías en blanco y negro*. Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM, 2009 (Tesis de Licenciatura).

Las criaturas híbridas cruzadas han formado parte de nuestro imaginario desde hace milenios. En el discurso corriente la palabra "quimera" se refiere a cualquier forma de vida imaginaria hecha de partes diferentes. En biología "quimera" significa organismos reales con células de dos o más genomas distintos. Nuevos modos significantes de interacción ocurren en todos los niveles, y en campos como el del arte, surgen otras representaciones para insertar lo animal-híbrido, como por ejemplo los "cyborgs" en el que desaparecen las fronteras entre lo orgánico y lo mecánico, entre las identidades sexuales, lo material y lo inmaterial.

El segundo capítulo describió el género literario de los bestiarios. Dichos manuscritos son la conjunción de distintas expresiones artísticas como la literatura y las artes en sus distintas manifestaciones, como la pintura y formatos tan variados como la miniatura o técnicas como el dorado. Además se hace una reflexión de la antigua relación del hombre con los animales, de quienes se vuelve indisoluble. Es en su intento de clasificación del mundo, donde los bestiarios jugaron su papel más importante gracias a la forma de pensamiento (místico y religioso).

Esta simbología propia de las religiones consigue a través de alegorías y simbolismos difundir desde Europa hasta Asia el modo de pensamiento trascendente, propio de las primeras religiones como la cristiana imperante en la Edad Media.

El tercer capítulo trata sobre el advenimiento de una nueva era en el campo de las artes, en el que la obra se crea partiendo de una multiplicidad de principios, donde no existen mandatos históricos que determinen la dirección a seguir en el arte; esto último supone un período en donde ningún movimiento predomina sobre otro, y en donde cada

propuesta surge entre un sinfín de opciones, todas ellas diferentes. Actualmente la continuación de distintos estilos o lineamientos parte de las posturas más comunes en los principales artistas de todo el mundo, donde cada uno de ellos evoca una gama de estilos que presuponen reconstrucciones de la tradición o de la modernidad, que se entremezclan con distintos medios e imágenes de la cultura dominante.

Por otro lado en este capítulo ejemplifica las distintas aplicaciones del término foto-pintura, con el fin de establecer aquella que fue utilizada para esta investigación, la cual involucra el uso de dos técnicas, de dos medios diferentes unidos entre sí. El método de yuxtaponer dos o más disciplinas resultó ser el método más apropiado para poder expresarse creativamente.

En el cuarto y último capítulo se llevó a cabo la unión de disciplinas y técnicas para conseguir la propuesta personal, mediante la construcción de un bestiario de seres mitad humanos y mitad animales. A través del recurso de apropiación se utilizaron imágenes con un contexto erótico o pornográfico tomadas directamente de distintas fuentes (sitios en Internet), con la intención de re-contextualizarlas, seccionándolas y alterándolas, agregándoles nuevos elementos como son partes de animales.

La creación del bestiario es utilizada como recurso de la reinterpretación, ya que reafirma la idea de que los usos y las formas tradicionales permanecen, cambiando sólo el contexto de cada artista, y con ello, su forma de interpretar cada una de ellas; su construcción ayudó a lograr la materialización gráfica de un discurso ideológico personal, de elementos tan diversos como los personajes que encarnaron.

De las aportaciones que deja este proyecto la primera fue la información reunida sobre el tema de los bestiarios -que pareciera tan común en las artes-, pero que no se encuentra documentada en otros trabajos de tesis hasta este momento. La segunda aportación fue la documentación de la técnica del transfer con medio acrílico-vinílico (conocida pero no presente en bibliografía alguna), que permitió la realización de imágenes en soportes diferentes al papel fotográfico y de diferentes formatos.

En suma, este trabajo inicia con el aprovechamiento de conocimientos previos adquiridos para posteriormente elaborar una propuesta personal, donde se materializó la convergencia de medios expresivos diferentes, principalmente fotografía y pintura, teniendo la posibilidad de estudiar e incluir otros medios. Y demostrar, como menciona Dominique Baqué, que “...la fotografía plástica es aquella que atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación de diferentes medios...³”.

Queda, por tanto, una invitación para todos aquellos que se interesen por los distintos temas aquí expuestos, para explorarlos y retomarlos, ya que cada capítulo es susceptible de tener reinterpretaciones y nuevas aportaciones.

³ Baque, Dominique, *La fotografía plástica*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

CAPÍTULO UNO

SIMBOLISMO ANIMAL

1.1. LA FORMA ANIMAL COMO MOTIVO PLÁSTICO

1.1.1. EL ANIMAL EN LOS INICIOS DEL ARTE

La relación entre los seres humanos y los animales ha sido siempre un tema de gran interés en el arte y el discurso académico. Las representaciones de animales en dichas disciplinas se remontan a los primeros dibujos en las paredes de las cuevas, siendo más que representaciones, acciones reales, en las que el cazador primitivo poseía, -a través de la abstracción en la piedra- al animal. El retrato en la piedra no era sino la anticipación al objeto deseado, el acontecimiento real tenía que seguir a la simulación mágica.

El arte y la vida constituían una unidad que interactuaba en la realidad empírica, de ahí que el arte paleolítico, no adoptara una función simbólica sino una auténtica causación. El arte paleolítico adquiere significado cuando se concibe como un arte mágico al servicio de la vida, en él no existía diferencia entre lo ideal y lo real, entre la interpretación y la realidad.

A partir de las pictografías que aparecen en las manifestaciones mágico/religiosas arcaicas, los animales ocuparon un lugar clave.

Ejemplo de ello, son las aves, que dentro de estas manifestaciones comenzaron a simbolizar lo que los hindúes llamaron “*los estados superiores del ser*”. A este respecto, encontramos que en las manifestaciones artísticas conocidas más tempranas, como son las cuevas del paleolítico (Lascaux¹), en el sitio más recóndito de una caverna llamada el Pozo (fig.1), se encuentra la pintura más dramática del conjunto basada en un bisonte cuyo vientre -perforado por una jabalina- desparrama las entrañas mientras frente a él se desploma el matador simbolizado por un hombre con cabeza de pájaro muerto a causa de una cornada, y a un costado un ave posada en una vara, escena que destaca la temprana aparición del ave como figura central del pensamiento mágico y del inconsciente colectivo.

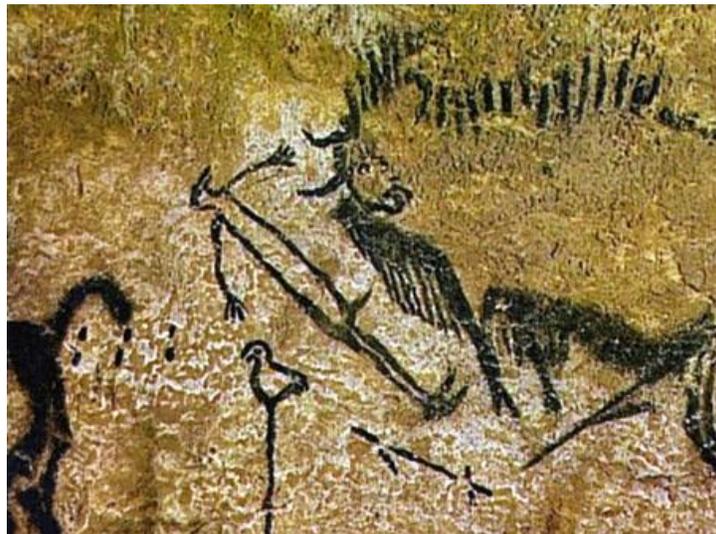


Fig.-1 “**Escena del pozo**”. Lascaux, Francia.

1 En una gruta de Lascaux (Dordoña, Francia) se descubrió en el año 1940 uno de los más asombrosos testimonios del paleolítico consistente en una especie de Capilla Sixtina pintada dentro de la misma. Es tal la calidad de esta obra de arte que en un principio se pensó que se trataba de un fraude, pero hoy se sabe a ciencia cierta que la misma constituye la máxima expresión de la civilización rupestre. Se trata de una caverna provista de magníficas pinturas prehistóricas (17,000 años a.C.) cuyos autores fueron -en ese caso y según se cree- miembros de la sociedad magdaleniense. La misma que se supone inventó la aguja de coser y el farol de grasa.

En el arte primevo² las figuras zoomorfas abarcaron una gran variedad de criaturas como caballos, renos, cabras, toros, bisontes, ciervos, osos, felinos, mamuts, rinocerontes, lobos, hienas, asnos, zorros, jabalíes, pájaros entre otros, formando más que un catálogo de especies comestibles, un bestiario.

En su estrecha relación de dependencia con el animal, el hombre prehistórico mostraba su respeto a los animales, al inicio debió verlos como seres superiores, animales sagrados, como objetos de veneración. Después en la era Paleolítica el animal se convierte en el ídolo indiscutible, lo que probablemente explique el profundo respeto que emanan las representaciones animales. Con el advenimiento del Neolítico la relación del hombre con el animal cambia de manera drástica y deja de ser concebido como un ser superior, dando paso a una paulatina degradación que continua en nuestros días en donde la naturaleza y sus criaturas son objetos susceptibles y para la depredación³.

Así la concepción y posterior representación de los animales ha ido cambiando de manera esquemática a través de los siglos, de acuerdo con la transformación de las normas culturales, el mundo animal ha seguido ejerciendo una influencia significativa en el imaginario colectivo.

² Primitivo o primero.

³ BARBOSA, Araceli. *Representación zoomorfa en el arte primevo*, Inventio. La génesis de la cultura universitaria. ARTIFICIOS. La Rioja, (España), 2007. Pdf. Abril 2010.

Más tarde en la tradición hermética⁴, la presencia de los animales se hace patente. La heráldica cuya estrecha relación con el hermetismo alquímico es conocida, posee un amplio muestrario de toda suerte de animales, desde aves, peces y cuadrúpedos, hasta otros de naturaleza fantástica como grifos y dragones. En la filosofía hermética el símbolo no puede ser explicado sino comprendido, (lo material expresa "lo invisible"), encontramos que oculta al mismo tiempo que revela. Valiéndose de los símbolos el hombre ha buscado comunicar aquellas ideas que trascienden a las limitaciones del idioma. Interpretar un símbolo es desvelar ese contenido y elevarlo hasta su idea.

La disciplina que estudia los símbolos es llamada "*hermenéutica*", (De acuerdo al Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, la hermenéutica es la disciplina (arte y ciencia) de la interpretación de textos). El interpretar se entiende como un proceso de comprensión, que cala en profundidad, que no se queda en una intelección instantánea y fugaz.

⁴ Hermetismo es un modelo de pensamiento cuyo origen es incierto pero que está emparentado con el lenguaje y el mito. Históricamente aparece en épocas primitivas y en culturas hoy desaparecidas aunque no del todo. Sus orígenes se remontan a Siria y Egipto. Se aplica a las especulaciones, escritos y partidarios que en distintas épocas han seguido ciertos libros de alquimia atribuidos a Hermes, filósofo egipcio que se supone vivió en el siglo XX antes de Cristo. (MONTES, Estela. *La tradición hermética en la filosofía del renacimiento*. IES Siete Palmas, Las Palmas de gran Canaria.)

La tradición hermética es decir el esoterismo occidental, se ha mantenido viva desde sus orígenes egipcios y griegos y forma parte de la columna vertebral de nuestra cultura. "La larga lista de iniciados, desde los textos que los testimonian en los jeroglíficos egipcios y en los escritos griegos, incluyendo a Orfeo, Pitágoras y Platón, son los maestros de esta Tradición ligada directamente con la divinidad Thot-Hermes y su proyección filosófica en Alejandría en el s. III y hermético-alquímica en la Edad Media y el Renacimiento, continuando hasta nuestros días. La Tradición Hermética es, junto con los demás valores culturales que conforman el pensamiento occidental, incluidas las religiones que coexisten con él, la vía iniciática por excelencia para todos aquellos que han nacido o viven en Occidente y tienen las estructuras de su impronta cultural. La Tradición Hermética, cuya característica es la versatilidad con respecto a la rigidez y legalidad de otras tradiciones dogmáticas, es la posibilidad de encarnar los Misterios Menores, es decir la reintegración del Hombre Verdadero, y de sus posibilidades supra-humanas, tal cual fue en el origen, en un Paraíso anterior a la caída." (Revista SYMBOLOS, N° 11-12: "*Tradición Hermética*", Carta Editorial. Guatemala 1996).

La noción de texto abarca desde el texto escrito, que es la idea tradicional, pasando por el diálogo hasta la acción significativa, y estudia la estructura tanto externa como interna del símbolo. El símbolo es el intermediario entre dos realidades, una conocida y otra desconocida, se nos muestra una forma que aparentemente es comprensible, y que cualquier persona puede identificar fácilmente, pero que en realidad, su significado verdadero es diferente al que se muestra ya que todos los símbolos de todas las culturas antiguas esconden una realidad esencial "no comprensible" para aquellos que no han sido iniciados en sus interpretaciones transcendentales.

Después en los siglos XVI y XVII especialmente en obras de historia natural en Europa, se hereda la tradición mitológica y de fantasía de los bestiarios (siglo XII), encontrando descripciones de animales con rasgos exagerados llegando incluso a la irrealidad, que eran representaciones de seres y situaciones que se creían reales y existentes. Muchas de estas descripciones procedían de los cuadernos de viaje de exploradores y viajeros y estaban muy influenciadas por el grado de fantasía que pudiesen tener los relatos de donde provenían.

Estas peculiaridades aportaban a las obras de esa época un sello especial, que en siglos y obras posteriores se fue perdiendo con descripciones cada vez más realistas. En dichas obras se encontraban diferentes especies animales hasta entonces desconocidas como jirafas, aves del paraíso, cocodrilos entre muchos más, y ante la falta de especímenes reales, se echaba mano de las descripciones de los cuadernos de viaje o de las descripciones realizadas por algunos dibujantes de la época (de las cuales muy pocas se acercaban al original).

Estos errores se debieron en parte a que no se realizaban a través de la percepción sensorial sino de la descripción escrita u oral, y pocas veces es posible una buena traducción de las impresiones hechas en dibujos o de las palabras (impresas o habladas), pues se requiere, además, recurrir al uso de la comparación para poder describir, y si en ese tiempo muchos animales eran vistos por primera vez y no se parecían a nada conocido hasta ese entonces, no había mucho de donde echar mano.

Las representaciones de esta época en particular suponían muchas veces el motivo animal como figura central o como elemento plástico en sí mismo. También se encontraba el motivo animal como complemento descriptivo en textos zoológicos o no zoológicos, como son las descripciones de tipo fantástica a la que pertenecen los bestiarios y fabularios, donde se asociaba el comportamiento animal con dilemas morales⁵.

1.1.2. LOS ANIMALES EN LAS CULTURAS DE ORIENTE.

El uso de los animales como símbolos y motivo para la representación ha sido distinto respecto de muchas culturas a lo largo de la historia del mundo. Geográficamente nos encontramos más familiarizados con las representaciones hechas en occidente por lo que desconocemos en gran medida las representaciones hechas en otras latitudes. Las representaciones zoomorfas en las grandes culturas de oriente como la mesopotámica, no se hallaron limitadas por una convención estricta como en las figuras humanas.

⁵ BARBERO, Richart Manuel. *ICONOGRAFÍA ANIMAL. La representación animal en libros europeos de Historia natural de los siglos XVI y XVII.* Volumen I, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Colección MONOGRAFÍAS. España, 1999. ps. 13-16.

En estas la representación animal gozó de una mayor libertad expresiva, en contraste con las figuras humanas, dado que no se trata de una sustitución de la realidad.

Figuras monstruosas conformaron un bestiario de criaturas imaginarias sin un apego con la realidad, se mezclaban formas humanas con animales resultando en figuras *híbridas*. Dicha representación zoomorfa y fantástica ha sido interpretada por los conocedores como una necesidad de apropiación de los atributos animales, quizá con el fin de establecer un diálogo con los poderes de la naturaleza. Esta tradición de la cultura mesopotámica se cree fue transmitida a Egipto y posteriormente al mediterráneo Oriental, alcanzando a el arte medieval europeo.

Dentro del arte Mesopotámico aproximadamente a partir del III milenio a.c., existen dos tipologías de representación, una en la que la criatura se compone por las partes de dos animales diferentes (incluso más), dando como resultado un ser compuesto que magnifica por acumulación los poderes conferidos por las partes.

Este tipo de representación generalmente aplicaba para los dioses, como es el caso de la diosa *Imdugud*, (fig.2) representada como un águila con cabeza de leona que sostiene entre sus garras a dos ciervos y que simbolizaba el destino. La otra combinación se daba a partir de un animal con rasgos humanos como el hombre-toro, el hombre-pezu y el hombre-escorpión. Este segundo tipo de hibridación se utilizaba para simbolizar a guardianes del hombre, espíritus protectores frente a lo maligno. La mayor parte de estas representaciones prevalece principalmente en esculturas y relieves dentro de la cultura mesopotámica.



Fig.-2 “**Diosa Imdugud**”. Relieve de Imdugud (Zu o Anzu, águila con cabeza de león) flanqueado por dos ciervos, trabajo en plancha de cobre procedente del templo de Ninursag en Tell al-Ubaid (ca. 2500 a. C.)

Este tipo de manifestaciones en piedra se adecuaban más a estas culturas, debido a que, por su carácter bélico, permitía dejar constancia de los triunfos en campañas guerreras. Los asirios por ejemplo utilizaron profusamente la decoración en bajorrelieve representando a seres zoomorfos. Los toros alados del palacio de *Khorsabad*, (883 a.C.; que en la actualidad se conservan en el museo de Louvre en París (fig.3), son un ejemplo de este tipo de representaciones, el toro asirio representaba dentro de la tradición sumeria al dios lunar *Sin*, quién fertilizaba la tierra con sus rayos nocturnos, la barba era un atributo asociado con la inteligencia.

La función de estos toros alados era simbólica ya que custodiaban la entrada al palacio.



Fig.-3 **“Toros alados zoomorfos de Khorsabad”**.. Lamasu del Palacio de Ashurnasirpal II, procedente de Nimrud (ca. 883 a. C.) Museo de Louvre, Francia

Otro tipo de representaciones de la cultura mesopotámica se dio en la pintura mural, en donde se combinan elementos zoomorfos, se piensa que la significación de estos era más bien de carácter ornamental⁶.



Fig.-4 **“Cuarto 24 del palacio del gobernador, Til Barsip/Tell Ahmar 7mo-8vo siglo A.C. reconstrucción”**. Siria.

⁶ *Ibíd.*, *HISTORIA DEL ARTE*, (tercera parte) Universidad Itaca.

Otra cultura con una larga tradición de animalarios en oriente es la cultura china, la cual es considerada sin precedentes con respecto a otras culturas. Los símbolos de los animales chinos tienen un profundo significado que se ha transmitido de generación en generación. El pueblo chino es famoso por sus increíbles poderes de observación y pensamiento filosófico. Ellos usaron estas habilidades para observar a los animales y sus comportamientos detallando sus características y desarrollando su relación con la naturaleza humana y la personalidad.

Las religiones en China antigua, tanto las primitivas espontáneas como las posteriores elaboraciones teológicas, se desarrollaron durante un período largo a través de la historia. Es durante la primera dinastía histórica o documentada (la primer dinastía se cree fue la *Xia* pero no se encuentra documentada), la dinastía de los *Shang* o también conocida como dinastía Yin (1766-1046 a.C.), donde la preocupación por el tiempo da inicio a la creación de los calendarios chinos. *El calendario de los troncos terrestres y las ramas celestes*, concebido al margen de la observación de los astros y los ciclos de la naturaleza, se popularizó como un calendario sexagesimal que articulaba series denarias y duodenarias⁷.

En dicho calendario cada día cumplía un objetivo concreto y un papel específico en el ciclo ritual. Este calendario continúa vigente hasta nuestros días e incluso se combina con sistemas anteriores para adecuar el conocido horóscopo chino, que combina el sistema de doce animales (*Rata, Buey, Tigre, Conejo, Dragón, Serpiente, Caballo, Cabra, Mono, Gallo, Perro y Cerdo*) y cinco elementos (*Madera, Fuego, Tierra, Metal y Agua*).

⁷ Los diez troncos terrestres y las doce ramas celestes en un ciclo de sesenta (días o años) dividido en 6 décadas.

Este sistema que explica los almanaques de uso generalizados, entre cuyas funciones se encuentra el día y la hora adecuados para realizar cualquier acción cotidiana. Existe otro almanaque mensual denominado *Regulaciones de los asuntos menores de los Xia*, regulado por este calendario se ocupaba desde el comportamiento de los animales hasta la descripción ecológica de cada mes y su relación con la actividad humana.

En los textos clásicos chinos como el *Libro de los montes y los mares*⁸ se conservan descripciones detalladas de las actividades ceremoniales así como de los tótems, el dragón, el tigre, el caballo, la serpiente, el cerdo, la oveja, el pez, el lobo, el oso, la abeja, el águila, el relámpago y la nube y en donde las representaciones en no pocas ocasiones son polimórficas, mezclando varios de estos símbolos.

Aquellos animales que constituían amenazas serias para los humanos como las serpientes o el tigre, serían representados como espíritus a quienes debía adorar para obtener sus favores o de lo contrario padecer por sus acciones, desarrollándose una dependencia entre lo humano y lo no humano, actitudes características de las sociedades primitivas, dándose una jerarquización de los símbolos donde el dragón ocupa el lugar más elevado (fig.5).

⁸ TEROL, Rojo, Gabriel. “*Apuntes al totemismo chamánico en la China Antigua*”. A parte rei. Revista de Filosofía. Número 67. Enero 2010. Universidad de Valencia. España. p. 2-4.



Fig.-5 "**Dragón en jade**". Dinastía Shan-Yin 1766-1046 a. C.

Las grandes colecciones de símbolos animales chinos se toman con un valor diferente. Para algunos sirven como un recordatorio, mientras que otros los toman como presagios y hechizos. Uno de los aspectos más interesantes de los símbolos de los animales chinos es su representación visual, la que se considera altamente artística.

El hecho de que sea posible encontrar símbolos de distintos animales en una gran variedad de medios agrega mayor diversidad en la forma en que están representados. Por lo tanto nos encontramos con que, si bien la forma en que un animal en particular se representa físicamente puede variar, el significado y las características asociadas a los animales se mantienen constantes.



Fig.-6 “**Dragón del dosel, Lucha de dragones**”. Seda bordada Dinastía Qing (1644-1911).

La amplia gama de medios en que podemos encontrar símbolos chinos animales incluyen: pinturas, dibujos, ropa (fig.6), pinturas en casas, estatuas y bordados, por mencionar solo algunos. Tradicionalmente, los chinos poseen su propio conjunto de creencias, mismas que se manifiestan en su simbología animal. Se piensa que las representaciones animales, son presencias que incluso pueden lograr cambios positivos en la vida de un individuo, tratando de comprender el significado y las características propias de los animales y tratando de incorporarlo en sus vidas.

Otra cultura con gran tradición representativa de los animales es la japonesa, ya que en todas sus manifestaciones podemos encontrar simbolismos depositados en las criaturas vivientes. En el arte japonés existe un gran interés por las aves, como patos, grullas, garzas, águilas, halcones o por animales míticos como el tigre que llega desde China a la cultura japonesa.

En muchas ocasiones el tigre esta relacionado con el dragón y su misticismo se debe en parte a su origen, que se piensa celeste, por lo que en contraposición con el dragón que simboliza la luz y la representación de la energía creadora del sol, el tigre se relaciona con la noche y con la luna, por lo que se les suele representar unidos o engarzados en una pelea aludiendo al *Ying* y al *Yang*, la dualidad de todas las cosas presente en la cultura nipona⁹.

Una de las formas más comunes y tradicionalmente arraigadas de la representación animal en la cultura japonesa es la del *tatuaje*¹⁰, donde se puede distinguir entre representaciones de animales reales o fantástico-mitológicos(fig.7). Entre estos últimos se encuentra nuevamente el dragón, el ave fénix y el león chino, todos de procedencia china, animales que conjugan la fuerza creativa de la tradición.

Con el tatuaje la representación del animal alcanza un grado de fusión total, pues las cualidades de este pasan a formar parte permanente del sujeto. Cada representación animal conlleva una carga simbólica muy específica pero a la vez compleja, muchas veces llegando a ser contradictoria. Los animales utilizados como motivo en los tatuajes se eligen generalmente por las cualidades poseídas o deseadas en ellos, valores como el coraje, la honestidad, la nobleza, la lealtad y el compromiso están presentes en las creaciones del *horimono*¹¹.

⁹ CAEIRO, Izquierdo Luis. “*Los motivos decorativos y su interpretación iconográfica en los sables japoneses*”. Revista virtual de fundación universitaria española. Cuadernos de Arte e iconografía, Tomo IV-7, España, 1991.

¹⁰ CANTERO, Márquez Juan Pedro. “*Horimono el tatuaje tradicional japonés*”, SAN GINÉS, Aguilar Pedro (editor). *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Editorial Universidad de Granada. Valencia, España. 2008. CEIAP. p.31-48.

¹¹ En la lengua japonesa *horimono* proviene del verbo *horu*, que significa grabar esculpir, cincelar, tallar o labrar, por extensión el té designa a la práctica y/o elementos o resultados por dichos procedimientos. *Horimono* designa al arte del tatuaje tradicional exclusivamente japonés.

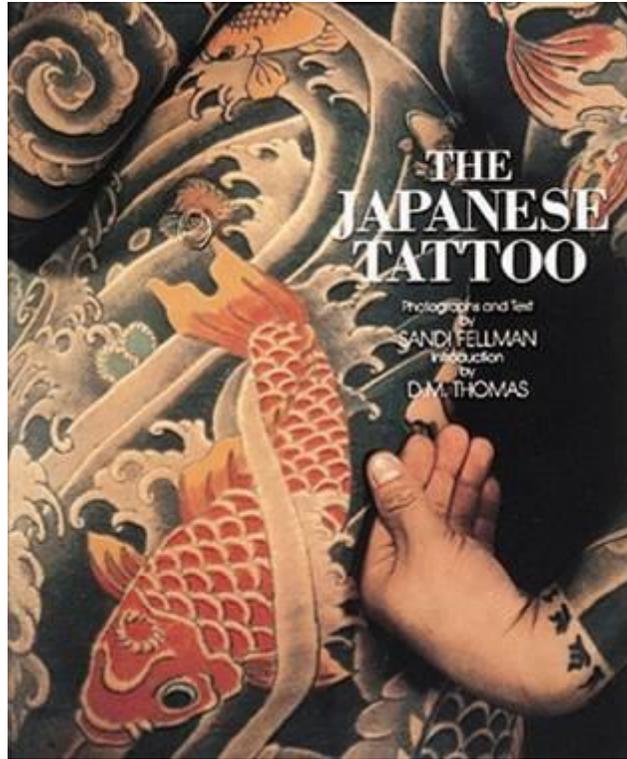


Fig.-7 “The japanese tatto”. Sandi Fellman.

Son varios los animales representados por su dimensión simbólica en el arte del tatuaje japonés: el primero, el dragón, por ser considerado uno de los animales con mayor mitología sínica¹². Deidad que puede revelarse como destructora (dragón de otoño), protectora, regeneradora (dragón de primavera), es atributo de los elementos fuego y agua por lo que se interpreta como complementación de los opuestos (*ying-yang*). Existen dragones terrenales, aéreos o habitantes del mundo de los espíritus. Es símbolo de cambio perpetuo y de la energía poli fórmica del mundo natural. Uno de los elementos que denota su jerarquía en cualquier grupo donde se le utilice es el número de garras en sus representaciones, donde 5 garras es la máxima jerarquía.

¹² Sínico, ca. Relativo o relacionado con este país asiático.

El fénix es uno de los cuatro animales mágicos de china y por lo general se asocia a la figura del emperador ya que se relaciona con altos valores, elegancia y hermosura. El fénix junto con el dragón y la grulla era uno de los vehículos de los inmortales encargado de transportarlos al mundo superior, motivo por el cual también simbolizan longevidad, sabiduría y buena suerte. Simboliza además humanidad y decencia, en pares simbolizan dependencia, compromiso y fidelidad, además de ser un animal tanto femenino como masculino.

El león chino se introduce en la mitología budista como montura del Buda de la misericordia y suele flanquear las puertas de los templos budistas como guardián, por lo general en pares, el león de la derecha simbolizará lo masculino y ostentará bajo su garra una esfera mágica que calma su fuerza y agresividad; el león de la izquierda se relaciona con lo femenino y bajo su garra derecha protege a su cachorro, siendo la representación de la fecundidad. En el tatuaje, esta figura ha ido perdiendo su valor representativo y ha quedado solo para fines ornamentales y decorativos. Es símbolo también de compasión y piedad filial.

Otro animal muy representativo en el *horimono* es la serpiente, que generalmente se representa en actitud amenazante. Se vincula con la primavera y es símbolo de astucia, de crueldad e incluso de muerte. Se asocia con la tierra o con el agua generalmente acompañando a dragones. En la tradición japonesa los dragones y las serpientes se encuentran emparentados ya que la serpiente aparece como mensajera del dios dragón soberano de los reptiles.

El último de los animales con mayor representación pero no por ello menos importante es la carpa *Koi*, motivo preferido junto a las *peonias* de los amantes del arte del tatuaje. Los valores que ostentan estos peces son la

perseverancia, el coraje, la paciencia y la dedicación. Su representación suele darse de manera ascendente y acompañada de arce rojo evocando la época otoñal. Al aparecer en parejas y en actitud de complicidad, se relacionan con matrimonio o al amor.

En general la mirada occidental en lugar de profundizar en el significado y los atributos del símbolo animal en particular y tratar de comprender sus características, solo se siente atraído hacia ellos por su singularidad y belleza. Hoy en día las creaciones contemporáneas son muy diferentes que los más simplistas símbolos animales chinos antiguos o los tradicionales diseños japoneses.

Otra más de las culturas que poseen una amplia variedad de motivos animales en sus representaciones plásticas es la Hindú. Es escasa la información que se tiene de las creencias mágico religiosas de la región del Indo, lo que es seguro, es que la religión védica¹³ consiste en una mitología muy elaborada. El arte animalístico alcanza una gran perfección en *Mohenjo-Daro*¹⁴, una gran perfección en la representación del búfalo, el unicornio, el rinoceronte, el toro y el tigre. Muchos estudiosos ven un culto a los animales, asociado a los dioses, lo que podría explicar la conexión dios-animal encontrada con frecuencia en el hinduismo pero ausente en el pensamiento arcaico Veda¹⁵.

Entre los principales dioses con representación animal se encuentra *Ganesh* ó *Ganesh* (fig.8), que es una divinidad con rostro de elefante, hijo de *Shiva* y *Parvati*. Es considerado como el enemigo y destructor de todos los obstáculos. También se le considera el Señor del intelecto y la

¹³ El vedismo es la religión del período védico, históricamente anterior al hinduismo (II milenio-600 a.C.)

¹⁴ Mohenjo-Daro antigua ciudad de la cultura del valle del Indo (2600-1800 a. C., se desconoce su nombre original, el actual se traduce como: montículo de la muerte. Sus ruinas se encuentran en lo que hoy son terrenos de Pakistán.

¹⁵ ROMAN López, María Teresa. “*La magia hindú y su proyección hacia occidente en el mundo antiguo.*” Espacio, tiempo y forma, serie II, H, Antigua, t. 8, 1995, ps. 91-92.

autorrealización, es el dios del destino y protector del matrimonio, representa el triunfo de la sabiduría sobre la ignorancia y de la carencia de ego sobre los deseos. *Ganesha* significa literalmente "El comandante Supremo de los gana". Los Gana son las huestes o ejércitos divinos que dirigía *Shiva*; a raíz de lo cual a *Ganesha* se le nombra como "El Conductor de las huestes divinas o huestes celestiales". Su postura es de loto (sentado) sobre un ratón, que es su medio de transporte o *vahana*; pues en la cultura hindú cada deidad posee un vehículo. El ratón, representa la oscuridad, que es símbolo de la ignorancia, el yo inferior.



Fig.-8 "El dios Ganesh".

La fuerza del elefante queda así asociada a la habilidad del minúsculo roedor, una alianza inédita destinada a vencer todos los obstáculos de la existencia. Su figura de elefante, se explicaría de este modo: dado que el elefante es el animal de la selva de mayor tamaño; lo cual le permite abrirse paso hasta en la jungla más densa; reflejando así la calidad del líder que muestra el camino a los demás.

El dios *Garuda* el rey de los pájaros (fig.9), fue vencido por *Vishnu* quien lo utiliza para viajar por el espacio. En el hinduismo, *Garuda* es cabalgadura (*vahana*) de *Vishnu* y se le llama también "*Suparna*" (de las bellas alas). Su imagen deriva de la de un halcón, difundida en la India meridional. Se le considera descendiente de *Brahma* y de un águila, así como hermano del dios *Surya*.



Fig.-9 "**Garuda**". Rey de los pájaros..

A *Vishnu* se el conoce como la segunda persona de la Trimurti o tríada Hindú; pero a pesar de ser el segundo, esto no implica en modo alguno que deba ser considerado inferior a *Brahma*. Así como el principal trabajo de *Brahma* es la creación, el de *Vishnu* es el de la preservación y el de *Siva*, la destrucción.

Vishnu (fig.10), sin embargo, crea, conserva y destruye, aunque en tres formas distintas. Tuvo además varias encarnaciones en La Tierra. La primera fue como un pez, luego como una tortuga, la tercera como un jabalí y la cuarta como un león. La quinta encarnación fue como un enano, la sexta *Parasurama*, con la forma de un guerrero, la séptima como *Rama* y la octava como *Krisna*.

Estas dos últimas encarnaciones fueron muy importantes para la tradición hindú. Para algunos hinduistas y, obviamente para los budistas, *Buda* fue la novena encarnación de *Vishnu*. Se espera todavía una siguiente encarnación que se llamará *Kalki* quien se supone cabalgará por La Tierra y castigará a los que perpetren el mal.

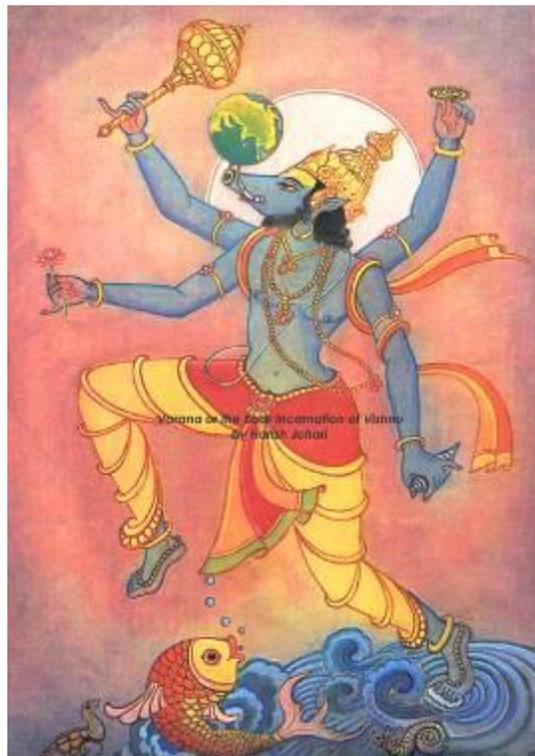


Fig.-10 “**Vishnu**” . .

1.1.3. LOS ANIMALES EN LAS CULTURAS AMERICANAS.

Los signos de los animales se encuentran en todas las culturas de todo el mundo. En el mundo el tótem se encuentra generalizado, como un símbolo nativo de América. Sin embargo esto no es así, El diccionario (RAE)¹⁶ define un tótem como: "Un objeto de la naturaleza, generalmente un animal, que en la mitología de algunas sociedades se toma como emblema (tallado o pintado) protector de la tribu o del individuo, y a veces como ascendiente o progenitor - por lo general un medio de identidad personal o espiritual."

Desde tiempos inmemoriales, los animales han servido como precursores de los rasgos de personalidad que, como seres humanos, todos aspiramos a lograr. Esto hace de los animales algunos de los símbolos más poderosos en nuestra caja de herramientas espirituales.

Los animales proporcionan visiones de cómo nuestra vida puede ser si viviéramos de manera más simple y con la pureza de pensamiento y emoción. Por lo tanto, la incorporación de los tótems de los animales en nuestras vidas afirma nuestras metas espirituales.

El hecho de que lo sagrado pueda aparecerse en cualquier forma en la naturaleza implica que todos los seres vivos, incluidas las plantas y los animales, ocupen un sitio en la simbología antigua. Los animales han estimulado la imaginación religiosa de los hombres por sus propiedades intrínsecas que los diferencian de los hombres, actos como volar o vivir

¹⁶ Diccionario De la Real Academia Española. <http://www.rae.es/rae.html>

bajo el agua así como cualidades como fuerza o ferocidad ha hecho que estos se tornen en motivos de adoración en las diferentes culturas. Con frecuencia sus cuerpos representan la expresión transformada de seres sobrenaturales que pasaron por una transfiguración al principio de los tiempos, y el tomar algunas de las características que les adjudican a los dioses, garantiza entonces su devoción.

En la tradición mesoamericana simultáneamente al nacimiento, una criatura no humana, conocida como *nahualli*, es asignada a la persona para su protección, para su asistencia y su consejo a lo largo de su vida. El humano y el *nahualli* comparten entonces entidades anímicas por lo que la suerte, el destino y el rol social del primero estarán en relación con la forma del segundo. Es común la existencia de varios *nanahuallin* (plural de *nahualli*) en una misma persona aunque siempre dominan las características de uno ya que se haya más ligado a él. La diversidad de especies de *nahualli* es similar a la diversidad de los caracteres humanos y aunque la mayoría son zoomorfos también existen co-esencias vegetales, minerales, antropomorfas e incluso monstruosas, siendo su estatus siempre el de un animal¹⁷.

La mayor parte de las culturas americanas plasmó en figuras totémicas sus creencias míticas. Las más conocidas son las culturas norteamericanas con sus representaciones totémicas en troncos de varios animales colocados uno encima del otro (fig. 11). Pero en el continente americano abarcan aún más, desde los dibujos de arena de los navajos y las cestas de los hopis¹⁸ al norte del continente, a los platos y vasijas mayas al centro, y los tejidos peruanos al sur.

¹⁷ MARTÍNEZ González, Roberto. “La animalidad compartida: el nahualismo a la luz del animismo”. *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 40, núm. 2, España, 2010. p. 256.

¹⁸ Los hopis pertenecen al grupo de antiguos habitantes de la meseta central de lo que hoy es Estados Unidos de Norteamérica. Relacionados con los navajos, grupo que los invade y posteriormente se fusiona con ellos.

Dichas representaciones se adecuan al lugar y a la fauna que le era propia, y las representaciones son tan vastas y variadas que excederían con mucho los alcances de este trabajo por lo que únicamente nos concentraremos en hablar de unos cuantos a manera de indicador.



Fig.-11 "Totem indio".

De los animales del continente americano es específico de la zona mesoamericana son el jaguar, la serpiente y el águila los que aparecen con una mayor carga en el mundo mesoamericano. Como ejemplo tomaremos el caso de la serpiente, como símbolo que integra lo masculino y lo femenino como fecundidad, la serpiente representa sobre todo agua ya sea celeste o terrestre¹⁹. En rituales de fertilidad la serpiente se asocia a las deidades femeninas y al miembro viril.

¹⁹ GONZÁLEZ Torres, Yolotl. *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. Plaza y Vázquez editores. CONACULTA-INAH, México, 2001. p. 151

Muchas de las significaciones de los animales surgen de las características propias de los animales como pueden ser los hábitos o sucesos extraordinarios en la vida de estos, que muchas veces son reinterpretados por el hombre en sus cosmovisiones, por ejemplo la serpiente se relaciona con las cavernas y por tanto con la vagina y la fecundidad, útero-inframundo que unido al cambio de piel de las serpientes simboliza el paso o transición de la muerte de la vida profana, a la muerte y segundo nacimiento.

Los principales dioses de la fertilidad, del sol, de la lluvia y el cielo relacionados con la vida son representaciones de serpientes, mismos que se relacionan con aquellos contrarios a la vida como son los dioses del inframundo, expresando la ambivalencia del animal que es de vida y muerte²⁰. La serpiente es potencia sagrada que impregna todo, principio engendrador generador del universo, es también muerte pero vista como transformación, transfiguración que vincula al hombre con los dioses (fig.12).



Fig.-12 “**Gobernante con tocado de serpientes bicéfalas**”. Estructura 6, Bonampak, período clásico 320-987 a. C.

²⁰ Ibid.

Es de mucha importancia el papel que desempeñaron los animales en las cosmovisiones occidentales, orientales, americanas y mesoamericanas, ya que para muchas de estas civilizaciones fueron antepasados míticos o el *alter ego* sobre todo de los hombres y mujeres poderosas. La relación tan estrecha de los animales con el hombre se refleja en la representación y la iconografía, pues muchos de los dioses eran animales o mezcla de humanos y animales, lo que enriqueció la producción artística de muchas culturas.

1. 2. COMPENDIOS ACTUALES.

1.2. 1. LOS ANIMALES EN EL ARTE ACTUAL: LA LITERATURA.

La palabra Bestiario cuenta con dos acepciones: la primera alude al oficio de un hombre que debía lidiar con bestias y fieras para entretenimiento público. Y la segunda, al género literario que resulta de aplicar las letras a la descripción y, a veces, a la creación de seres que pueden resultar monstruosos. Refiriéndonos a la segunda definición, los bestiarios o compendios de animales, han evolucionado hasta nuestros días como género literario, modificando su forma de documentos ilustrados de recopilación, a creaciones literarias donde se hace mención de los animales o de criaturas quiméricas, de las que se escribe como pretexto o como tema principal. El empleo de estos como repertorio de modelos que ejemplifican comportamientos, actitudes, o cualidades determinadas posee una larga tradición constantemente renovada.

La aparición del repertorio zoológico no se detiene con el advenimiento de la modernidad y adquiere nuevas formas y facetas. En la literatura contemporánea hispanoamericana del siglo XX por ejemplo, podemos citar solo algunos nombres como *Neruda*, *Borges* y *Cortázar* y en la literatura de otras latitudes a *H. P. Lovecraft* (fig.13), solo para ejemplificar el despliegue de nuevos caminos que ha ido tomando el género, ya que no es la intención de este trabajo ahondar en esta línea que sería tema de otra investigación. Así, estas bestias, además de maravillar a los lectores con su carga imaginativa, se actualizan por reflejar la realidad de los hombres contemporáneos. Aunque los animales pierden su valor como símbolos morales, aún se conserva su interpretación alegórica, que revela la dualidad entre lo visible y lo interpretable.

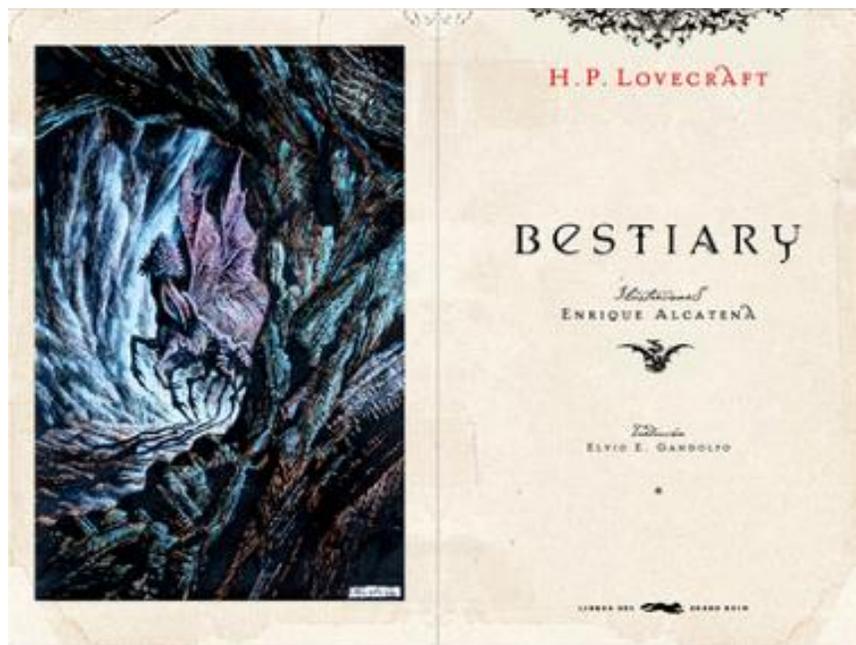


Fig.-13 "**Bestiary**". H. P. Lovecraft.

Mientras que en la Edad Media se utilizó a las bestias para que los hombres se mantuvieran en su nivel humano, en la actualidad se las presenta para revelar la perversión espiritual del hombre actual. Es ahora que en la época de la tecnología y la ciencia, los habitantes de los bestiarios no poseen ninguna función. Aunque logran sobrevivir hasta nuestros días gracias a la reedición de textos antiguos y a su reaparición en otros contemporáneos, han perdido su valor cósmico. Por el papel principal que juega en ellos la inversión, estos seres son descritos a través de la ironía, la parodia o el sarcasmo. En consecuencia, los monstruos temibles y poderosos de la tradición se convierten en seres patéticos y cómicos. Siendo la finalidad principal de los animales en los compendios actuales la de criticar la realidad de los hombres contemporáneos como es el caso de José Antonio Cuesta y su bestiario Urbano (fig.14).

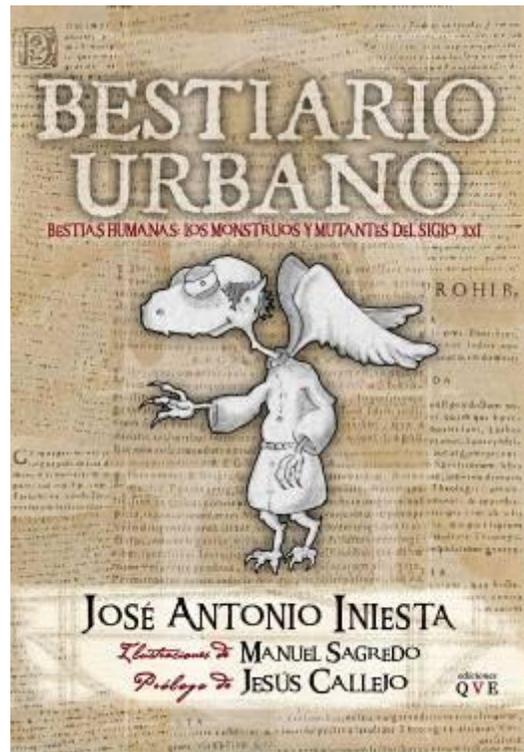


Fig.-14 “**Bestiario Urbano**”. José Antonio Cuesta.

La actual investigación en el campo de los estudios animales, examina los significados culturales, filosóficos y económicos por los cuales los humanos y los animales interactúan. Nuevas formas de interacción significativa ocurren en todos los niveles (en la agricultura, en la caza, en la ciencia y en general en todos los campos asociados a ellos), dichas interacciones también ocurren en lo que respecta al arte, al pensamiento y en la cultura popular. Esto ocurre, porque la misma idea que tenemos de lo humano -el modo en que entendemos y nos experimentamos como humanos- se encuentra íntimamente ligado a la idea que tenemos de los animales. *Muchos de los conceptos y sensaciones que comprometen nuestra naturaleza humana se encuentran comparativamente ligados a las concepciones de similitud y diferencias entre nosotros y los animales*²¹.

1. 2. 2. LOS ANIMALES EL ARTE ACTUAL: LAS ARTES VISUALES.

El concepto de lo *animal*, estuvo presente en el siglo XX tanto en la investigación científica, en el debate político, como en la exploración artística. La figuración plástica ha afianzado su proximidad en los diseños del industrialismo tardío. De las escuelas del siglo pasado, fue quizás en el Pop, donde surgieron las hibridaciones entre la imagen pictórica y la imagen mediática. El arte conceptual y los minimalismos ejercieron una fuerte influencia sobre los estilos emergentes. El siglo XX fue el siglo del triunfo de la imagen visual, la profusión de imágenes ha saturado la visión.

²¹ SIMMONS, Laurence & ARMSTRONG, Phillips. *Knowing Animals, human animal studies*. Brill. USA. 2007.

La gráfica en el arte de final de siglo cobra una inusitada preponderancia sobre las expresiones pictóricas. Hacia principios del siglo XXI el estatuto contemporáneo del dibujo es de primera relevancia respecto a otros recursos. Queda poco de las identidades clásicas y de los géneros pictóricos donde las presencias animales hallaban clara pertinencia.

Hoy día los medios tecnológicos y nuevas formas de representación se sumergen en el muestrario zoológico y echan mano de ellos como motivo de creación.

En su estudio *The animated bestiary: Animals, cartoons and culture*²², Paul Wells propone una crítica a la presencia de los animales en la animación y trata de establecer los parámetros para posteriores discusiones teóricas y filosóficas sobre el tema. Wells echa un vistazo de cómo lo animal ha sido construido y representado en ese medio.

Es quizá la representación de lo animal en la animación, una fuente de inspiración constante dado que las cualidades y simbolismos de los animales son tratados por dichas narrativas a través de *alter egos* que buscan la identificación por parte del lector, o espectador. Ejemplos sobran y van desde las animaciones de *Disney*, a las animaciones japonesas más o menos recientes como los *Thundercats*²³ (fig.15).

²² WELLS, Paul. *The animated bestiary: Animals, cartoons and Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press. 2009. p.3.

²³ Serie animada que mezcla estilo de dibujos cómic (estadounidense), anime y manga (japonés). Creada por Ted Wolf y dirigida por el japonés Katsuhito Akiyama.

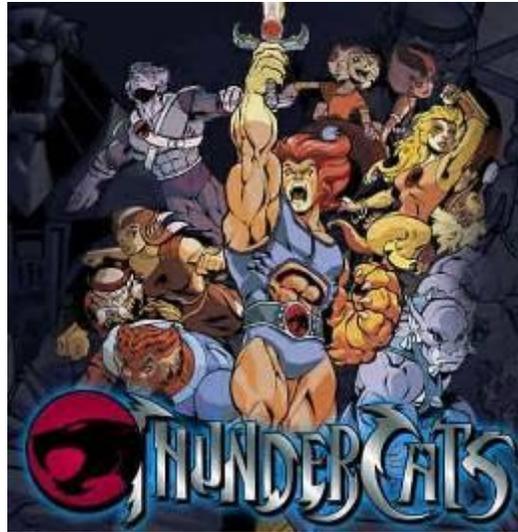


Fig.-15 “Thundercats”. Animación, Ted Wolf.

En el cine, en el género de ciencia ficción, los animales y seres híbridos nutren una enorme cantidad de producciones desde los inicios del medio. El animal es incorporado por una actitud peculiar hacia la naturaleza. Filmes provenientes de la literatura como, *Moby Dick*, *King Kong*, o películas de autor como los pájaros de *Alfred Hitchcock*, por citar algunos clásicos, a realizaciones más recientes como las trilogías del Señor de los Anillos de *Tolkien*, o la *Brújula Dorada* (donde se retoma el tema del anima o *nahualli*, en el que el animal comparte un destino con el ser humano), los animales se tornan protagonistas ya sea en su forma natural o en mezclas fantásticas.

En otros campos como el del arte, surgen otras representaciones para insertar lo animal-híbrido. El término *cyborg* aplicado a un híbrido entre hombre y máquina apareció con fuerza en el arte contemporáneo de la última década.

Su aparición está relacionada por una parte con la influencia del *Manifiesto para cyborgs*²⁴ de Donna Haraway y por otra al cine y literatura de ciencia ficción, aunque el origen de este término se debe a los científicos Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline. Donna Haraway en su *Manifiesto para Cyborgs* aplica este término para definir la realidad social contemporánea como un mundo post genérico, habitado por híbridos o *cyborgs*, en el que desaparecen las fronteras entre lo orgánico y lo mecánico, entre las identidades sexuales, lo material y lo inmaterial.

En el arte actual podemos encontrar diversas expresiones del *cyborg*, tanto en su sentido original, como en el de la *cyborg theory* de Haraway. Matthew Barney (fig.16) por ejemplo, en su obra audiovisual explora las fronteras entre distintos géneros, entre lo humano y lo animal y crea una serie de híbridos semihumanos que constituyen su propio universo mitológico.



Fig.-16 "**Cremaster 3, the Order**". Matthew Barney.

²⁴ HARAWAY, Donna J. *A cyborgs manifesto: Science, Technology, and Socialist-feminism in the late twentieth century* In *Simians, cyborgs and Women: The reinvention of nature*. Routledge. New York (USA), 1991.

Las criaturas híbridas cruzadas han formado parte de nuestro imaginario desde hace milenios. En la mitología griega, por ejemplo, la *quimera* era una criatura que escupía fuego y tenía parte de león, de cabra y de serpiente. Hay esculturas y pinturas de *quimeras*, desde la antigua Grecia hasta la Edad Media e incluso en los movimientos modernos de vanguardia, en museos de todo el mundo.

Sin embargo, las quimeras ya no son imaginarias; en la actualidad, casi 20 años después del primer animal transgénico, se crean de manera rutinaria en los laboratorios y poco a poco entran a formar parte del gran paisaje genético. Algunos ejemplos científicos recientes son cerdos que producen proteínas humanas, plantas que producen plástico y cabras con genes de araña diseñadas para producir un tejido fuerte y biodegradable.

Mientras que en el discurso corriente la palabra "*quimera*" se refiere a cualquier forma de vida imaginaria hecha de partes diferentes, en biología significa organismos reales con células de dos o más genomas distintos. Tiene lugar una profunda transformación cultural cuando las quimeras saltan de la leyenda a la vida, de la representación a la realidad.

En su ensayo "*¿Por qué mirar a los animales²⁵?*" *John Berger* analiza el fenómeno particularmente moderno que es nuestra relación con los animales. Para él, esta nueva relación está ligada al surgimiento y la dominación del capitalismo contemporáneo, por el que se rompen todas las tradiciones que habían mediado entre el hombre y la naturaleza." Antes de esto, los animales "*fueron con el hombre el centro de su mundo*" productiva, familiar y totalmente necesario.

²⁵ BERGER, John. *Mirar*. Gustavo Gili. España, 2009.

Esta separación refleja una profunda polarización que se ha desarrollado entre el hombre y el mundo natural, una división que influye en todos los ámbitos de la vida. Sin embargo, a pesar de esta división, los animales siguen influyendo en nosotros a un nivel simbólico muy potente, y en las últimas décadas, las cuestiones que rodean su tratamiento se han convertido en objeto de acalorados debates.

RESUMEN DE CAPÍTULO

En este capítulo analizamos la ancestral relación entre los seres humanos y los animales, la cual siempre ha resultado de gran interés para el arte. Las representaciones de animales se remontan a los primeros dibujos en las paredes de las cuevas. Es a partir de las pictografías que aparecen en las manifestaciones mágico/religiosas arcaicas, que los animales ocuparon un lugar clave en el imaginario del hombre.

En su estrecha relación de dependencia con el animal, el hombre prehistórico mostró respeto a los animales hasta el advenimiento del Neolítico donde la relación del hombre con el animal cambia de manera drástica. El animal deja de ser concebido como un ser superior, dando paso a una paulatina degradación que continúa en nuestros días en donde la naturaleza y sus criaturas son objetos susceptibles para la depredación.

La concepción y posterior representación de los animales cambia de manera esquemática a través de los siglos, a la par de la transformación de las normas culturales. Sin embargo el mundo animal sigue ejerciendo una gran influencia en el imaginario humano.

Con la aparición de la *hermenéutica*, que estudia la estructura tanto externa como interna del símbolo, los animales volvieron a formar parte del imaginario colectivo del hombre, dando paso al simbolismo animal.

Descripciones de tipo fantástica a la que pertenecen los bestiarios y fabularios, donde se asocia el comportamiento animal con dilemas morales, fueron resultado de dicho simbolismo.

El uso de los animales como símbolos y motivo para la representación ha sido distinto respecto de muchas culturas a lo largo de la historia del mundo. Geográficamente nos encontramos más familiarizados con las representaciones hechas en occidente por lo que desconocemos en gran medida las representaciones hechas en otras latitudes.

La aparición del repertorio zoológico como el de los bestiarios, no se detiene con el advenimiento de la modernidad y adquiere nuevas formas y facetas. En la actualidad por citar dos ejemplos, dichas representaciones destacan en campos como el de la literatura y las artes visuales.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1.- **“El Pozo”**. Lascaux, Francia. 17000-10000 a. C. Arte rupestre. Disponible en Internet en: < <http://www.cronicasubteranea.blogspot.com/2008/09/las-aves--mensajeras-de-los-dioses.html>> [con acceso el 02-05-2011]

Fig. 2.- **“Dios Imdugud”**. ARTE DE MESOPOTAMIA. 2011. Relieve de Imdugud (Zu o Anzu, águila con cabeza de león) flanqueado por dos ciervos, trabajo en plancha de cobre procedente del templo de Ninhursag en Tell al-Ubaid (ca. 2500 a. C.) Disponible en internet en: http://www.eswikipedia.org/wiki/Arte_de_Mesopotamia [con acceso el 02-05-2011]

Fig. 3.- **“Toros alados zoomorfos de Khorsabad”** Museo de Louvre, Lamasu del Palacio de Ashurnasirpal II, procedente de Nimrud (ca. 883 a. C.) FLICKR Junio 2011. Disponible en internet en: <<http://flickr.com/photos/rsanchezcrespo/2821508724/>> [con acceso el 02-06-2011]

Fig. 4.- **“Cuarto 24 del palacio del gobernador, Til Barsip/Tell Ahmar 7mo-8vo siglo A.C. reconstrucción”**. ARTEFACTS Scientific Illustration& Archeological Reconstruction. Junio 2010. Disponible en internet en: <artefacts-berlin.de/tilbarsib-interior/index.php?l=eng> [con acceso el 02-06-2011]

Fig. 5.- **“Dragón en jade, Dinastía Shan Yin, 1766-1122 a. C.”**- UCHINA. Disponible en Internet en: <http://www.uchina.com.ar/blog/2008/04/28/historia-de-china--dinastia-shang-yin-1766-a-1122-ac/> [con acceso el 02-01-2011]

Fig. 6.- **“Dragón del dosel, Lucha de dragones”**. Piezas selectas del Museo Oriental. Disponible en internet en: http://www.museo-oriental.es/ver_pieza.asp?clave=37. [con acceso el 07-06-2011]

Fig. 7.- **“The Japanese Tatto”**. EBOOKEE. Disponible en Internet en: < http://ebookey.org/The-Japanese-Tattoo_148784.html> [con acceso el 12-06-2011]

Fig. 8.- **“Dios Ganesh”**. La MIRADA DISPLICENTE. Disponible en internet en: <http://www.miradadispliciente.wordpress.com/2011/05/17/dulce-ganeshes> [con acceso el 02-06-2011]

Fig. 9.- **“Garuda, Rey de los pájaros”** TARINGA, FDioses Hindúes. Disponible en internet en: <http://taringa.net/post/info/993048/Dioses-Hindues_-las-creencias-mas-fantasticas-de-este-mund.html> [con acceso el 17-06-2011]

Fig. 10.- **“Visnhu”**. Sanatan Society. Disponible en internet en: http://www.sanatansociety.org/hindu_gods_and_goddesses/visnhu.html [con acceso el 17-06-2011]

Fig. 11.- **“Totem indio”**.- Otros mundos. Disponible en Internet en: <http://www.lanavedemisterio.blogspot.com/2012/04/recien-llegado-de-mis-pequenas.html> [con acceso el 18-06-2011]

Fig. 12.- **“Gobernante con tocado de serpientes bífidas, estructura 6 Bonmpak”**. Disponible en internet en: http://asiahistoriablogspot.com/2010/02/mitologia-y-religion-en-las-culturas-de_04.html [con acceso el 18-06-2011]

Fig. 13.- **“Bestiary H.P. Lovecraft”**.- Libros del zorro rojo. Disponible en Internet en: <http://www.librosdelzorrojo-jovenes-english.blogspot.com/2008/08/bestiario.html> [con acceso el 18-06-2011]

Fig. 14.- **“Bestiario Urbano”**. Solo radio, hellinsoloradio. Disponible en internet en: <http://www.ellinsoloradio.com/noticias-hellin.php?inicio=580> [con acceso el 18-06-2011]

Fig. 15.- **“Thundercats”**.- Ted Wolf. Disponible en Internet en: <http://cartoonsdelrecuerdo.blogspot.com/2011/01/thundercats.html> [con acceso el 18-06-2011]

Fig. 16.- **“Cremaster 3, The Order, Matthew Barney”**. AACA Asociación Aragonesa de críticos de Arte. Disponible en internet en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=212> [con acceso el 17-06-2011]

CAPÍTULO DOS

¿QUÉ ES UN BESTIARIO?

2.1. ¿QUÉ ES UN BESTIARIO?

2.1.1. DEFINICIONES

Para entender el significado de lo que es un bestiario primero debemos remitirnos al significado de la palabra. Según el *diccionario*¹, *bestiario* deriva del latín *bestiarîus*, que significa por un lado, hombre que en los circos romanos luchaba con bestias, y por otro –en la literatura medieval-, aquella colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos.

El mismo *diccionario* ofrece para la palabra *bestia* varias acepciones como: animal cuadrúpedo, animal doméstico de carga, persona ruda e ignorante, y monstruo o ser fantástico, siendo esta última la de mayor utilidad para esta investigación dado que la naturaleza de muchos de los seres descritos en dichos manuscritos pertenece a terrenos de lo sobrenatural.

Tomado también del diccionario, el significado para *animal* proviene del latín *anîmal–allis*: ser orgánico que vive, siente y se mueve por su propio impulso. Por lo anterior, podemos interpretar que un bestiario hace referencia a una colección de seres vivos.

¹ Vigésima segunda edición del Diccionario de la Real Academia Española; a partir de ahora, se referirá a esta fuente solamente como “el Diccionario” (<http://www.rae.es/rae.html>)

Finalmente, siguiendo con la definición que menciona a las bestias como animales reales ó fantásticos, esta última palabra proviene del latín *phantasticus*, que significa quimérico ó fabuloso, fingido, que no tiene realidad, perteneciente o relativo a la fantasía, magnífico, excelente.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos establecer que un *bestiario* es principalmente un *compendio*² de animales reales y/o fantásticos. Una colección de seres vivos pertenecientes al mundo real o de la fantasía, que se describen, haciendo una breve descripción escrita e ilustrada, de sus características propias tanto físicas como simbólicas. Lo cual se presta perfectamente para la libre interpretación creativa, tanto en la literatura como en las artes.

2.1.2. LOS ANIMALES Y EL HOMBRE A TRAVÉS DE LA HISTORIA

¿Qué es lo que lleva al ser humano a realizar un compendio de animales?, ¿Cuál es su fin? Desde el inicio, probablemente en su interacción con el entorno y la observación de todo lo que habitaba en él, el hombre adquirió conocimiento de lo que le rodeaba, siendo los otros seres vivos quienes también poseían movimiento –y de los que tal vez se tenía que cuidar- quienes llamaron en mayor grado su atención.

De acuerdo a Ignacio Malaexeverría, “...*al inicio la comunicación con el animal no existe, o apenas, el animal es lo impenetrable y lo extraño por excelencia, razón para que el hombre deposite en el sus angustias y temores (...)* El animal es además, el signo vivo de aquello que se le escapa y de lo

² Entendiendo por *compendio*, una breve y sumaria exposición, oral o escrita, de lo más sustancial de una materia ya expuesta difusamente.

que conquista, es su limitación y su dominio...”³. Es quizá, que en un intento por dominar sus temores y limitaciones, trató de adquirir el mayor conocimiento posible de aquello que le era extraño, incluidos los animales.

Históricamente, el hombre ha interactuado con animales desde siempre; conforme al papel que estos han tenido en torno suyo y a los distintos ámbitos de su existencia, se han determinado las relaciones entre ambos. Quizás el primer acercamiento, en un intento por dominar sus temores con los animales, haya sido como predador; posteriormente ya una vez dominados, le habrán sido útiles como alimento, materia prima para la fabricación de herramientas y vestido, más tarde como posesión, empleándolos después como transporte durante la conformación de las distintas culturas y civilizaciones a través del tiempo.

En la Edad Media por ejemplo, la economía estaba sustentada en relación a los animales: se hacía uso de ellos para el cultivo, el comercio, la alimentación, así como bienes intercambiables y comerciales; hubo incluso fortunas particulares de iglesias o monasterios cimentadas en la posesión de animales. *Los productos animales en principio permitieron el nacimiento de diversas industrias como la pesquera, ganadera, alimentaria, de calzado y vestido entre las principales*⁴, facilitando el desarrollo de los diferentes asentamientos humanos.

La domesticación de los animales a través del tiempo contribuyó de manera importante a los cambios de las sociedades; además del comercio, el uso de animales como medio de transporte y en actividades específicas como las guerras, determinó cambios sociales decisivos en la

³ MALAEXEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario medieval*. Ediciones Siruela. Madrid (España), 1986. p.14.

⁴ MORALES Muñiz, María Dolores Carmen. *Los animales en el mundo medieval cristiano-occidental: Actitud y mentalidad. Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H Medieval*. Madrid, 1998. p. 309.

historia. Así mismo la crianza y explotación de ciertas especies, influiría de manera determinante en el crecimiento y expansión de civilizaciones en zonas específicas; la pesca y productos marinos por ejemplo determinaría el surgimiento de las sociedades costeras.

De este modo, la relación entre hombre y animales comienza cuando aquel, en su percepción de "ser superior", toma todo aquello que encuentra a su alrededor para satisfacer sus necesidades, incluidos otros seres vivos. El surgimiento de la caza proporcionó además de alimento y pieles, una de las fuentes escritas más importantes para extraer información de la vida animal: los *tratados de caza*, así como el conocimiento de depredadores que servían en la ayuda de la misma.

El resultado de estos tratados, alimentaría la poderosa atracción por los animales salvajes y su posterior dominio, ya fuera como objeto de contemplación, de status o bienes materiales; como objeto de conservación, fomentando una especie de hábito de coleccionismo⁵, dando paso a muchos incipientes zoológicos en la época. Julieta Rebeca Yelin menciona en su ensayo "*Nuevos imaginarios, nuevas representaciones*"⁶, que el zoológico es el verdadero monumento a la ausencia, y que al igual que un museo, su propósito inicial era el de restituir la imagen perdida del animal, a través de la creación de catálogos vivientes que dieran cuenta de la gran variedad del mundo natural.

Sin embargo, a pesar de todo este intento de dominio sobre ellos, el hombre sabía muy poco del mundo y sus criaturas; en las primeras etapas de la historia la relación hombre-naturaleza era de amenaza, para él

⁵ Ibid. p. 313.

⁶ YELIN, Julieta Rebeca. "*Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos*". LL Journal, Vol. 3, Núm 1. Universidad Nacional del Rosario- CONICET, Rosario (Argentina), 2008. p. 2.

mismo, su entorno, y de sus bienes en general. Los animales eran un peligro real y latente, y el hombre de aquella época tuvo que convivir de igual manera con ellos tratando de sobrevivir. Es quizá por este instinto de sobrevivencia que en el hombre surge este intento por controlar al mundo a través de su conocimiento.

Pero los animales interesaban al hombre, además de las razones antes descritas, por motivos incluso más trascendentes: en esta nueva percepción humana del mundo, los animales ocupaban sitios muy importantes en su conformación; fueron investidos en una concepción mágica e imaginaria, dotándolos de poderes benéficos o dañinos.

Desde las primeras agrupaciones humanas tuvieron un significado válido y funcional, actuante en su determinado momento (esta situación continúa incluso en nuestros días, con significados propios de nuestra época). *El surgimiento de las religiones como la cristiana, dotó a los animales de cargas conceptuales ambivalentes, de símbolos y significaciones*⁷. Siendo la época medieval donde se otorgó a los animales el mayor grado de simbolismo, como parte de *signos y emblemas* mágicos y religiosos (*ideogramas*).

Dada esa relación tan cercana del hombre con los animales era casi inevitable que este los incluyera en sus expresiones más representativas, como la literatura y el arte. Desde los inicios de la cultura y sus principales manifestaciones (como es el caso de las religiones), se incluyeron animales para hacer comparaciones con las virtudes y los vicios de los hombres.

⁷ Entendiendo por *símbolo* a la representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada. Y por *significaciones*, objeto que significa.

Los *símbolos* dependían de la palabra y consistían en denominaciones o frases alegóricas convencionales. Por otro lado los *emblemas* se sirven de la imagen de figuras, objetos y signos especiales mostrados a partir de representaciones pintadas, grabadas, esculpidas, o modeladas dotándoles de un sentido preciso⁸.

Todo ese conocimiento propio de un momento específico de la historia vertido en estos *ideogramas*⁹ o representaciones, nos habla de una determinada concepción del mundo y de una época, conocimiento que solo puede comprenderse accediendo a él por medio de su estudio en ese determinado momento en la historia (a través del método *iconológico*¹⁰).

Los símbolos y alegorías se vuelven imprescindibles en la Historia del Arte puesto que hacen de esta algo más que un lujo estético, convirtiéndola en una intelectualización de la propia historia del hombre. El *símbolo* es el elemento iconográfico que permite la lectura de la obra artística. Tras su descripción se llegan a identificar los elementos, poniéndolos en contexto con otros similares que establezcan una misma lectura estando sujetos a un idéntico contexto semántico.

⁸ CHARBONNEAU-Lassay, L. *El bestiario de Cristo, El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*. GUTIERREZ, Francese (trad.). SOPHIA PERENNIS, Liberduplex, S.L. Barcelona (España), 1996. Vól. I y II. p. 13

⁹ Un *Ideograma* es la imagen convencional o símbolo, que representa un ser o una idea pero no palabras o frases fijas que los signifiquen.

¹⁰ El método iconológico más conocido es el de Panofsky, el cual consta de tres pasos: análisis *pre-iconográfico*, análisis *iconográfico* y análisis *iconológico*. En el estudio de la obra de arte se hace imprescindible la aplicación de distintos métodos y análisis para que podamos comprender en su totalidad lo que significó en su tiempo.

La mejor forma de transmitir ideas o conocimiento en la Edad Media sería a través de la *iconografía*¹¹, misma que fue empleada por religiones como la cristiana. Se ilustraba a las mentes iletradas sobre el dogma cristiano a través de enseñanzas moralizadoras "... Sólo el dragón se pone a temblar de miedo y se mete en su antro subterráneo; e incapaz de aguantar el perfume de la pantera, cae y se sume en su propio aletargamiento y permanece así en su cubil, inerte, como muerto. Así nuestro señor Jesucristo verdadera pantera (fig.1), bajó del cielo para alejarnos de la influencia del diablo"¹².

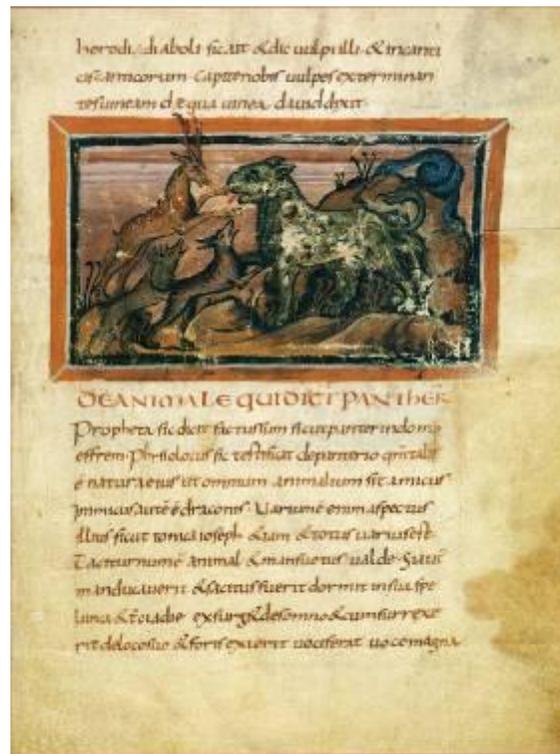


Fig.-1 "**Pantera**" Fisiólogo di Berna.¹³

¹¹ Entendiendo *Iconografía* como la descripción, clasificación, origen y evolución de las imágenes, en un tratado descriptivo.

¹² POIRON, Daniel. *Los bestiarios en la literatura medieval, BESTIARIO DE OXFORD: Manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian*. Ediciones Arte y Bibliofilia. Madrid (España), 1983. p. 15.

¹³ El manuscrito conocido como *el fisiólogo di Berna* es el ms. 318 de la biblioteca de Berna y que se calcula data de la primera mitad del siglo IX ubicándolo como el manuscrito del Physiologus más antiguo del que se tiene conocimiento.

En la Edad Media (siglo V al XV de nuestra era) el dogma cristiano era predominante (aunque no absoluto), ya que se amalgamaba con una sociedad trinitaria de nobles, clérigos y campesinos que tenían diferentes opiniones y concepciones respecto a la naturaleza y los seres que en ella habitaban. Además de la simbología cristiana, la literatura laica, representada principalmente por los fabulistas (siendo el más conocido Esopo¹⁴) aportó sus propias concepciones de la sociedad echando mano de los animales para sus comparaciones y moralejas.

Los animales fueron entonces utilizados en la antigüedad para las representaciones religiosas, pero seguramente también lo fueron para las artes decorativas, y las cosas cotidianas de la vida, dando la conjunción de todos estos elementos la extraordinaria riqueza que hizo posible el surgimiento de los *bestiarios*. El género se esparció a través de Europa occidental, llegando a islámicos y hebreos, y fueron la forma más accesible de conocer las relaciones hombre-animal actuantes en cada cultura. Aunque la religión cristiana no fue la única, si fue tal vez la encargada de diseminar en el mundo antiguo la costumbre de los *bestiarios*.

La simbología cristiana otorgó a los animales equivalencias con lenguajes figurados, que significarían los diferentes preceptos y pasajes de su religión. Pasajes como los del antiguo testamento (fig.2) fueron representados con imágenes o signos que hacen referencia a la naturaleza y los seres que en ella habitan, (el árbol de la vida, la serpiente, el arca de Noé, Adán y Eva). En los cuatro evangelios (historia que es propia de Jesús) se utilizan símbolos

¹⁴ Fabulista griego de origen incierto, posiblemente nacido en Frigia, Tracia, Samos, Egipto o Sardes. Habiendo quien incluso duda de su existencia; se dice fue esclavo de Janto. Las fábulas a él atribuidas conocidas como *fábulas esópicas* fueron reunidas por Demetrio de Falero hacia el año 300 a. C. Se trata de breves narraciones protagonizadas por animales, de carácter alegórico y contenido moral de gran influencia en la literatura clásica.

de la naturaleza (el cordero, la gallina con polluelos, la espiga, por mencionar solo algunos). Muchos otros símbolos serían aportación de aquellos que escribieron la literatura cristiana (el cordero inmolado, el caballo, la vid, el grano de mostaza¹⁵).



Fig.-2 “**Adán dando nombre a los animales**”. Bestiario de Oxford Pág. IX.

Toda esta imaginaria se vio además nutrida por símbolos paganos, pues por aquellas épocas los escritores (principalmente clérigos y monjes) leían textos de autores griegos y romanos, especialmente los de los primeros naturalistas: *Aristóteles, Plinio, Discórides, Eliano, Cicerón, Ovidio, Horacio*.

¹⁵ CHARBONNEAU-Lassay, L. *El bestiario de Cristo, El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*. Trad. Francese Gutiérrez. SOPHIA PERENNIS, Liberduplex, S.L. Barcelona (España), 1996. Vól. I y II.

Existen otras fuentes de inspiración para la creación de los simbolismos medievales provenientes de los llamados gnósticos, el *gnosticismo*¹⁶ fue uno de los primeros acontecimientos en los inicios de la iglesia cristiana; su literatura, su epigrafía y su emblemática tuvieron repercusión en innumerables artistas ortodoxos que lo reflejaron en sus obras.

2.1.3. LOS NATURALISTAS Y EL *PHYSIOLOGUS*

El conocimiento de los seres vivos, plantas e incluso minerales que se tenía en la época medieval, se hallaba reunido en obras de autores conocidos como los *naturalistas*¹⁷. Algunos tan importantes como *Alberto Magno*¹⁸ y *Tomás de Cantimpré*¹⁹ quienes además de describir la vertiente utilitaria y el simbolismo de los animales que, incluyeron en sus estudios observaciones más del tipo anatómico y fisiológico. En los textos de los naturalistas, los autores judeo-cristianos encontraron lecciones de alta moral así como alegorías ingeniosas, entre aspectos de los distintos animales y cosas de la naturaleza, con las propias del cristianismo: “... Y así la abeja sella (y cierra) su casa para que su fruto no se pierda ni sea malgastado de esta manera debemos nosotros controlar los cinco sentidos corporales, es decir la vista, el oído, el gusto, el olfato, y el tacto, para que esos cinco sentidos

¹⁶ El *Gnosticismo* fue una doctrina filosófica y religiosa de los primeros siglos de la iglesia, mezcla de la cristiana con creencias judaicas y orientales, que se dividió en varias sectas y pretendía tener un conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas.

¹⁷ Entiéndase como naturalistas a aquellas personas que profesan las ciencias naturales o que poseen especiales conocimientos de ellas.

¹⁸ Alberto Magno 1193/1206-1280 fue un destacado teólogo, filósofo y figura representativa de la ciencia medieval, conocido como Alberto el Grande y Doctor Universalis profundizó en el conocimiento de la filosofía aristotélica, traduciendo, comentando y clasificando textos de Aristóteles. Fue el creador de una verdadera enciclopedia que contenía tratados científicos de casi todos los temas. En su opinión la experimentación consistía en observar, describir y clasificar.

¹⁹ Tomás de Cantimpré 1201-1272, nacido en Leuw San Pierre en el ducado de Brabante cerca de Bruselas. Fue escritor, predicador y teólogo, su primer y más importante trabajo el cual tardó 15 años en concluir se titula “*Opus de natura rerum*”.

corporales no sean la puerta por donde pudiese entrar alguna cosa que nos causase engaño y malgaste nuestro fruto, en el bien pensar en el bien hablar y en el bien obrar (...) Y más aún nuestro fruto debe ser luz (y doctrina) a los hombres del mundo, de la misma manera que nuestro Señor dijo en el Evangelio a sus apóstoles: Que seáis la luz del mundo por vuestras buenas obras..."²⁰ El punto de partida de casi todas estas obras escritas coinciden los estudiosos es un texto conocido como *El Physiologus*.

El origen del *El Physiologus* es incierto; su autoría se atribuye a una autoridad conocida como *El Naturalista*, (o en griego el *Fisiólogo*, aunque algunos otros la atribuyen a *Salomón* o al mismo *Aristóteles*)²¹. Lo que es mayormente aceptado, y donde muchos de los estudiosos coinciden, es que fue escrito hacia el siglo II a. C. en Alejandría²².

Este manuscrito añadió a los elementos tomados de escritos de los antiguos naturalistas, imágenes procedentes de manuscritos de Grecia y Oriente, así como las fábulas y mitos de la imaginación popular de la época²³. Su rasgo característico es la inusual elaboración de la relación entre ciencia natural y teología. *El Fisiólogo* buscaba la interpretación simbólica de la naturaleza como prueba de una determinada creencia religiosa, en el que el mundo natural es un equivalente místico del dogma cristiano.

²⁰ SANTIAGO, Sebastián. *El fisiólogo atribuido a San Epifanio* trad. Directa del latín Francisco Tejada Vizuete. Ediciones TUERO S. A. Madrid (España), 1986. p 6-7.

²¹ CABARCAS, Antequera Hernando. *Bestiario del Nuevo Reino de Granada*. Instituto Caro y Cuervo. Santafé de Bogotá (Colombia), 1994. p. 12

²² LUNA, Mariscal Karla Xiomara. "Proceso de formación del bestiario medieval". *Revista Medievalia*. UNAM-IIF. México. 2002. Núm. 34. p. 9.

²³ Sin embargo cabe señalar que no se tiene conocimiento del manuscrito original solo de copias posteriores siendo el ms. 318 de la Biblioteca di Berna la más antigua conocida.

El libro original se calcula hacía una compilación aproximada de 48 animales, plantas y piedras, mismo que fue creciendo hasta contar con 200 descripciones divididas en 3 secciones: animales (*bestiario*), plantas (*herbario*) y piedras (*lapidario*) se fue haciendo más y más complejo en su contenido dando paso a obras como las enciclopédicas²⁴.

Dado el gran número de modificaciones hechas al *Physiologus*, es casi imposible determinar cual era el contenido de la obra original (que también se atribuyó a *San Epifanio* en el siglo IV²⁵). Fue gracias a la gran aceptación del *Physiologus* (incluso se decía que era el segundo libro más leído después de la Biblia), que posteriormente fueron escritas muchas obras más siguiendo el mismo estilo.

Además de los *bestiarios* que hablaban exclusivamente de animales (fig.3), muchas veces estos manuscritos podían incluir compilaciones para las piedras conocidas como *Lapidarios* que hablaban de las propiedades y simbolismos propios de las mismas, piedras preciosas y minerales, (para las gemas existieron los conocidos como *Gemarios*). Las plantas eran compiladas en *Herbarios* o *Florarios*, y para las aves se escribían los *Volucrarios*²⁶.

²⁴ SANTIAGO, Sebastián. *El fisiólogo atribuido a San Epifanio* trad. Directa del latín Francisco Tejada Vizuet. Ediciones TUERO S. A. Madrid (España), 1986. p.VII

²⁵ CHARBONNEAU-Lassay, L. *El bestiario de Cristo, El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*. Trad. Francese Gutiérrez. SOPHIA PERENNIS, Liberduplex, S.L. Barcelona (España), 1996. Vól. I y II.

²⁶ Op. Cit. p. 19



Fig.-3 "**Medium panthere physiologus**". Angleterre 3e quart du XIII siecle, París Bnf departamento du manuscrits, latin 3630, Fol 76.

Fue tal vez en el proceso de traducción a diferentes lenguas europeas (inglés, latín, alemán, flamenco), asiáticas (árabe) y africanas (etíope), que se da la evolución del *Fisiólogo* a los *Bestiarios*. Los primeros escritos denominados propiamente como *Bestiarios* aparecen hacia el siglo XII ²⁷, pues el *Physiologus* en sí no es un *Bestiario*, y la principal diferencia entre ambos consiste en el tratamiento del discurso alegórico "...La interpretación teológica de la Naturaleza característica del *Fisiólogo* se transforma en una interpretación ética y moral en el *Bestiario*..."²⁸.

²⁷ LUNA, Mariscal Karla Xiomara. "Proceso de formación del bestiario medieval". Revista Medievalia. UNAM-IIF. México. 2002. Núm. 34. p. 9.

²⁸ Op. Cit. p. 11

2.2. LOS BESTIARIOS

Se tratan del alegorismo más característico de la Edad Media: una técnica utilizada para hablar (y escribir) de las cosas en sentido figurado. Esta forma de describir el mundo con múltiples sentidos pretende hablar de una realidad moral superior, ejemplificándola en situaciones y cosas comunes. En dichas obras muchas veces lo importante de su concepción era meditar sobre los hechos, no en discutir su autenticidad. El conocimiento compilado de esta manera en los *bestiarios*, los convertía en obras en donde los animales eran en símbolos, que trascendían su parte física para expresarse de manera sagrada y esencial como revelaciones, difíciles de expresarse de otra forma.

Fue gracias al predominio en la era medieval de un modo de pensamiento trascendental, que se miraban los asuntos de la naturaleza y del mundo en función de su permanente traslado a un plano superior. Este plano buscaba la aproximación a la sabiduría divina como el camino directo hacia el desciframiento de la condición del hombre, mezclando el conocimiento procedente de la Antigüedad con la ciencia temprana de la Edad media.

Como se mencionó anteriormente, fue en el siglo XII cuando el cambio radical que sufre el *Fisiólogo* debido en principio a su extensión, abre paso a los *bestiarios*, considerados escritos voluminosos de carácter enciclopédico, en los que la información científica (pseudo-científica para muchos autores), suplanta en gran medida al carácter moralizador del *Fisiólogo*.

En la Edad Media los compendios de este tipo se fueron haciendo cada vez más comunes, en los países europeos destacan los compendios franceses que se basaban en el *Physiologus* y el de *La Clave* (este último de finales del siglo VIII al X, bastante similar al primero, y que enumera los significados atribuidos a los seres vivos incluidos el hombre)²⁹.

2.2.1. LOS BESTIARIOS FRANCESES

Ciertamente estos manuscritos franceses se encontraban más cercanos al *Physiologus* que a los *Bestarii*, pero fueron llamadas así por su fecha de elaboración que coincidía con la del auge de los bestiarios³⁰. Los autores más destacados de la época en Francia fueron *Philippe de Thaon*, *Guillaume de Normandie* y *Gervaise*. Al primero (poeta anglo-normando) se le atribuye el texto francés más antiguo (1121), y otro escrito en verso que se compone de 38 capítulos (1152) cuyo contenido remite a animales y piedras. A *Guillaume de Normandie* o *le Clerc* se atribuye *Bestiare divin* (fig.4) calificado por los expertos como el más artístico de los bestiarios en verso franceses³¹. Al tercero (poeta anglo-normando) se atribuye el *bestiario* del mismo nombre (*Bestiare de Gervaise*) que fue escrito a principios del siglo XIII (fig. 5), y como el mismo lo señala es una traducción de un texto latino (*Dicta Chrisostomi*).

²⁹ CHARBONNEAU-Lassay, L. *El bestiario de Cristo, El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*. Trad. Francese Gutiérrez. SOPHIA PERENNIS, Liberduplex, S.L. Barcelona (España), 1996. Vól. I y II. p. 19

³⁰ LUNA, Mariscal Karla Xiomara. “Proceso de formación del bestiario medieval”. *Revista Medievalia*. UNAM-IIF. México. 2002. Núm. 34. p. 14.

³¹ *Ibíd.* p. 15.



Fig.-4 *L'arbre d'Inde, les oiseaux et le dragon* Guillaume Le Clerc de Normandie.
Bestiaire Divin siglo XIII. Biblioteca municipal de Lyon.



Fig.-5 "*Bestiaire de Gervaise*". Gervaise. British library, London, England. Siglo XIII.

Otro autor destacado fue *Pierre de Beauvais* cuyo bestiario fue escrito en prosa y dialecto picardo³², razón por la que el autor es conocido como *Pierre le Picard*; existen dos versiones de su bestiario: una larga de 71 capítulos, y otra corta de 39. Los estudiosos creen que la versión larga es la extensión de la corta. Ambas versiones se relacionan estrechamente con el Fisiólogo latino con agregados isidorianos (de Isidoro) y escritos antes del 1218³³.

Todos los bestiarios antes mencionados al parecer son traducciones y reelaboraciones de una de las versiones más antiguas del *Fisiólogo* latino (conocido como B-Is)³⁴ que sin embargo modifican y desarrollan la explicación alegórica sin perder la carga moralizante de la época.

2.2.2. LOS BESTIARIOS ITALIANOS

Estos bestiarios hacen una reelaboración más libre del *Fisiólogo* que las versiones francesas y alemanas, aunque su aparición es más tardía. Por ahora solo se conocen dos versiones, el Bestiario Toscano (fig.6 y 7), y el Bestiario *Moralizzato*. El primero escrito en prosa se compone de 50 capítulos, 20 de los cuales se basan en el antiguo *Physiologus*, mientras que el resto se relaciona con los *Bestarii* y las enciclopedias, la obra además incluye 15 fábulas de *Esopo*. La importancia de este bestiario radica en que fue el texto en el que se basaron las versiones catalanas. Este bestiario se conserva en 12 manuscritos de los siglos XIV y XV.

³² El *picardo* es una de las lenguas romances más próximas al francés.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.* p. 14

El bestiario *Moralizzato* por su parte se encuentra escrito en sonetos y menciona un compendio de 64 animales, fue compuesto en la misma época en que se tradujo al italiano el *Bestiaire d' amour* de Richard Fournival a fines del siglo XIII³⁵.



Fig.-6 "**Bestiario Toscano**". Siglo XIII.

³⁵ Ibid. p. 16



Fig.-7 "**Hormigas sobre hormiguero**". Bestiario del Museo Meermanno (c. 1450).

2.2.3. LOS BESTIARIOS ESPAÑOLES

En España gozaron de gran aceptación y a pesar de que no se han encontrado escritos en versiones tempranas en latín o en lenguas de la región, su presencia es innegable. La influencia del Fisiólogo se comprueba en muchos escritos españoles; las "*Etimologías de San Isidoro*" es una de las obras que más influencia tuvo en los centros culturales españoles de la época medieval y que conserva más influencia del Fisiólogo. En obras como "*El sacrificio de la Misa*" de Gonzálo Berceo; "*Los loores de Nuestra Señora*", "*El Cantar de los cantares*", "*El Libro de Alexandre*", "*El libro del Buen Amor*" entre otros, se puede apreciar claramente en sus referencias la presencia del *Physiologus*.

Existe un estudio acerca de la influencia del *Fisiólogo* en la Edad Media cuyo autor es *Lauchert*, y que hasta el momento es el trabajo más completo sobre el tema. Este estudio sin embargo se limita solo a señalar su influencia, más no realiza un estudio minucioso de ellos.

Existe también una versión castellana de el *Livres dou Tresor* (fig.8) que fue escrito en francés y traducido posteriormente al castellano, que representa una de las últimas etapas de la evolución de los bestiarios. Esta obra que fue muy popular en España de la que existen numerosos ejemplares, es tomada como la única versión española de los bestiarios. El número de bestiarios escritos en todos los idiomas llegó a sobrepasar los mil documentos entre las versiones francesas, inglesas, alemanas, las nórdicas, italianas e hispánicas. De hecho la mayoría de ellos son en mayor o menor medida reelaboraciones de otros textos latinos.

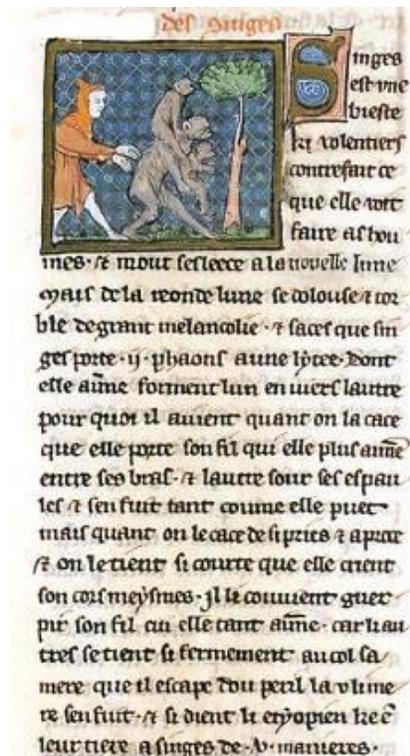


Fig.-8 "**Les singes**". Brunnetto latini, Livre du tresor Bibliothèque de l'arsenal Paris, siglo XIII.

2.2.4. LOS BESTIARIOS INGLESES

Es probable que antes de la presencia Normanda en tierras inglesas ya existieran algunos manuscritos del *Physiologus*, muy probablemente ilustrados y enriquecidos por las *Etimologías* de San Isidoro. Fueron muy comunes en la era medieval las copias de manuscritos, estos textos gozaron de gran popularidad por lo que circularon entre los conocidos *scriptoria ingleses (escribas)*, ya reelaborados y enriquecidos por otros textos, dando lugar a escritos mas completos.

El bestiario inglés más antiguo es el conocido como manuscrito *Misc. Land 247*, de la Biblioteca *Bodleiana* de *Oxford* (fig.9), mismo que contiene varias ediciones de los textos de *San Isidoro de Sevilla*, a estos se añade información de los escritos de *Plinio El Viejo* y de *Solino*³⁶. Destaca además de sus atributos literarios por sus cualidades artísticas en cuyas imágenes se aprecia, no solamente su referencia a textos antiguos sino que reproduce su iconografía con gran fidelidad.

Otros aspectos como los del conocimiento de la naturaleza y la alabanza al creador se unen en el manuscrito de *Ashmole*; el concepto teológico que había inducido a los creadores a reunir el ciclo de la creación con el ciclo del bestiario, refleja el pensamiento de ese entonces: *la idea de armonía entre creador y universo creado*.

³⁶ POIRON, Daniel. *Los bestiarios en la literatura medieval, BESTIARIO DE OXFORD: Manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian*. Ediciones Arte y Bibliofilia. Madrid (España), 1983. p. 131.

Se reunía la historia de la creación y la enciclopedia del mundo animal en una sola obra, característica de la tradición escolástica de las escuelas inglesas de entonces³⁷.

Un rasgo característico del *bestiario* de la Biblioteca *Bodleiana*, es que se realiza en formato de miniatura; un papel importante en la evolución tipológica y estilística del arte miniaturista del nordeste de Inglaterra hacia fines del siglo XII y principios del XIII, corresponde a los manuscritos de los *Salterios*.



Fig.-9 "**Buitres enfrentados**". Bestiario de Oxford.



Fig.-10 "**Vultures**". Aberdeen Bestiary.

Existe un texto considerado gemelo del *bestiario* de *Oxford* y es el *manuscrito 24* de la Biblioteca de *Aberdeen* (fig.10) que por sus características se cree proviene del mismo medio artístico y probablemente del mismo taller, aunque posiblemente creador por un artista diferente. Ambas obras eran textos de vulgarización en ediciones de lujo.

³⁷ *Ibíd.* p. 132.

Existen otros bestiarios no menos importantes como el de la Biblioteca de la Universidad de *Cambridge*, el *manuscrito 11.4.26*, creado a comienzos del siglo XIII que encuentra un puesto intermedio entre los *bestiarios* considerados de transición (refiriéndose a la técnica de ilustración) como los de *Nueva York* y el de *Leningrado*³⁸.

2.2.5. LOS BESTIARIOS DE AMOR

Con los bestiarios de amor se finaliza el ciclo evolutivo de los bestiarios medievales. En estos se pierde el carácter científico y moralizante que poseían el *Fisiólogo* y los *bestiarios* para dar paso a una finalidad más de tipo profana como lo es el galanteo sirviéndose de analogías con las cualidades de los animales, de entre todos destaca el de *Richard Fournival* del siglo XIII (fig 11).

Más allá de la representación alegórica o el simbolismo de los bestiarios estas obras se transforman en interpretaciones amorosas, las cualidades de los animales ya no se referirán únicamente a las relaciones con los referentes cristianos, sino al amor. En los bestiarios comunes se agrupaban en un capítulo las características de un animal para no volver a referirse a él en el resto de la obra, mientras en los bestiarios de amor estas características se van a distribuir a lo largo de varios capítulos de acuerdo a las necesidades de argumentación del autor (fig.12).

³⁸ *Ibíd.* p. 136.

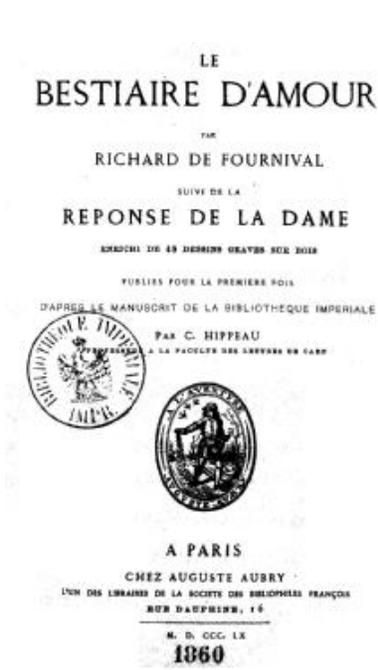


Fig.-11 "*Bestiario de Amor*". Richard Fournival.



Fig.-12 "*Ciervo tendido sobre un hormiguero*". Bestiario d' amour Francia. Siglo XII-XIV.

Los fines que guían al autor en este tipo de bestiarios son totalmente profanos, tratar de ver correspondido su amor, convenciendo a la dama cortejada utilizando analogías de las cualidades de los animales, en estos manuscritos se pierde todo el rigor científico y teológico que poseían en principio textos como el *Physiologus*.

De acuerdo al texto de Xiomara Luna *Proceso de formación del Bestiario medieval*, lo más probable es que la historia animal haya perdido primero su interpretación alegórica, cuando entro a formar parte de las enciclopedias, ya despojada de este elemento fue mucho más fácil asimilar cualquier otra finalidad en los bestiarios³⁹.

Es el *bestiario* de *Fournival*, considerado el primer bestiario de este tipo, el primero en conferir al simbolismo animal una significación amorosa que se adscribe más a una tradición cortesana que a una didáctico-moral. Cabe destacar que el uso de finalidades amorosas en textos anteriores a estos quizá ya existía, y aunque los bestiarios pudieron tener sus orígenes en ellos también pudieron retomar sus ejemplos de obras como las fábulas que hablaban y descubrían secretos relacionados directamente con la vida de los hombres.

³⁹ LUNA, Mariscal Karla Xiomara. “*Proceso de formación del bestiario medieval*”. *Revista Medievalia*. UNAM-IIF. México. 2002. Núm. 34. p. 19.

RESUMEN DE CAPÍTULO

En un intento por entender y dominar el mundo que lo rodeaba, el hombre antiguo inicia su relación con los animales, misma que determinaría el rumbo que seguirían juntos. El ser humano se vuelve indisoluble de los animales, seleccionando algunos para su beneficio y manteniendo alejados a otros, adjudicándoles cargas tanto positivas como negativas.

Fue en este intento de clasificación del mundo donde los bestiarios jugaron su papel más importante, pues gracias a las distintas transcripciones que se hicieron a lo largo de la era medieval, se extendió una forma de pensamiento propio de la época (místico y religioso) que miraba a los animales no solo como seres pertenecientes al mundo natural, sino como formas de representación para los vicios y las virtudes del hombre.

Esta significación propia de las religiones, consigue a través de alegorías y simbolismos con las que enviste a todo lo que es propio del mundo (desde seres vivos hasta representaciones más abstractas como la escritura o los colores), difundir desde Europa hasta Asia el modo de pensamiento trascendente propio de las primeras religiones como la cristiana imperante en la Edad Media.

Asimismo en este capítulo también señalamos, que fue en la Edad Media donde surgió el género literario conocido como los *bestiarios*. Un bestiario era una colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos.

Estos manuscritos son la conjunción de distintas expresiones artísticas como la literatura (muchos están escritos en prosa o en verso) y la pintura (en formatos tan variados como la miniatura o técnicas como el dorado).

La ilustración de estos textos se caracterizaba por combinar detalles precisos de la historia natural de las especies con cautivantes crónicas sobre su comportamiento. Asimismo, tanto la conducta como los atributos físicos de los seres vivos descritos en estas obras literarias cumplían con el objetivo de actuar como metáforas para la instrucción religiosa, moral y de preceptos políticos.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1.- **“Pantera”**. Fisiologo di Berna. ACADEMIC, LOS DICCIONARIOS Y LAS ENCICLOPEDIAS SOBRE LO ACADÉMICO. 2000-2010. Disponible en Internet en: < <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/929521> > [con acceso el 02-01-2011]

Fig. 2.- **“Adán dando nombre a los animales. Bestiario de Oxford”**. FLICKR DE YAHOO. 2011. Disponible en internet en: <http://www.flickr.com/photos/23307082@N07/3475855962> [con acceso el 02-01-2011]

Fig. 3.- **“Medium panthere physiologus”** Biblioteca municipal de Lyon. L' ANNEXE, Le blog littéraire de Jean Jaques Nuel. Junio 2010. Disponible en internet en : <<http://nuel.hautefort.com/bestiaire/>> [con acceso el 02-01-2011]

Fig. 4.- **“L' arbre d' Inde, les oiseaux et le dragon”**. Biblioteca municipal de Lyon. L' ANNEXE, Le blog littéraire de Jean Jaques Nuel. Junio 2010. Disponible en internet en : <<http://nuel.hautefort.com/bestiaire/>> [con acceso el 02-01-2011]

Fig. 5.- **“Bestiaire d' Gervaise”**.- British Library. London, England, siglo XIII. SUÁREZ, López Jesús. “La cervantina bendita y la serpiente maldita: La lucha mítica del ciervo y la serpiente y un conjuro asturiano contra la culebra” (Narrativa e iconografía. Marzo 2008. Culturas populares revista electrónica 5 Julio Diciembre 2007. Disponible en Internet en: <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/suarezlopez.htm> [con acceso el 02-01-2011]

Fig. 6.- ROIG, Xavier. **“El Bestiario Toscano (siglo XIII)”**. Traducción catalana de MARTÍN PASCUAL, Lúcia. “La tradición animalística en Italia: el Bestiario toscano”. Cultura neolatina. Vol. LXXI, fasc. 1-2 (2012). pp. 145-179. Disponible en internet en: http://www.mirmiberica.org/BHME/articulos/BHME_Toscano.htm [con acceso el 07-01-2011]

Fig. 7.- ROIG, Xavier. **“Hormigas sobre el hormiguero”**, Bestiario del Museo Meermann (siglo XIII). Disponible en internet en: http://www.mirmiberica.org/BHME/articulos/BHME_Toscano.htm [con acceso el 07-01-2011]

Fig. 8.- **“Les Singes”**. Brunnetto Latini, Livres du Tresor. ACADEMIC, LOS DICCIONARIOS Y LAS ENCICLOPEDIAS SOBRE LO ACADÉMICO. 2000-2010. Disponible en Internet en: < <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/723740> > [con acceso el 07-01-2011]

Fig. 9.- **“Buitres encontrados”**. MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. Bestiario medieval. Ediciones Siruela. Disponible en internet en:<http://www.lavondyss.net/biblioteca/bestiario-medieval-siruela/00.-BESTIARIO%20MEDIEVAL.htm#%C3%8DR_AL_%C3%8DNDICE> [con acceso el 07-01-2011]

Fig. 10.- **“Vultures”**. GIBBS, Laura. Medieval Latin online University of Oklahoma, 2003. Disponible en internet en: http://www.mythfolklore.net/medieval_latin/08_physiologus/supp/vulture.htm [con acceso el 07-01-2011]

Fig. 11.- **“Bestiario de amor”**. Richard de Fournival BRICH 59, Blog où l' on parle d' musique, de documentation, de formation continue et du reste. 2010. Disponible en internet en:<http://brich59.canalblog.com/archives/info_doc___ressources/index.html> [con acceso el 10-01-2011]

Fig. 12.- **“Ciervo tendido sobre hormiguero”**. GÓMEZ, Durán José María. Historias de hormigas. Enero 2011. Disponible en internet en:<<http://www.historiasdehormigas.blogspot.com/>> > [con acceso el 10-01-2011]

CAPÍTULO TRES

LA MEZCLA DE MEDIOS

3. 1. LA MEZCLA DE MEDIOS

3.1.1. FOTOGRAFÍA Y PINTURA

Desde sus orígenes a mediados del siglo XIX, la fotografía fue utilizada como uno de los recursos de la pintura. Como precursor de la fotografía, el daguerrotipo, sirvió al artista para ahorrarle tiempo en distintas etapas de la construcción de un cuadro, ya que a través de una buena toma este podía prescindir del modelo y ahorrarse horas de dibujo al natural para el bocetaje. Una vez que se consigue fijar la imagen fotográfica sobre una placa metálica y posteriormente sobre papel, sería posible hacerlo sobre casi cualquier superficie incluido el lienzo, lo que permitiría colorearla dando paso a los diversos procedimientos que más tarde recibirían el nombre de *fotopintura*.

A mediados del siglo XIX, se da el auge de cuadros de avanzado hiperrealismo¹ y precisión en los detalles, algunos los cuales partían de una base fotográfica. Esto se hacía fijando la imagen fotográfica sobre el lienzo, para que el pintor se limitara a colorearla por encima, añadiendo o corrigiendo detalles de la composición.

¹ El hiperrealismo es una tendencia radical de la pintura realista surgida en Estados Unidos a finales de los años 60 del siglo XX que propone reproducir la realidad con más fidelidad y objetividad que la fotografía. A veces se confunde con el fotorrealismo que es menos radical.

La entonces llamada *fotopintura* acabaría convirtiéndose, en un problema para los conocedores de pintura de la época, debido a la dificultad para diferenciar un cuadro con base fotográfica y otro que no lo era².

La pintura tomará entonces elementos de la fotografía y romperá con planteamientos anteriores. Elementos como la organización espacial cambiarían por completo. La fotografía aporta los nuevos encuadres dispuestos por las lentes de las cámaras, modificando la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas vigentes hasta entonces, como los encuadres centrados.

En las nuevas composiciones de la época (segunda mitad del siglo XIX), se eliminó por completo el punto de fuga, lo que generaría la ausencia de perspectiva en ellas, siendo el más claro ejemplo la pintura de los impresionistas en Francia, que apostaban por un lenguaje nuevo basado en el naturalismo extremo. Los pintores utilizaron colores puros y sin mezcla, sobre todo los tres colores primarios y sus complementarios (Corot, Pissarro, Monet, Sisley, Degas y Morisot).

Con la fotografía se establecen además nuevos parámetros ópticos en la pintura, como la ley del contraste cromático, donde todo color es relativo a los colores que le rodean; y la ley de colores complementarios, que enriquece el uso de colores fríos y cálidos, sobre todo en las sombras rompiendo con la práctica del claroscuro del dibujo (Un ejemplo es La Catedral de Ruan de Claude Monet, 1890).

² HENISCH, Heinz K. *The painted photograph 1839_1914: Origins, Techniques, aspirations*. Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996. p.100.

Los impresionistas enriquecieron el lenguaje plástico separando los recursos propios del dibujo de los de la pintura, y aplicando únicamente los recursos propios de la pintura es decir el color, la descripción de la forma queda relegada a un segundo plano (Degas, Rendir y Monet). Surgen otros conceptos, como el del instante retenido ó «instantánea», así como las variaciones en el punto de vista, mismos que se consolidan definitivamente en la pintura³.

Es con la nueva óptica de los lentes de las cámaras que se descubren nuevas formas de mirar, y a la vez se descubren relaciones existentes entre ambas disciplinas como ocurre entre la vista aérea y las imágenes tomadas desde los edificios o desde grandes alturas, mismas que confirman planteamientos espaciales que podrían relacionarse con el «picado⁴) y «contrapicado⁵) de los planos cinematográficos.

Por otro lado el movimiento se representa a través de figuras borrosas, efecto que de manera similar se da en las instantáneas fotográficas; permitiendo nuevas formas de expresión para la pintura. Sin embargo los artistas de la época evitaron evidenciar a la fotografía como herramienta pictórica, por temor a que pudiera ir en detrimento de la obra misma, dado que en aquel tiempo, la fotografía aún no era considerada como una forma de arte.

³ FERNÁNDEZ, Cabaleiro Begoña. “*Pintura y fotografía, el diálogo entre dos lenguajes*”. Revista Almiar, Artículos y Reportajes. Tomado de: http://www.margencero.com/articulos/new03/pintura_foto.pdf , Consultado 27-11-2011.

⁴ El ángulo picado se realiza cuando hacemos la toma desde un ángulo más elevado, desde una posición más alta que la del sujeto. Con dicha perspectiva, logramos que el sujeto u objeto aparezca más pequeño, y por ende, disminuido.

⁵ El contrapicado es el ángulo “contrario” al picado, donde nos ubicamos en una posición más baja a la línea imaginaria, colocamos la cámara en un plano por debajo de nuestro sujeto. Como en el ángulo picado, nos encontramos con un efecto inverso, dado que genera que haya una sensación de grandeza no sólo de la persona sino también del paisaje.

3.1.2. LA FOTOGRAFÍA PINTADA

El concepto de *foto-pintura* utilizado por José Miguel Cortés, especialista en arte español, para referirse a la obra del dúo de artistas franceses Pierre et Gilles (fig. 1), se diferencia del término *pictorialismo*, porque en el primero existe una mezcla de medios y de técnicas (fotografía y pintura), es decir una mezcla física, mientras que el segundo es un movimiento fotográfico de pretensiones artísticas desarrollado entre finales de 1880 y el final de la primer guerra mundial.



Fig 1.- "**Phayanak**",(Léo). Pierre et Pilles. Painted photograph.1998

En los inicios de la fotografía el *pictorialismo* asimilaba el lenguaje formal de la pintura a falta de uno propio, esto es: su composición, su textura, sus simbolismos y sus temas. El *Pictorialismo* retomó de la pintura las temáticas, así como sus códigos discursivos (fig. 2), como la *alegoría*, que eran hasta el nacimiento de la fotografía exclusivos de la pintura y la literatura.

La *alegoría* en la actualidad se utiliza como modelo de apertura y apropiación, así como potente posibilidad de parodia, ironía y eclecticismo. La alegoría será, para el arte contemporáneo, un recurso fundamental para citar y “deconstruir”⁶



Fig. 2.- “Sin título”. Pictorialismo. Autor y año desconocidos.

Sin embargo el término *foto-pintura* también es utilizado por los fotógrafos que utilizan los recursos de la pintura, sirviéndose de su percepción semántica, es decir, de lo que se aprecia a través de los sentidos (la vista, en un primer nivel). Previo a cualquier juicio, es una fotografía, aunque parece pintura, debido a que se apropia de sus códigos de representación mismos que subvierte para re-significarlos.

⁶ GONZÁLEZ, Laura. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?* Gustavo Gili. Barcelona (España), 2005. p. 256-257.

El grado dependerá del autor, de la obra y del espectador, en quien se busca la reflexión incluso cuando escape a la intencionalidad del artista. Como es el caso de la artista holandesa Desiree Dolron que en su serie *Xteriors* (fig. 3), en que imprime a sus retratos la apariencia de los pintores flamencos famosos de la Edad de Oro holandesa, como Vermeer.



Fig. 3.- Desiree Dolron. **"Xteriors VIII"**. Colour coupler print on Kodak Endura Paper.
116X175cm. 2001-2010.

Al tomar la decisión de hacer una fotografía con apariencia de pintura, esta se convierte en un medio para reforzar el mensaje intrínseco en ella, ya sea para ayudar a su lectura, o para invitar al espectador a mejorarla (la parte semántica), suscitando una reflexión.

Por otra parte, el término *foto-pintura* ha sido utilizado también por los fotógrafos e ilustradores de distintas épocas a través de la inclusión de la fotografía en sus obras, con el propósito de crear imágenes aparentemente reales dándoles un significado diferente al original añadiendo textura, volumen, e incluso muchos otros elementos.

Esta técnica ha tenido aplicación en corrientes como el Dadá, el surrealismo, el arte Pop, la neofiguración y el arte narrativo (collage). En el Dadá la utilización del fotomontaje de acuerdo a Dawn Ades⁷, formaba parte de la reacción de los dadaístas contra la pintura al óleo, que se consideraba esencialmente irrepetible, privada y exclusiva.

El foto-montaje, en cambio, pertenecía al mundo tecnológico, de la comunicación de masas y de la reproducción fotomecánica. Los materiales del fotomontaje, concretamente fotografías de periódicos y revistas, estaban hechos con procedimientos mecánicos con el propósito específico de integrar el mundo de las máquinas y de la industria en el mundo del arte en las pinturas o dibujos, en un sentido iconográfico, como es el caso del artista Edwin Blumenfeld. (fig. 4),

En el Pop de los años 50's, la fotografía se inserta en la obra de artistas como Robert Rauschenberg en una suerte de experimentación con diversas técnicas y materiales. Recortes de revistas, periódicos, fotografías, serigrafía y transferencias se mezclaron en un intento por ironizar a la sociedad de consumo y sus ídolos.

⁷ DAWN, Ades. *Fotomontaje*. Editorial Gustavo Gili, de la Colección Fotografía. Barcelona (España), 2002.



Fig. 4.- Erwin Blumenfeld. "**Bloomfield, president-Dadá-Chaplinist**". Collage sent to Tristan Tzara. 1921

Artistas como Richard Prince, hacen uso de la fotografía y la pintura para redefinir los conceptos de autoría, de propiedad y de aura. El artista utiliza la primera como recurso de apropiación llevando a cabo una descontextualización de las imágenes que utiliza, principalmente publicitarias, re-fotografiándolas para analizar los estereotipos que estas contienen, así como de los códigos culturales que emulan o pretenden representar.

Retoma imágenes del colectivo como pinturas de autores reconocidos (Picasso, de Kooning por citar algunos) de los medios de comunicación (anuncios de Marlboro) o de publicaciones editoriales (su serie de enfermeras, fig. 5). Su resignificación consiste en tomar una imagen reconocida para intervenirla a través de la pintura y re-significarla en algo completamente nuevo.



Fig.5.- Richard Prince. **"Sonic Nurse"**. Ink jet and acrylic on canvas. 36X60 inches. 2007.

3.1.3. LA PINTURA FOTOGRÁFICA

Lois Renner (Salzburgo, 1961), quien fuera discípulo de Gerhard Richter, lleva al menos dos décadas, mostrando al público su trabajo fotográfico, mismo que ha sido denominado como *fotografía pictórica* o *pintura fotográfica*.

En su obra podemos observar, de acuerdo a José Luis Calbarro, la manifestación intencional de la "confusión" de géneros, que caracteriza el arte contemporáneo⁸. Él afirma que la fotografía de Renner es pintura, por la manera en que presenta sus resultados, como obra única que excluye la reproducción de un tiraje.

Su obra se considera pintura porque emplea recursos tan barrocos como el *trompe l'oeil* o trampa ante el ojo, manipulando la perspectiva y la profundidad de campo sirviéndose de maquetas, estableciendo relaciones de escalas y produciendo el desconcierto mediante la percepción de escalas alteradas. También se puede llamar pintura porque lleva a cabo la construcción de un escenario de manera metódica y compleja, ante el cual situará los objetos fotografiados dentro de un encuadre escogido que obedece a una idea de la obra previa, jugando con los conceptos de realidad e ilusión, cuestionando con ello la función del modelo y su reproducción (fig. 6).

⁸ CALBARRO, Juan Luis. "PINTURA FOTOGRÁFICA". La mano y la mirada, crítica de arte en: <http://lamanoylamirada.blogspot.com/2005/06/pintura-fotografica.html> , (España) Junio, 2005.



Fig. 6.- Lois Renner. "**Arri/Faun 01**".C-Print/Diasec.190X150cm. 2008.

Renner muestra, por tanto en su proceso creador una orientación definida de forma voluntaria donde la disposición del espacio en la obra será determinada por el deseo de manifestar la multiplicidad de los factores físicos y psicológicos que convergen en la obra. En sus cuadros confluyen la fotografía, la música, la escultura, la instalación, el teatro, la pintura (a través de la reproducción de cuadros, pero también de los materiales en crudo, de sus flujos y texturas), y la arquitectura.

La obra de este artista ejemplifica las complejas relaciones entre la pintura y la fotografía a través de la realidad y la ilusión. Confusión de géneros, de artes, de sentidos.

Hasta aquí hemos hablado de los distintos tipos de relación que coexisten entre la fotografía y la pintura, haciendo una breve revisión de las sutiles diferencias entre las combinaciones así como de las intenciones de cada una.

La mezcla de estas dos disciplinas pareciera siempre está cargada hacia una de las partes, lo que obliga a quienes hacen uso de ellas, a nombrarlas para poder así ubicarlas, ya sea de uno o del otro lado de ambas disciplinas. Sin embargo cada vez más artistas se aventuran a experimentar con varias disciplinas a la vez simplemente con una intención creativa.

3. 2. LA FOTOGRAFÍA PLÁSTICA

3.2.1. PLURALIMOS CONTEMPORÁNEOS

“El primer tipo de relación que la fotografía puede tener con otro arte, es el de la creación conjunta”⁹

Hoy en día en la producción de obras de arte ya no existen lineamientos, formales ó filosóficamente puros, por el contrario existe una gran tendencia hacia la interdisciplina, la mezcla de medios, el pastiche, la hibridación, el mestizaje, y la cita. No solamente en lo que se refiere a las técnicas empleadas, sino a las épocas, los estilos e incluso en las disciplinas. Si en el arte llamado *“tradicional”* el objeto tenía predominio sobre el concepto o la parte teórica, esta tendencia ha ido cambiando, privilegiándose al concepto sobre el objeto.

De acuerdo con Simón Marchan¹⁰ en las nuevas manifestaciones visuales existen una gran variedad de objetos que son admitidos como piezas de arte (fig. 7), debido quizás en parte, a que las iconografías han ido cediendo terreno a la teoría. Tal vez por ello actualmente disciplinas como la pintura o la fotografía, representan tan solo posibilidades dentro de las muchas formas de expresión y herramientas para comunicar con que cuentan los artistas.

⁹ SOULAGES, Francois. *Estetica de la fotografía*. Editorial La marca, colección Biblioteca de la Mirada. Buenos Aires, (Argentina), 2005, p. 255.

¹⁰ MARCHAN, Fiz Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Akal. Madrid (España), 1994, p.11.



Foto 7.- Cildo Meireles. "**Yanquis go home**". 24.5X61cm. 1970

Para muchos artistas, como Alberto Calzada, a la pintura de hoy ya no le basta la obra en sí misma, sino que esta tiene que estar sustentada en teorías que la fundamenten, ya que en la actualidad, cada obra de arte o manifestación plástica documenta el estado de reflexión estética de su autor, por lo que actualizar los conceptos teóricos anteriores se vuelve tanto o más importante que percibir la obra concreta misma¹¹.

Hoy en día la estructura del mundo, cada vez más compleja ante las desigualdades sociales, ha venido cuestionando las antiguas ideologías conocidas (*los metarelatos de Lyotard*).

¹¹CALZADA Martínez, Alberto. *La forma animal como motivo plástico: Bestiario personal*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2006. p. 9 (Tesis de maestría).

Textos como “*El fin de la historia*” de Francis Fukuyama¹² han trastocado todos los campos desde las ciencias sociales, las ciencias exactas así como las humanidades y las artes, que se han visto comprometidas en dichos cambios, los cuales implican a grandes rasgos, el fin de la lucha entre ideologías¹³.

Por tanto nos encontraríamos en una nueva era en el campo de las artes, -como menciona Hal Foster-, denominada *post historicismo*¹⁴ (y que muy probablemente ya nos habrá rebasado), en el que la obra de arte se crea partiendo de una multiplicidad de principios, en donde no existen mandatos históricos que determinen la dirección que debe seguir el arte. Esto supone un período en donde ningún movimiento predomina sobre otro, y en donde cada propuesta surge entre un sinfín de opciones, todas ellas diferentes.

La continuación de distintos estilos o lineamientos hoy en día, parte de las posturas más comunes en los principales artistas de todo el mundo, donde cada uno de ellos evoca una gama de estilos que presuponen reconstrucciones de la tradición o de la modernidad, que se entremezclan con distintos medios e imágenes de la cultura dominante. Es esta auto-determinación de alejamiento o deconstrucción de un pasado histórico, lo que imprime en el arte de nuestro tiempo su distintivo estilo. Es esta libertad de entremezclarlo todo con absoluta libertad, lo que encarna la mentalidad posthistórica de estos nuevos artistas.

¹² FUKUYAMA, Francis. *The end of history and the last man*. AVON BOOKS INC. New York, (USA), 1992.

¹³ Muchos de estos cambios creemos es inevitable que permanezcan fijos ya que todo absolutismo niega cualquier otra posibilidad de ser. En palabras de Hal Foster “La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive la experiencia de rebelarse contra todo lo que es normativo

¹⁴ HABERMAS, J., & BAUDRILLARD, J. y otros. *La Posmodernidad*. FOSTER, Hal, (editor). Editorial Kairós. Barcelona (España), 2008. p.22.

Es en esta condición posmoderna donde ya no se habla de un conjunto de actividades artísticas homogéneas, ni de teoría unificada alguna, sino que se vislumbra un sentimiento de pérdida. Una pérdida del centro y de perspectivas privilegiadas, donde los artistas se hayan inmersos en una masa amorfa de discursos y estrategias.

En el panorama actual empieza a darse una proliferación de posturas que renuncian a los optimismos artísticos, y se avanza hacia el reciclaje, hacia el interior de las prácticas artísticas en medio de la mezcla de imágenes históricas y de los medios masivos de comunicación. Ya no existen los recorridos visuales unilaterales o exclusivos, aunque, -de manera ambigua-, se experimenta un sentimiento de extravío, de desinterés por lo novedoso y por el experimento, que por lo general predominan en el surgimiento de nuevos estilos.

La investigación de los medios ha generado la ruptura de los géneros artísticos tradicionales, especialmente en el caso de la pintura y de la escultura. Las técnicas se van tornando anacrónicas; por lo que es más adecuado hablar ahora de una plástica de *medios multidimensionales*.

Esta ruptura con los medios artísticos tradicionales ha dado lugar a la generación de tendencias de tipo conceptual, en donde la obra puede asumir la apariencia del objeto, pero en donde el objeto de la vida cotidiana puede asumir también la apariencia de la obra.

Como resultado, llega el momento en que no se puede saber con exactitud cuando el objeto real es real, o cuando actúa en función representativa (crisis de identidad) y en donde todo dependerá del contexto en el que se encuentre.

Para la fotografía el asunto no es muy diferente, la fotografía ha dejado de ser un modelo a imitar por los medios pictóricos, y se ha convertido en un proceso en donde el artista controla las etapas de la obra, es decir los procesos reproductivos se insertan en los procesos creativos, para lo cual se recurre a todo tipo de medios y técnicas novedosas (Fig. 8).



Fig. 8.- Jeff Bark. "**Woodpecker (Boy)**". Digital chromogenic print. 32X41 inches. 2007.

Pareciera como si la mezcla se transformase en algo híbrido, abandonando la noción de lo específico de cada arte, con el objeto de ofrecer una obra de arte efímero y banalizado (fig. 9).



Fig 9.- David LaChapelle. **"A taste of power"**. Photo.1995.

La unión de dos medios tan específicos solo podría resultar en procedimientos únicos, originales y de especificidades propias como ya apunta Pablo López Raso¹⁵.

Es así como a través del mestizaje con otros medios y una revisión con su propia historia, que se ha abierto la puerta de las posibilidades para las artes, en donde ahora se permite la mezcla de medios como punto de partida de una nueva generación de opciones para la expresión y comunicación de los artistas contemporáneos, entre ellas la fotopintura.

¹⁵ LÓPEZ Raso, Pablo. *Contaminación de la imagen fotográfica mediante intervención pictórica: Rauschenberg y Rainer*. Tesis de Master, Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid. Madrid (España), 2000.

RESUMEN DE CAPÍTULO

En este capítulo se aprecia que la aplicación del término *foto-pintura* se utiliza indiscriminadamente para designar fotografías coloreadas o pintadas, así como fotografías que emulan pinturas. Sin embargo, en esta investigación nos inclinamos más hacia el primer uso del término, fotografías coloreadas, pintadas o intervenidas con pintura, al uso de dos técnicas, de dos medios diferentes unidos a la par.

Existen distintos tipos de relación que coexisten entre la fotografía y la pintura, y son las sutiles diferencias entre ellas así como sus posibles combinaciones e intencionalidades de cada una lo que determina su clasificación.

Asimismo pudimos observar que en el panorama actual, proliferan aquellas posturas que renuncian a los optimismos artísticos, y se avanza hacia el reciclaje, hacia el interior de las prácticas artísticas mezcla de imágenes históricas y de los medios masivos de comunicación. Ya no existen los recorridos visuales unilaterales o exclusivos, aunque, -de manera ambigua-, se experimenta un sentimiento de extravío, de desinterés por lo novedoso y por el experimento, que por lo general predominan en el surgimiento de nuevos estilos. Sin embargo, fuera de toda clasificación, el método de yuxtaponer dos o más disciplinas pareciera ser una opción hoy en día, para poder expresarse libre y creativamente.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1.- **“Phayanak” (Léo)**. Pierre et Gilles, Painted photograph,1998.. LUCY ANN, Archives for posts with tag: Pierre et Gilles Revisiting. Disponible en Internet en: <lucycohead.wordpress.com/tag/pierre-et-gilles/> [con acceso el 12-06-2012]

Fig. 2.- **“Sin título”**. HENISCH, Heinz K. The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations. Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág.45.

Fig. 3.- **“Xteriors VIII”** Desirée Dolron. Color coupler print on Kodak Endura paper 116X175cm, 2001-2010. ROUGH DREAMS, By Fanny Abril 02 de 2011. Disponible en internet en : <roughdreams.fr/2011/04/desiree-dolron/> [con acceso el 12-06-2012]

Fig. 4.- **“Bloomfield president-Dadá-chaplinist, collage sent to Tristan Tzara 1921”** Flickr de Yahoo, Por Kraftgenie Agosto 25 de 2010. Disponible en internet en : <www.flickr.com/photos/kraftgenie/4927387232/> [con acceso el 12-06-2012]

Fig. 5.- **“Sonic youth nurse”** Richard Prince. Ink jet an acrylic on canvas 36X60 inches, 2007. STRAWBERRY CATALINA, By Catalina Mayo 03 de 2010. Disponible en internet en : <catalinainwonderland.blogspot.mx/2010/05/nurses-richard-prince-sonic-youth-louis.html> [con acceso el 17-06-2012]

Fig. 6.- **“Arri/Faun 01”** Lois Renner, C-print/Diasec. 190X150cm, 2008. Disponible en internet en : <www.loisrenner.com/content/e36/e2013/index_eng.html> [con acceso el 12-06-2012]

Fig. 7- **“Yanquis go home”** Cildo Meireles. 24.5X61cm, 1970. MANSION VITRAUX, Junio 27 2011. Disponible en internet en : <www.mansionvitraux.com/blog/index.php/2011/06/el-mundo-segun-meireles/> [con acceso el 17-07-2012]

Fig. 8.- **“Woodpecker Still life”(Boy)** Jeff Bark, Digital chromogenic print. 32X41 inches, 2007. Disponible en internet en : <jeffbark.com> [con acceso el 20-07-2012]

Fig. 9.- **“A taste of power”** David LaChapelle, Photo, 1995. Disponible en internet en : <davidlachapelle.com/series/couture-story/> [con acceso el 20-07-2012]

CAPÍTULO CUATRO

BESTIARIO FOTOPICTÓRICO

4. 1. CONSTRUYENDO LA TÉCNICA

La presente propuesta surge de la inquietud de experimentación con distintas disciplinas como son la fotografía y la pintura. Por esta razón, se tuvo la convicción de que los bestiarios eran el soporte idóneo para realizar un compendio de técnicas, por ser el uno de los medios idóneos para la hibridación de diferentes disciplinas.

El bestiario propuesto en este trabajo, se arma bajo el supuesto descriptivo de un nuevo mundo, en este caso, el personal y las creaturas que en el habitan. Nuestro bestiario se conforma de seres duales con elementos humanos y animales, con partes fotográficas y pictóricas, que conforman un muestrario de seres ambiguos, de bestias, algunas de ellas inexistentes.

El planteamiento del presente bestiario foto-pictórico fue el de una propuesta de exploración práctica de las técnicas pictóricas, y sus posibilidades de empleo, para poder enriquecer los contenidos fotográficos bajo un enfoque alternativo y experimental.

Se utilizó el recurso de la apropiación, aplicado a imágenes susceptibles de manipulación, con la intención de desarrollar un universo creativo personal a partir de ellas. Las imágenes utilizadas provienen de las páginas para adultos en la Web (*pornografía*) que en este caso representó la “*terra ignota*” a descubrir.

El método utilizado fue seleccionar de entre una gran variedad, fragmentos de cuerpos, desnudos de ambos sexos susceptibles a una nueva interpretación. Imágenes pertenecientes a diferentes contextos, sin el afán de cuestionar su origen, sino únicamente de extraer los elementos necesarios para la reinterpretación; esto es, la apropiación de un grupo de signos y su posterior re-configuración.

Las imágenes seleccionadas poseían una carga erótica inherente a su origen, que al ser fragmentadas y apartadas de su contexto, se despojaron de su crudeza sexual gráfica. Esta resignificación se logró cambiando el contexto y otorgando una nueva identidad, modificando una parte del cuerpo en la imagen. Con estas nuevas condiciones surgió entonces un nuevo personaje, provisto de características tanto humanas como animales con cargas simbólicas de los dos.

Los nuevos personajes se ubicaron posteriormente en un escenario diferente, con nuevas circunstancias, en un nuevo contexto, creado a partir de elementos pictóricos, otorgándoles nuevos significados y una nueva historia. La significación de cada personaje fue armada a partir de retomar antiguas iconografías e iconologías como las cristianas, así como aquellas pertenecientes al imaginario y cultura popular.

Para la construcción del contexto en el que se desenvolverían cada uno de los personajes, se retomó, por una parte, la ciencia de la floriología o floriografía. El lenguaje de las flores o *floriology*¹ como se le conoce en

¹ JAZMÍN Florencio. JAZMIN, Florencio. *El lenguaje de las flores y de los colores, adicionado con el de la sombrilla y el pañuelo. Emblemas de las flores y colores, el valor real que tienen los ojos negros y los azules .Edición aumentada con varias poesías alusivas a las flores.* Presentación de Carlos Garrido. Editorial el cuerno de la abundancia. José J. de Olañeta, Editor. Segunda edición 2004. p XVII.

inglés, fue un medio de comunicación de la era victoriana llevado de medio oriente a Inglaterra a finales del siglo XVII por Lady Wortley Montagu².

Este lenguaje es un ejemplo más que palpable, del ingenio del hombre (o en este caso de las mujeres turcas, que lo inventaron para comunicarse entre sí en los harenes) para investir de significados a los objetos más variados y conseguir con ello una método de comunicación efectiva.

Por otra parte se retomaron ciertas influencias estilísticas, de determinados artistas o estilos artísticos, para contextualizar una serie de personajes, dando como resultado, un nuevo vocabulario de recursos y de signos a través de la extracción de temas y motivos para la continua exploración de las posibilidades de ambas disciplinas.

La aparición de nuevos medios técnicos trae como consecuencia la aparición de nuevas formas de representación. Esta unión de dos disciplinas como la fotografía y la pintura, es una invitación para una nueva lectura de ambas, otorgándole a la pintura la capacidad expresiva que rodea la imagen realista de la imagen fotográfica.

Las condiciones actuales de la fotografía, permiten a los artistas proponer nuevas formas de experimentación, lo mismo con los medios, con los materiales y con las disciplinas. Dentro de esta libertad creativa, tuvo lugar la presente propuesta, que a través de la construcción de un bestiario combina el uso de dos disciplinas diferentes, la fotografía y la pintura.

² La historia de Mary Wortley Montagu es fascinante y compleja pues abarca varias facetas en las que logra imprimir su sello de mujer libre y sabia. Iniciada en el autodidactismo por el obispo de Salisbury, Gilbert Burnet, Lady Wortley introdujo 60 años antes que Eduard Jenner, la primera vacuna conocida en Europa, contra la viruela, por mencionar solo uno de sus logros.

La técnica del coloreado o pintado a mano en fotografías, ha sido una constante en nuestra obra personal, principalmente de fotografías en blanco y negro. El resultado de dicha técnica ha conseguido ir más allá de la disciplina fotográfica, acercándose a los lenguajes pictóricos. Esto ha motivado la experimentación de la técnica del coloreado pero utilizando los lenguajes, herramientas y los medios propios de la pintura.

En el desarrollo de la técnica se quiso conseguir una mayor fusión de ambas disciplinas, por lo que se consideró pertinente utilizar técnicas alternativas que permitiesen una mayor unión física. La meta, fue conseguir un grado de hibridación equilibrado de ambas disciplinas, donde ninguna predominase sobre la otra.

4.1.1. LA TÉCNICA FOTOGRÁFICA

Para la elaboración de la obra se escogió la técnica del *transfer* con medio acrílico-vinílico (sellador 5 en 1 de COMEX) para la parte fotográfica. Esta técnica deriva de la técnica de transferencia de imágenes con gel acrílico también conocido como *gel medio*.

El *gel medio*³ es una sustancia acrílica de dispersión cuya consistencia o espesor varia dependiendo de su uso. Su propósito básico es cambiar la consistencia o aspecto de la pintura acrílica, esto es, ampliar su capacidad de, aglutinante y soporte con variaciones en la refracción y

³ MAKOFSKY, Nina. *Que es el gel medio?* Traducción Carolynne Gardim. e How en español, www.ehowenespanol.com/gel-medio-sobre_45006/

reflexión de la luz (añadiendo o quitando brillo por ejemplo). También es útil para adherir elementos de técnicas mixtas a su superficie, aumentar la integridad de la película, agregar una capa transparente, reducir el costo de la pintura, imprimir lienzos, reparar, proteger y mezclar una pintura.

Aunque de uso común en los círculos artísticos e incluso por personas que se dedican a las manualidades, cabe destacar que esta técnica conocida y frecuentemente utilizada, no figura en bibliografía disponible; al menos durante la presente investigación no se pudo encontrar literatura especializada, salvo algunos artículos en *blogs* y páginas de Internet, y es por ello que se sustituyó por el medio acrílico vinílico.

La técnica del *transfer* con medio acrílico-vinílico se podría ubicar dentro de los procedimientos calcográficos, ya que permite la obtención de imágenes fotográficas impresas en impresoras láser (con tóner), las cuales permiten conservar toda la información de la fotografía, permitiendo transferir la capa plástica de la impresión (la tinta) por completo, retirando únicamente la pulpa de papel.

4.1.2. PROCESOS DE TRANSFERENCIA

El acto de trasladar una imagen de un soporte a otro es lo que comúnmente se conoce como transfer ó transferencia. Margarita González en su estudio "*Transfer mediante tóner y su aplicación al grabado*"⁴, señala que según la etimología del término, *transferencia* (del latín *transfero*), significa "*llevar a través de*", (*trans* "a través" y *fero* "llevar"). De modo que transferencia indica entonces la idea de "*travesía de un objeto*". El término por tanto, y para fines de esta investigación, se referirá a la transferencia de imágenes fotográficas impresas en tóner a otro soporte (tela, en nuestro caso). En nuestro caso el método de transferencia pertenece a la denominada transferencia por calcado con presión.

Se hace la distinción debido a que dentro del campo de las transferencias existen 4 procesos que se describen a continuación⁵:

a) transferencia por calcado con presión

b) transferencia por trepas

c) transferencia con pantógrafo

d) transferencia por insolación.

⁴ GONZÁLEZ Vázquez, Margarita Ma. *Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico*. Universidad Complutense de Madrid, Memoria doctoral. (Madrid), España. p. 48.

⁵ Ibid, ps. 48-52.

a) TRANSFERENCIA POR CALCADO CON PRESIÓN.

Este procedimiento consiste en el traslado de la información de una superficie a otra por contacto directo y ejerciendo presión, esta puede ser manual o mecánica, la xilografía es un ejemplo de esta técnica (fig.1).



Fig. 1.- Camilo Zepeda. “Deshuesadero” (proceso de edición xilográfica), 2012.

b) TRANSFERENCIA POR TREPAS.

Las trepas o plantillas es un procedimiento antiguamente conocido que consiste básicamente en transferir información con la utilización de plantillas recortadas conocidas actualmente como *stencils* o *pochoirs* (fig.2).



Fig. 2.- Kissing Coppers. Banksy. Spray on wall. Prince Albert pub, Trafalgar Street, Brighton Inglaterra, 2004.

c) TRANSFERENCIA CON PANTÓGRAFO.

Esta técnica permite transferir la información de un soporte a otro a través del dibujo a escala, esto se realiza con ayuda de un mecanismo articulado, basado en las propiedades de los paralelogramos, operando gracias a varillas conectadas de tal modo que se pueden mover respecto de un punto fijo ó pivote (fig.3).

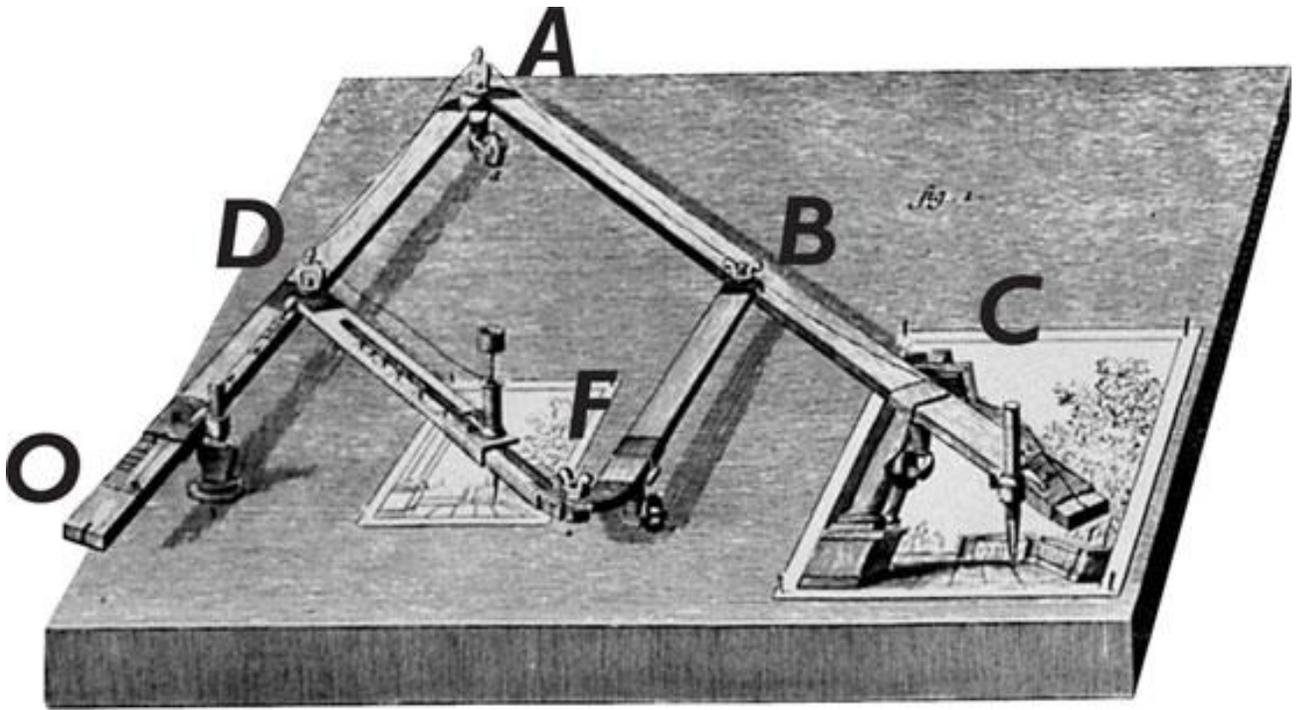


Fig. 3.- Pantógrafo.

d) TRANSFERENCIA POR INSOLACIÓN.

Básicamente se trata de procedimientos de transferencia a través del uso de materiales fotosensibles como el heliograbado⁶, donde lo que se traslada es la información, no la materia. Esta técnica es ampliamente utilizada en el fotograbado (fig.4).



Fig. 4.- Joseph Nicephore Niepce. *Cardenal Georges D'Amboise*. Grabado, 1650 (izquierda).
Heliogravado del grabado (derecha) por Nicephore Niepce, 1826.

⁶ Una matriz de heliogravado se realiza mediante la transferencia, sobre plancha de cobre, de un papel gelatinado especial, sensibilizado con un dicromato y expuesto a la luz bajo un positivo. Tras eliminar con agua caliente el soporte de papel y la gelatina no afectada por la luz, permanece sobre el cobre la reserva, consistente en una capa de gelatina endurecida de espesor variable en la que se aprecia la imagen en negativo. El cobre es atacado después en cloruro férrico. El mordiente penetra la reserva y llega antes al metal donde más fina es la capa de gelatina que lo cubre: de este modo se forman en la plancha huecos de distintas profundidades capaces de reproducir en la estampa la escala tonal. La matriz así obtenida en nada difiere de una aguatinta tradicional y se estampa en el tórculo de la misma forma. HERNÁNDEZ, Luis. *Taller de heliogravado* <<http://heliogravado.blogspot.mx/2009/08/procedimiento.html>>

4.1.3. DESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA

Para la construcción de la obra se trabajó de manera digital las imágenes seleccionadas, para unir las partes humanas y animales y se imprimieron en papel bond con tóner al tamaño deseado (en este caso 90X 60 cm). Una vez obtenidas las fotografías, se utilizó la técnica del transfer con medio acrílico-vinílico. Como parte del medio pictórico se decidió utilizar como soporte la tela, lienzos de un formato medio de 110 X110cm (loneta de algodón calibre10) que se presenta a manera de pendón sin enmarcar.

Para la parte pictórica se utilizaron diversas técnicas como: acrílico, temple, acuarelas, encausto y lápices de color. Debido a que la unidad temática fue dada por la técnica fotográfica y el tema de las bestias, la utilización de diversas técnicas nos permitió una mayor experimentación en la contextualización de personajes representados en el bestiario.

El Procedimiento:

Para la realización de la transferencia de las imágenes fotográficas al lienzo, el primer paso fue fijar el soporte a la mesa para evitar deslizamientos. Para una mejor manipulación se recortó la imagen con el fin de eliminar aquellas partes que no contenían información (partes blancas), esto nos permitió un mejor control de la imagen al momento de transferirla y nos ahorró el desperdicio del medio acrílico. La imagen se colocó boca abajo sobre nuestro soporte para delimitar con un lápiz, a grosso modo, la zona que ocuparía en nuestro lienzo.

Con la ayuda de un rociador, se humectó el soporte (con agua limpia). (fig. 5). Para una mejor humectación del soporte, una vez rociada se recomienda pasar la brocha limpia para evitar la concentración de gotas de agua y así propiciar una absorción uniforme.



Fig. 5.- Humectación del soporte con rociador

Ya humectado el soporte, de inmediato se procede a la aplicación del medio acrílico con brocha. Se recomienda la aplicación de tres capas del medio acrílico para una mejor transferencia (fig. 6).



Fig. 6.- Aplicación del medio acrílico con brocha.

Cubierta la superficie con el medio acrílico, y sin dejar secar, se procede a la colocación de la imagen a transferir, boca abajo, con la información hacia el soporte sobre el área previamente delimitada con lápiz), ya que la tinta será adherida al soporte y el papel será retirado (una vez seco). Es importante que la imagen sea de buena calidad y con los tonos definitivos ya que se traspasará tal y como se presenta.

No es recomendable recortar sobre el contorno de la imagen, ya que se podría perder información, solamente se recomienda hacerlo para eliminar aquellas áreas grandes de papel sin imprimir. Es muy importante tomar en cuenta que se trabajará de manera invertida, por lo que la imagen deberá imprimirse en espejo.

Situada en su sitio, ya sobre el medio, la imagen se fija al soporte ejerciendo presión (moderada) con la ayuda de un rodillo de goma para retirar las burbujas de aire asegurando así la máxima adhesión (fig. 7).

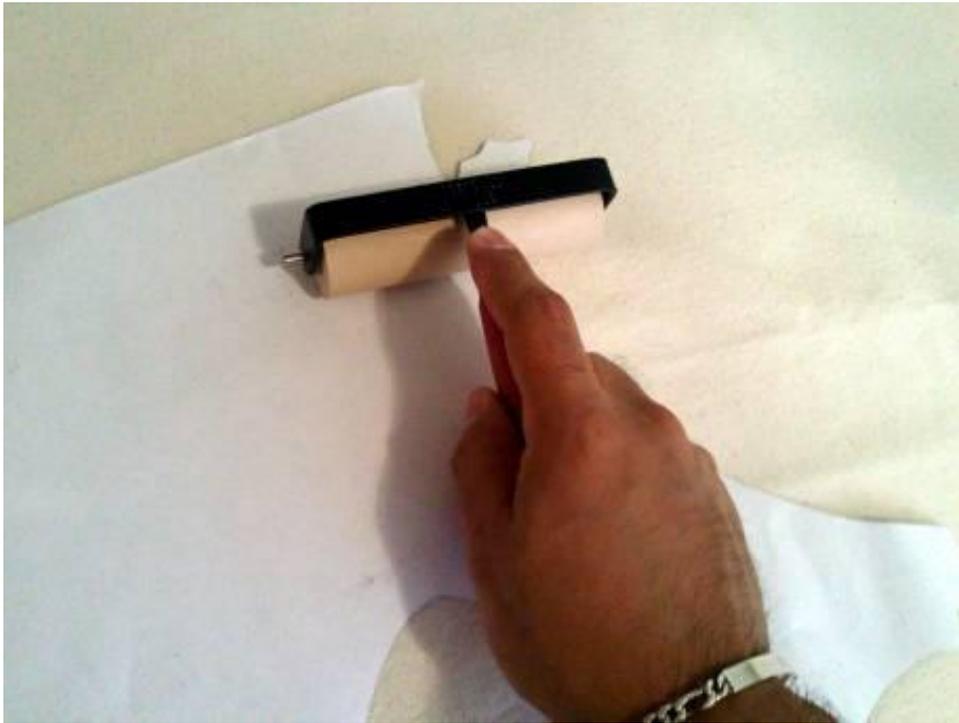


Fig. 7.- Uso del rodillo de goma para adherir la imagen y evitar la formación de burbujas.

Concluida la adhesión de la copia a transferir, se deja secar perfectamente para conseguir una completa adhesión y transferencia de la imagen, por lo que se recomienda dejar secar de una día para otro.

Transcurrido el tiempo de secado, el siguiente paso fue retirar la pulpa de papel que servía de soporte a la copia. Para hacerlo se utilizó un paño húmedo con el cual se frotaron pequeñas zonas, sin ejercer mucha presión, retirando el papel en pequeños rollos, (fig 8).



Fig. 8.- Con un paño húmedo se frotan suavemente pequeñas zonas para retirar el papel.

Este paso es fundamental para la obtención de nuestra imagen y se debe realizar de manera paulatina, trabajando por secciones y dejando secar, repitiendo las veces que sea necesario (humedecer y frotar) hasta remover por completo la pulpa de papel excedente. El objetivo final es dejar la imagen limpia y sin rastros blanquecinos de papel. Es importante realizar pequeñas remociones de papel por zonas sin frotar o humedecer demasiado, para evitar retirar parte de la imagen, por lo que se aconseja trabajar por áreas y por capas (fig. 9).



Fig. 9.- Se deberá trabajar por áreas y de manera paulatina dejando secar el área tratada.

Poco a poco se retira la capa blanca que es la pulpa de papel dejando secar la zona trabajada antes de volver a frotar, esto con el objetivo de asegurar el máximo control, evitando el reblandecimiento de la capa de tóner, conservando así la mayor cantidad posible de información. Habiendo retirado por completo el papel (la capa blanca) y una vez seca la imagen será posible darse cuenta que las capas más profundas aún permanecen y que nuevamente se deberá realizar el mismo procedimiento para retirar cualquier rastro blanquecino de la imagen, siempre cuidando no frotar demasiado una misma zona. Variar capas después la imagen por fin se verá libre de toda pulpa de papel con lo que se dará por concluida nuestra transferencia (fig. 10).

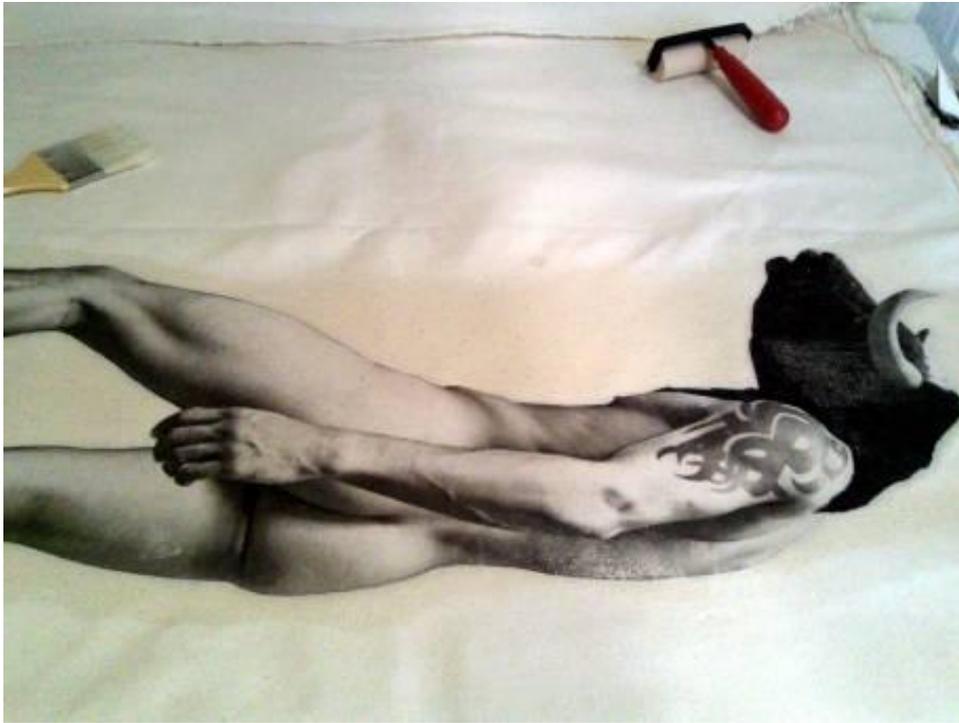


Fig. 10.- Imagen libre de rastros de papel.

Una vez concluida la transferencia se puede dar paso a la aplicación de la capa pictórica. El medio acrílico-vinílico⁷ por sus características propias (que son muy semejantes a las del gel medio), permite la aplicación de color directamente, ya que es el equivalente a una imprimatura, (el medio acrílico-vinílico de COMEX es utilizado como sellador y preparación para los muros que recibirán pintura, es posible utilizar otras marcas como Berel o FESTER ya que los componentes son muy similares entre sí).

⁷ El medio acrílico vinílico es un material hecho a base de resinas acrílicas cuyo principal componente es el ácido acrílico. En su estado puro, se trata de un líquido corrosivo, incoloro y de olor penetrante. que reacciona, como ácido carboxílico que es, con un alcohol, para formar la correspondiente sal o el correspondiente éster, (conocidos como acrilatos o propenoatos). Los ésteres alquílicos más comunes del ácido acrílico son el etil-, butil- y metilacrilato (metacrilato). El ácido acrílico y sus ésteres rápidamente se combinan con ellos mismos (para formar ácido poliacrílico) u otros monómeros (como acrilamida, acrilonitrilo, vinilo, estireno y butadieno) por reacción con sus dobles enlaces, formando homopolímeros o copolímeros que se usan en la fabricación de plásticos, adhesivos, pinturas, etc. http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81cido_acr%C3%ADlico

Los selladores acrílicos se presentan como un material líquido de consistencia lechosa, base agua, son elaborados a base de resinas acrílicas y aditivos especiales que le proporcionan características de sellado, adhesividad. Como elemento adicional por sus propiedades químicas proporciona protección microbiológica, es decir que no propicia el crecimiento de hongos u bacterias, además de que al secar completamente se forma una película plástica e inerte (que no afecta al medio ambiente). Existen además marcas de materiales para artistas como Transcyl de Lefranc o el gel brillante de Liquitex pero no se obtienen con facilidad en nuestro país.

4.1.4. APLICACIÓN DE LA PINTURA

Las técnicas pictóricas elegidas son el temple de goma, que se eligió por su luminosidad y durabilidad así como por sus características particulares (como su consistencia plástica) que permiten la superposición de colores sin mezclarse, permitiendo un mejor manejo del color. Temple de goma⁸, el cual consta para su elaboración de dos soluciones:

Solución A (Solución de goma)

50 gr. goma arábiga en polvo
50cc de agua caliente.

Solución B (Temple de goma)

5 Vol. de solución de goma (A)
1 vol. De aceite de linaza polimerizado o stand-oil
1 vol. De barniz de copal

⁸ LÓPEZ Rodríguez, María del Carmen. *Resina copal y su inserción en nuevos aglutinantes para la pintura*. UNAM-ENAP. México, 2010. ps. 119

Otras técnicas empleadas son encausto, acrílico, lápices de colores y acuarela.

4.2. LA PROPUESTA PERSONAL

Uno de los motivos principales dentro de nuestro trabajo es el tema del desnudo, el cual fue retomado para la construcción de nuestros personajes. Desde siempre el tema del cuerpo desnudo ha sido objeto de diversos debates y posturas ya sea a favor o en contra, ya que el cuerpo es el depositario de muchos de nuestros temores y deseos.

En el arte, el cuerpo desnudo ha sido motivo de creación y ha sido representado por incontables artistas desde tiempos inmemoriales, siendo más o menos aceptado de acuerdo a la época o al momento histórico en que se represente. Sin embargo el cuerpo desnudo siempre ha sido espacio restringido para las masas y se ha reservado para el placer contemplativo de algunos.

No es de extrañar que a lo largo de la historia el tema del desnudo haya sido del interés de muchos artistas, y uno de los temas más delicados para representarse en el arte.

En la actualidad el desarrollo tecnológico ha abierto nuevos espacios para abordar el tema del cuerpo (como la web), dejando de ser un tema restringido y objeto coleccionable para unos cuantos. De tan fácil acceso en la actualidad, el tema del cuerpo va cambiando sus discursos y se va apartando de antiguos nichos sagrados como el del arte.

Sin embargo, el aumento de la representación del desnudo, ha tenido un efecto banalizador en el tema, pues lo que antiguamente se podía ver como motivo de escándalo o de mal gusto (pero casi siempre con morbo), en la actualidad languidece ante las recientes representaciones del cuerpo que podemos encontrar en innumerables materiales o sitios en la red de contenidos pornográficos.

Es el explícito grafismo de este tipo de materiales, lo que a nuestro parecer excluye los desnudos en ellos representados, del tema del desnudo artístico. Por otra parte, creemos que como cualquier otro desnudo representado por otro medio, los cuerpos mostrados en escenas de sexo explícito, son susceptibles de reinterpretación, y en este trabajo dicha reinterpretación se hizo dotándolos de un contexto plástico.

Es por ello que en la construcción del presente bestiario, decidimos retomar de estos espacios dedicados al culto del desnudo explícito, que en nuestro caso es un mundo nuevo a descubrir, aquellas partes de cuerpos desnudos que nos servirán en la construcción de nuestro bestiario, (en un intento por retomar lo mejor de estos “nuevos mundos”).

Mezclando estas partes con los referentes con que contamos (“del viejo mundo del arte”, como los personajes mitológicos) creamos una suerte de seres híbridos, que serán la representación de un nuevo ser, que nace a partir de lo conocido y de lo y quizá decadente ó en desuso, de las profundas semejanzas de comportamientos y de la reinterpretación que nos posibilitan los medios del arte.

Algunos de los seres aquí representados fueron personajes surgidos de la imaginación y de la creación artística, seres híbridos de cualidades y características quizá opuestas que nos confrontan con nuestros propios defectos o cualidades, nuestros miedos y nuestros deseos.

La parte animal representa las cualidades o las características tal vez vedadas o que no se muestran a primera vista. Algunos de los personajes aquí recreados fueron retomados de la mitología o del imaginario colectivo y hacen una reinterpretación de ciertos elementos conocidos (mimesis). La parte humana por otra parte se muestra desnuda, desprovista de cualquier elemento que nos hable de algún referente (como, ropa, accesorios). La idea de retomar los cuerpos desnudos de un contexto público y sexualmente explícito como los son las imágenes de la red, para transformarlas en una suerte de collage surgió por el impulso de aprovechar este recurso.

El motivo del cuerpo no es quizá el más importante dentro del arte, pero es sin embargo uno de los que más agrada a la vista y nos complace representar a numerosos artistas. La apropiación de estos desnudos nos permite hacer una reflexión sobre ciertos prejuicios actuales en torno al sexo, al género y a los roles, que son atribuidos culturalmente.

Contextualmente y para reforzar la parte diegética, se realizó la inclusión de flores como elementos sígnicos, poseedores en sí mismos de una carga representativa propia, misma que ha sido reinterpretada posiblemente desde los inicios de la humanidad. Fue entre los siglos XVII y XVIII que surgieron textos de especializados como:

Turkish Embassy letters, de Lady Mary Wortley Montagu (1763), *Abecedaire de Flore ou langage des fleurs* de B. Delachebaye (1810), y *Le langage des fleurs* de Charlotte de la Tour (Louise Cortambert), (1819).⁹

Fue a partir del surgimiento de la literatura especializada, que se desarrolló un elaborado lenguaje de las flores (o floriología), el cual se inició en los antiguos harenes turcos como medio de comunicación entre las mujeres cautivas, para comunicarse entre sí, sin llamar la atención de sus captores. Esto tuvo repercusiones similares en la sociedad victoriana puritana y represora de la época, permitiendo a las mujeres una suerte de códigos secretos de comunicación en los asuntos del amor.

Las plantas como cualquier otro ser vivo poseen elementos de cambio, muchos de los cuales permanecen incluso, cuando cambian su aspecto al morir. Es quizá su conexión con los sentimientos una de las características que le permiten fijar las emociones en los humanos (las flores están presentes en muchas etapas de la vida de los seres humanos: nacimientos, bodas, funerales (por mencionar algunos ejemplos).

La integración de este conjunto de elementos permitió la construcción de un bestiario compuesto por personajes nacidos dentro de los terrenos de la fotografía, y ubicados en escenarios contruidos en un imaginario pictórico.

⁹ La mayoría de los diccionarios sobre flores provienen directa o indirectamente de la obra de la Tour. JAZMIN, Florencio. *EL LENGUAJE DE LAS FLORES*. DE OLAÑETA, José J. (editor). Editorial el cuerno de la abundancia, España (2004).

4.2.1. LA OBRA

“Tradescantia Pallida”



Fig. 11.- Isaac Santos. *Tradescantia pallida*. Técnica mixta. 1.20 X 1.20cm. 2012.

Los minotauros son seres con cuerpo humano y cabeza de toro, son las primeras representaciones hechas de seres híbridos, *Hybris* (falta de moderación, medida, e instinto, aquel que lleva la culpa de anhelar más de lo que su destino le depara). El castigo a la *hibris* es la *Némesis* o el castigo que los dioses otorgan con efecto de devolver al individuo dentro de los límites que cruzó. En la iconología griega el minotauro es la representación del hombre encerrado en una irracionalidad. El cuerpo es humano, sin embargo, la cabeza es la de un toro, lo que nos habla de una falta de raciocinio, de un ser de pasiones, como cualquier humano, pero sin la inteligencia para contenerlas expresado por la falta de un cerebro humano. Con estas características este personaje no puede sino experimentar sus sentimientos sin mediarlos la razón.

En el conocimiento popular los varones humanos son un poco como los minotauros, seres regidos por sus pasiones, dominados por su parte animal, por su sexualidad. Se dice comúnmente, que los hombres no nacieron para una sola mujer, sino que, respondiendo a su naturaleza deben demostrar su hombría a través de sus numerosas conquistas. El título de esta obra "*tradescantia pallida*", se debe a los hábitos de dicha planta, de la familia de las Commelináceas, plantas herbácea y perenne, originaria de las zonas tropicales de América. Esta planta de color púrpura se le conoce con el nombre común de "*amor de hombre*" dado que se esparce por doquier, se "*da*" con facilidad y sin condiciones especiales, como el amor de muchos varones, no arraiga en un solo sitio sino que puede florecer en varios lugares a la vez. En la obra la planta nos habla de los hábitos sexuales de los hombres, que son su simiente, es decir, haciéndolos incluso perder el piso. Por tanto la "*tradescantia pallida*" es la representación de la poliginia.

"*Brugmansia arborea*"



Fig. 12.- Isaac Santos. *Brugmansia arborea*. Técnica mixta. 1.20 X 1.20cm. 2012.

En las aves existe un marcado dimorfismo sexual, que remarca las diferencias en cuanto a tamaño, coloración y conducta entre los dos sexos. Durante la época de apareamiento se experimentan importantes cambios en su conducta. Los cambios en los machos son quizá más notorios, debido a la vistosidad de su plumaje y a conductas propias del cortejo como: como el canto, las acrobacias y la exhibición del plumaje, conductas todas con el único fin de propiciar la copula.

El pavo real es asociado a la vanidad y a la exhibición masculina. Estas aves son el ejemplo más marcado de dimorfismo sexual, de las diferencias entre los sexos. El pavo-real vive para exhibirse y para conseguir copular con el mayor número de hembras. La belleza de su plumaje solo es una adaptación biológica que le permite competir en el terreno sexual. Sin embargo este alto grado de exhibicionismo puede resultar letal ya que puede ser presa de su vanidad y ser blanco fácil de los depredadores.

La "*brugmansia arborea*" es un arbusto perenne de la familia *Solanaceae*, que exhibe unas flores invertidas con forma de trompetas que poseen sustancias químicas alucinógenas. Además de sus efectos alucinógenos esta planta posee efectos afrodisíacos que pueden obnubilar la razón, dejando al individuo dominado por sus impulsos de autocomplacencia, cayendo en muchas ocasiones -como los pavo-reales-, víctimas de su propia ostentación. El nombre común de estas flores, "*floripondio*" significa ostentación, exageración de mal gusto.

"Reseda lutea"



Fig. 13.- Isaac Santos. *Reseda lutea*. Técnica mixta. 1.20 X 1.20cm. 2012.

Otras aves como los guajolotes, son aves sin los atributos de color o forma presentes en otras especies. Los guajolotes poseen un cuello y rostro desprovisto de plumas y en su lugar exhiben unas protuberancias poco atractivas que pueden resultar incluso desagradables. Estos animales son deseables solo por su carne y por ello han sido adoptados incluso en festividades religiosas importantes. El poco atractivo de estas aves se ve acentuado por el aspecto de su rostro sin embargo su cuerpo es motivo de asedio.

La "*reseda lutea*" es una planta anual o perenne, que si bien no presenta un aspecto tan llamativo como el de otras plantas, posee un potente aroma en sus inflorescencias que la hace objeto de deseo. En la floriología esta planta y sus flores representan el ver más allá de las apariencias. Al igual que el desagradable aspecto del guajolote ciertas cualidades exceden los atributos físicos. En muchos contextos la cuestión estética puede representar una característica que enaltece ciertos valores, sin embargo la belleza puede ser algo que represente también la superficialidad.

Para muchas mujeres el atractivo físico es de suma importancia al grado de causar la infelicidad si se carece de él. Existen cualidades que culturalmente son deseables como la belleza, pero debemos aprender a ver más allá de la apariencia de las cosas, la "*reseda lutea*" representa la capacidad de mirar más allá de las apariencias, y aprender a apreciar otras cualidades que trasciendan la apariencia.

"*Leucanthemum vulgare*"



Fig. 14.- Isaac Santos. *Leucanthemum vulgare*. Técnica mixta. 1.20 X 1.20cm. 2012.

Existen cualidades además de la belleza que son deseables para cada uno de los sexos. Algunas de las más valoradas por un gran número de culturas en el mundo son la castidad y la inocencia. Ciertas especies de aves como los cisnes, han sido tomadas por sus atributos propios, como la representación de las más elevadas virtudes humanas, como son: la divinidad del espíritu o la representación del amor puro (un cisne al perder a su pareja se dice, morirá de amor).

En las representaciones cristianas antiguas, el cisne es representado mayormente sobre el agua. Sin embargo por su belleza y gracia muchas de sus representaciones son investidas de connotaciones femeninas, otorgándoles las significaciones más apreciadas para una mujer dentro de una cultura machista, donde el tema de la sexualidad siempre se caracteriza por la represión hacia las féminas.

La "*leucanthemum vulgare*" ó margaritas comunes, pertenecen a la familia *Asteraceae*, y son poseedoras de una belleza y virtudes perennes, dotadas de una belleza sencilla que a los ojos masculinos denota modestia y virginidad. La margarita mayor es la representación de la pureza, la inocencia y la contención sexual. Estas cualidades son generalmente atributos deseables en una mujer. Socialmente se espera que una mujer sea pura, inocente y que ante todo contenga sus instintos sexuales. Estas flores son por tanto la representación de la castidad en la mujer.

"*Mimosa pudica*"



Fig. 15.- Isaac Santos. *Mimosa pudica*. Técnica mixta. 1.20 X 1.20cm. 2012.

De las cualidades femeninas culturalmente impuestas a la mujer con mayor fuerza en casi todas las sociedades machistas, en donde las reglas son hechas por y para beneficio del hombre, se encuentran la contención, la prudencia, y sobre todo el nulo interés por su propio placer. Dentro de estas sociedades siempre será deseable una actitud pasiva en la mujer.

El ciervo simboliza en muchas culturas, el conocimiento esquivo ó que el conocimiento debe permanecer oculto. Representa lo salvaje de la naturaleza, al mediador entre el cielo y la tierra entre lo oscuro y la luz. Sin embargo por más esfuerzos que los varones de todas las épocas han invertido en contener a sus compañeras, estas siempre encuentran la manera de liberarse al menos en parte, del yugo de sus "amos".

De cierta manera el hombre intuye que la parte salvaje de la mujer es difícil de contener y por ello a través del tiempo ha inventado nuevas maneras de intentarlo, mismas que siempre logran trascender las féminas.

La "*mimosa pudica*" es una hierba originaria de América tropical cuya principal característica es que al menor contacto reacciona cerrándose, es conocida comúnmente como *vergonzosa*, *pudorosa*, *no me toques*. Esta planta al igual que las ciervas representan la naturaleza extremadamente sensible de las mujeres, que pueden reaccionar ante un entorno hostil retrayéndose en sí mismas, no permitiendo el contacto cuando se sienten amenazadas por el hombre, representando por tanto la sensibilidad femenina.

"*Tropaeolum majus*"



Fig. 16.- Isaac Santos. *Tropaeolum majus*. Técnica mixta. 1.20 X 1.20cm. 2012

El acentuado instinto “amoroso” o sexual y de dominio de los hombres es representado por los gallos. Estas aves son en numerosas representaciones culturales, símbolo de cualidades masculinas como valentía, orgullo, potencia sexual así como de belicosidad¹⁰. Es el ave favorita para representar las características deseables en los hombres, tanto por su conducta como por sus hábitos. Los gallos son aves que tienen un grupo de hembras que le pertenecen y de las que se adueña luchando valiéndose de sus armas naturales, el pico y las espuelas.

La exaltación de los atributos masculinos es llevada al máximo por esta ave que denota con su comportamiento, llevado al exhibicionismo, en su carácter aguerrido y dominante en el plano sexual. Es por ello que el gallo es la representación de la masculinidad y del machismo, que responde a connotaciones sexuales.

El “*tropaeolum majus*” o espuelas de galán es una planta ornamental originaria del Perú. Este último nombre se debe a la forma trasera de las flores (en forma de espuelas) y a su sabor picante. Como las pequeñas flores de colores extremadamente llamativos (amarillo o naranja profundo), el ave exhibe su plumaje vistoso, su cresta y sus espuelas, a modo de ostentación y continuo recordatorio de su dominio. Muchos hombres se muestran agresivos y contenciosos, mostrando la mayor parte del tiempo una conducta en cierto grado hostil que denote “seguridad” y completo dominio de la situación. Como los gallos, los varones confían en su hombría y en el mensaje que transmita su actuación, y exhibición de sus atributos que en todo momento están listos para probar su “hombría”.

¹⁰ MACÍAS, Cristóbal. *El simbolismo del gallo y su reflejo en la obra de Picasso*. Universidad de Málaga. *Ágora estudios Clásicos em Debate* 14 (2012). ps. 326-328.

"Centaurium erythraea"



Fig. 17.- Isaac Santos. *Centaurium erythraea*. Técnica mixta. 1.20 X 1.20cm. 2012.

“Centaurium erythraea”

Los centauros son creaturas representadas con el cuerpo de un caballo y el torso de un humano. Son seres mitológicos que los clásicos utilizaron para ilustrar a los hombres dominados por los instintos, ya que en general eran víctimas de sus impulsos y la satisfacción de sus placeres. Como los minotauros estos seres mitológicos fueron ejemplo de el intelecto dominado por los instintos y las pasiones, aunque al contrario de ellos, la parte superior es humana y la inferior animal. Esto nos indica que aunque el intelecto pertenece a un hombre, la parte sexual es de un animal, motivo que los hace perder el juicio y cualquier rasgo de racionalidad si se ven cegados por el deseo.

Sin embargo y como en toda regla, existen excepciones, en la mitología hubo algunos centauros que lograron dominar sus instintos y se entregaron a su parte humana, sensible y racional, como Quirón, quien fue un afamado médico y sabio. La *“centaurium erythraea”* es una hierba anual mediterránea de olor suave y característico, que se caracteriza por su color rojizo pálido y sus cinco pétalos. Desde la época de los griegos es conocida y utilizada por sus múltiples propiedades medicinales. Nombrada así quizá en honor a Quirón.

La *“centaurium erythraea”* representa, la habilidad que poseen ciertos seres para ir en contra de su naturaleza instintiva, para dominar sus pasiones y canalizarlas en positivo a través de la razón. La transformación de los instintos a través del intelecto, puede evolucionar en cualidades mucho más valoradas, tales como la sanación que es el símbolo de esta planta.

"Phalaenopsis"



Fig. 18.- Isaac Santos. *Phalaenopsis*. Técnica mixta. 1.20 X 1.20cm. 2012.

De significado ambiguo, los caballos son en algunos casos sinónimo de lujuria y soberbia mientras que en otras son seres mágicos y positivos como el Pegaso. Otro ser mítico vinculado a los caballos, es el unicornio, que en diversas culturas encarna un ser al que se le adjudican poderes mágicos. Por un lado es un ser puro, que frecuentemente representa a Dios en culturas como la cristiana, (en estas representaciones aparecen tocando las aguas envenenadas, haciendo alusión a la purificación que realiza Dios limpiando los pecados del mundo). Por el otro lado, los equinos son la representación fálica del sexo masculino.

Sin embargo en el unicornio, la espiral del cuerno es un símbolo femenino, por estar relacionado con la mujer y el agua, por tanto es la representación de los dos sexos unidos en uno. En las representaciones antiguas se contaba que los unicornios eran seres mágicos cazados por su cuerno prodigioso. La única manera de atraparlos sin que ofrecieran resistencia era atraerlos a través de una doncella casta. El animal al no poder resistirse a los encantos de la doncella, caía en una especie de trance y cedía en su resistencia a ser atrapado.

La "*phalaenopsis*" u *orquídea mariposa*, en la floriología, es la representación de los encantos femeninos, los mismos encantos que pueden hacer perder la razón al unicornio ó a los hombres, dejándolos indefensos y expuestos ante el peligro, cegados por la belleza femenina. La "*phalaenopsis*" encarna por tanto, el completo dominio e indefensión del hombre, subyugado por la belleza sensual de la mujer.

RESÚMEN DE CAPÍTULO

En este capítulo se llevó a cabo la hibridación de disciplinas y técnicas para conseguir una propuesta personal, por medio de la construcción de un bestiario foto-pictórico de seres mitad humanos y mitad animales.

La creación de un bestiario foto-pictórico se planteó entonces como una propuesta de exploración práctica de las técnicas pictóricas, y sus posibilidades de empleo para poder enriquecer los contenidos fotográficos bajo un enfoque experimental.

Se trata de la apropiación de imágenes del imaginario colectivo, para manipularlas y desarrollar un universo creativo propio. Imágenes pertenecientes a otros parámetros, a otros contextos, sin el afán de cuestionar su origen, sino más bien de extraer los elementos necesarios para su reinterpretación, la apropiación de un grupo de signos y su posterior re-configuración.

Dichos cambios alteraron sus significados al despojarlas de su carga sexual explícita, liberándolas de los códigos culturales que poseían, transformándolas en nuevos seres mitad humano, mitad animal. La adhesión de la parte animal a los cuerpos desnudos, resultó en creaturas completamente nuevas, despojadas de su identidad anterior, capaces de poseer una carga erótica pero sin la carga cultural del estereotipo ni el prejuicio.

La dualidad fotográfica -animal-humano-, las volvió entonces, susceptibles de adoptar nuevos significados al compartir características de ambos, siendo posible ubicarlos después en un contexto nuevo, esta vez pictórico, dotándolas de una nueva historia y una nueva narrativa, resultando en una suerte de "purificación y conversión" de la imagen inicial, gracias al filtro onírico del arte.

Todo lo anterior dio como resultado un nuevo vocabulario de recursos y de signos, a través de la extracción de temas y motivos para la continua exploración de las posibilidades de ambas disciplinas. La unión de dos disciplinas como la fotografía y la pintura resultaron en una invitación para una nueva lectura de ambas, otorgándole a la pintura la capacidad expresiva que rodea la imagen realista de la imagen fotográfica.

Finalmente podemos concluir que la aparición de nuevos medios técnicos (como la imagen digital), tiene como consecuencia la aparición de nuevas formas de representación, y reinterpretación de las disciplinas tradicionales.

Dada la nueva dirección en las artes donde las disciplinas se entremezclan cada vez más y se acortan los distanciamientos antes impuestos entre ellas, se presentan condiciones de libertad creativa que posibilitan la reinterpretación de los motivos y los temas en el arte.

Desde tiempos inmemoriales, los animales han servido como precursores de los rasgos de personalidad que, como seres humanos, todos aspiramos a lograr. Esto hace de los animales algunos de los símbolos más poderosos en nuestra caja de herramientas espirituales.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1.- Camilo Zepeda. **“Deshuesadero”** (proceso de edición xilografica), 2012. Disponible en: <http://camilozepeda.blogspot.mx/2012/07/deshuesadero-proceso-de-edicion.html>

Fig. 2.- Bansky. **Kissing Coppers**. Spray on wall. Prince Albert pub, Trafalgar Street, Brighton Inglaterra, 2004.

Fig. 3.- **Pantógrafo**. < <http://es.wikipedia.org/wiki/Heliograf%C3%ADa>>

Fig. 4.- Joseph Nicephore Niepce. **Cardenal Georges D'Amboise**. Grabado, 1650 (izquierda). Heliograbado del grabado (derecha) por Nicephore Niepce, 1826. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cardinal_Georges_D%27Amboise_Heliogr_aph_Engraving_Joseph_Niepce.jpg.> [con acceso el 12-04-2014].

Fig. 5.- Humectación del soporte con rociador.

Fig. 6.- Aplicación del medio acrílico con brocha.

Fig. 7.- Uso del rodillo de goma para adherir la imagen.

Fig. 8.- Fase en el retirado del papel.

Fig. 9.- Trabajo por áreas.

Fig. 10.- Imagen libre de papel

Fig. 11.- Isaac Santos. **“Tradescantia pallida”**. Técnica mixta. 1.20X1.20cm. 2012.

Fig. 12.- Isaac Santos. **“Brugmansia arborea”**. Técnica mixta. 1.20X1.20cm. 2012.

Fig. 13.- Isaac Santos. **“Reseda lutea”**. Técnica mixta. 1.20X1.20cm. 2012.

Fig. 14.- Isaac Santos. **“Leucanthemum vulgare”**. Técnica mixta. 1.20X1.20cm. 2012.

Fig. 15.- Isaac Santos. **“Mimosa pudica”**. Técnica mixta. 1.20X1.20cm. 2012.

Fig. 16.- Isaac Santos. "**Tropaeolum majus**". Técnica mixta. 1.20X1.20cm. 2012.

Fig. 17.- Isaac Santos. "**Centaurium erythraea**". Técnica mixta. 1.20X1.20cm. 2012.

Fig. 18.- Isaac Santos. "**Phalaenopsis**". Técnica mixta. 1.20X1.20cm. 2012.

CONCLUSIONES

Primeramente deseamos destacar el género del bestiario como modelo compilatorio y de convergencia de distintos elementos, ya sean disciplinas, técnicas, estilos, formas y discursos. Dicho modelo resultó ideal a este trabajo para la aplicación de diversas técnicas de coloreado y pintado a mano en imágenes fotográficas.

Gracias a la breve revisión de las sutiles diferencias entre las combinaciones, e intencionalidades existentes entre la fotografía y la pintura, se pudo conocer las convergencias entre ambas disciplinas, las cuales, nacen de la intención creativa de explorar diferentes materiales, técnicas y medios, dando como resultado la creación interdisciplinaria entre ellas, aportando la propuesta personal expuesta.

Asimismo el desarrollo de la técnica propuesta en este trabajo, permitió conseguir por medios alternativos, imágenes de un mayor tamaño que las que se podrían obtener en papel fotográfico. La técnica del *transfer* con medio acrílico-vinílico, permitió además realizar imágenes en otros soportes diferentes al papel fotográfico como: (la tela que fue nuestro caso) madera, vidrio, metal, papel e incluso materiales como cascarones de huevo.

Por un lado, el uso de las diferentes características de ambos lenguajes se pudo materializar una serie de personajes para el bestiario foto-pictórico presentado, donde la representación de cada personaje quedó determinada por la conjunción de alegorías tomadas de discursos antiguos, así como de reinterpretaciones personales actuales tomando el tema de los estereotipos culturales de sexo y género.

Por otro lado el tema del animal como motivo plástico, que a lo largo de la historia, ha permitido a la imaginación humana expresarse y representarse en ellos. Unido el tema de la floriología y a los lenguajes artísticos empleados, nos permitió desarrollar el concepto para la obra.

De este modo, la foto-pintura es el medio donde se muestra la relación entre la pintura y la fotografía, sin caer en terrenos del hiperrealismo. No se trata de ver la pintura como una re-fotografía, tampoco se trata de una mera repetición en distintos materiales; el uso de la pintura no es simplemente una exhibición de destreza o habilidad, sino que aporta algo diferente a la visión fotográfica, por ejemplo, dota de corporeidad a la fotografía a través de la capa pictórica.

Cabe mencionar que el medio acrílico-vinílico utilizado resulto ser un medio excelente para la realización de transferencias. El producto (sellador 5x1) es una excelente opción para sustituir el medio acrílico utilizado para manualidades (de difícil acceso en nuestro país). Las imágenes transferidas fueron susceptibles de trabajarse directamente sin añadir ningún otro medio, en comparación con las fotografías impresas en papel fotográfico, que necesitan prepararse con otros medios para recibir el color.

En definitiva creemos que los usos y las formas tradicionales permanecen, lo que cambia es el contexto de cada artista, y con ello, su forma de interpretarlas. A lo largo de la historia surgen nuevos materiales, nuevas técnicas y disciplinas de las que los artistas echan mano para luego abandonarlas, y creemos que lejos de toda moda o estilo temporal, se pueden seguir utilizando junto con las emergentes, dando paso a nuevas reinterpretaciones.

Finalmente, más allá de toda clasificación, se comprueba que el método de yuxtaponer dos o más disciplinas pareciera ser el método más apropiado para poder expresarse en la actualidad. Como menciona Pablo López, *“el arte muestra de manera ineluctable la realidad compleja y heterogénea de un mundo globalizado, en constante transición”*

BIBLIOGRAFÍA.

ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Gustavo Gili. Barcelona (España), 2002.

ANÓNIMO. "BESTIARIO DE OXFORD, Manuscrito Ashmole de la Biblioteca Bodleian". Trad. Carmen Andréu, Estudio Codicológico y estético, Xénia Muratova, Los bestiarios en la literatura medieval, Daniel Poirion. EDICIONES DE ARTE Y BIBLIOFILIA, Madrid (España), 1983

BARBERO Richart, Manuel. *Iconografía Animal. La representación animal en libros europeos de Historia natural de los siglos XVI y XVII (Volumen I)*. Colección MONOGRAFÍAS. Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. España, 1999. Págs. 13-16.

BERGER, John. *Mirar*. Editorial Gustavo Gili. España, 2009.

CABARCAS, Antequera Hernando. "Bestiario del Nuevo Reino de Granada". Instituto Caro y Cuervo. Santafé de Bogotá (Colombia), 1994.

CALZADA Martínez, Alberto. *La forma animal como motivo plástico: Bestiario personal*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2006. pág. 9 (Tesis de maestría).

CAMPANY David. *Arte y fotografía*. Editorial Phaidon Londres (Inglaterra), 2006.

CANTERO Márquez, Juan Pedro. "Horimono, el tatuaje tradicional japonés". SAN GINÉS, Aguilar Pedro (editor). *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Editorial Universidad de Granada. Valencia, España. 2008. CEIAP. p. 31-48.

CASTRO Díaz, María Isabel. *Estrategias narrativas en la fotografía actual: el fotograma como tipología artística*. Tesis doctoral dirigida por Mariano de Blas Ortega, Presentada en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Madrid (España), 2011.

CHALUMEAU Jean-Luc. *Peinture et photographie: pop art, figuration, narrative, hyperréalisme, nouveau pop*. Éditions du Chêne. Paris (Francia), 2007.

CHARBONNEAU-Lassay, L. "El bestiario de Cristo, El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media". Trad. Francese Gutiérrez. SOPHIA PERENNIS, Liberduplex, S.L. Barcelona (España), 1996. Vól. I y II.

DE FOURNIVAL, Richard. "Bestiario de amor". Ediciones Miraguano. Madrid (España), 1990.

DEL RÍO, Víctor. *Fotografía objeto, superación de la estética del documento*. Ediciones Universidad de Salamanca, Colección FOCUS. Salamanca (España), 2009.

FUKUYAMA, Francis. *The end of history and the last man*. AVON BOOKS INC. New York, (USA), 1992.

GONZÁLEZ, Laura. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?* Gustavo Gili. Barcelona (España), 2005. Pág.256-257.

GONZÁLEZ Cuasante, José María. *El color de la pintura: Teoría de las mezclas cromáticas y su representación*. Editorial Tres Cantos: H. Blume, D. L. Madrid (España), 2008.

GONZÁLEZ Torres, Yolotl. *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. CONACULTA-INAH. Plaza y Valdez Editores. México, 2001.

HARAWAY, Donna J. "A cyborgs manifesto: Science, Technology, and Socialist-feminism in the late twentieth century" In *Simians, cyborgs and Women: The reinvention of nature*. Editorial Routledge. New York (USA), 1991.

IRUJO Andueza, Juliantxo. *La materia sensible: técnicas experimentales de pintura*. Editorial Tres Cantos: H. Blume, D. L. Madrid (España), 2008.

JAZMIN, Florencio. *El lenguaje de las flores*. DE OLAÑETA, José J. (editor). Editorial el cuerno de la abundancia, España (2004).

LEWIS, Kachur. *ROBERT RAUSCHENBERG, Transfer drawings from the 60's*. Jonathan O'Hara Gallery. New York (USA), 2007.

LÓPEZ Anaya, Jorge. *El extravío de los límites, claves para el arte contemporáneo*. Emecé Arte. Argentina, 2007.

LÓPEZ Raso, Pablo. *Contaminación de la imagen fotográfica mediante intervención pictórica: Rauschenberg y Rainer*. Tesis de Master, Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid. Madrid (España), 2000.

LÓPEZ Rodríguez, María del Carmen. *Resina copal y su inserción en nuevos aglutinantes para la pintura*. UNAM-ENAP. México, 2010. 119 Págs.

MALAEVERRÍA, Ignacio. *"Bestiario medieval"*. Ediciones Siruela. Madrid (España), 1986.

MARCHAN, Fiz Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Akal. Madrid (España), 1994, pág.11.

MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografía y cine, y escritos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili S. A. Barcelona (España), 2005.

MORALES Muñiz, María Dolores Carmen. *"Los animales en el mundo medieval cristiano-occidental: Actitud y mentalidad. Espacio, Tiempo y Forma"*, Serie III, H Medieval. Madrid (España), 1998.

PRINCE, Richard. *Richard Prince: Jokes, gangs, hoods*. Jablonka Galerie. Koln (Alemania), 1990.

PRINCE, Richard. *Spiritual América*. Editorial IVAM. Valencia (España), 1989.

SAURA, Carlos. *Las fotografías pintadas de Carlos Saura*. El Gran Caíd San Sebastián de los Reyes Madrid (España), 2005.

RICHTER Gerhard. *Gerhard Richter: Fotografías pintadas*. Fundación Telefónica y La Fábrica. Madrid (España), 2004.

SANTIAGO, Sebastián. *"El fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido del Bestiario Toscano"* trad. Directa del latín Francisco Tejada Vizuete. Ediciones TUERO S. A. Madrid (España), 1986. .

Scribd. *"HISTORIA DEL ARTE"* (tercera parte) Universidad Itaca.

SIMMONS, Laurence; & ARMSTRONG, Phillips. *Knowing Animals, human animal studies*. Editorial Brill. USA, 2007.

SOULAGES, Francois. *Estética de la fotografía*. Editorial La marca, colección Biblioteca de la Mirada. Buenos Aires, (Argentina), 2005, Pág. 255.

WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos entorno a la representación.*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Tres Cantos. Madrid (España), 2001.

WELLS, Paul. *The animated bestiary: Animals, cartoons and Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press. USA, 2009.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

BARBOSA, Araceli. "Representación zoomorfa en el arte primevo. Inventio". ARTIFICIOS; La génesis de la cultura universitaria. La Rioja (España), 2007.

CAEIRO Izquierdo, Luis. "Los motivos decorativos y su interpretación iconográfica en los sables japoneses". Revista virtual de Fundación Universitaria Española; Cuadernos de Arte e iconografía (Tomo IV-7). España, 1991.

KESKA, Mónica. "Cyborgs y mutantes: Lo humano y posthumano en la obra de Matthew Barney". Asociación aragonesa de críticos de arte (número 14). Marzo 2011.

LUNA, Mariscal Karla Xiomara. Proceso de formación del bestiario medieval. Revista Medievalia. UNAM-IIF. México. 2002. Núm. 34

MARTÍNEZ González, Roberto. "La animalidad compartida: el nahualismo a la luz del animismo" Revista Española de Antropología Americana (volumen 40, número 2). España, 2010. Pág. 256.

ROMAN López, María Teresa. "La magia hindú y su proyección hacia occidente en el mundo antiguo" Espacio, tiempo y forma (Serie II, H, Antigua, t. 8). 1995.

SUGIYAMA Ito, Gloria Josephine Hiroko. "El mítico cuidado de las aguas, ondinas, kappa y sirenas". Ide@s CONCYTEG 5(57). UAM, Centro de lenguas extranjeras. Marzo, 2010

YELIN, Julieta Rebeca. Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos. LL Journal. Universidad Nacional del Rosario- CONICET. Rosario (Argentina). 2008. Vol. 3, No. 1

FUENTES INFORMÁTICAS

ARNOTT, Michael. The Aberdeen Bestiary. University of Aberdeen- King's College. Publicación en línea disponible en: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/> [con acceso el 18-12-2010]

CALBARRO, Juan Luis. Pintura Fotográfica. La mano y la mirada, crítica de arte. Publicación en línea disponible en: <http://lamanoylamirada.blogspot.com/2005/06/pintura-fotografica.html> (Con acceso el 10-12- 2011).

CONTE Imbert, David. "Un bestiario futuro: Exorcismos proyectivos en la ciencia ficción". (Universidad Carlos III de Madrid, España). [http://e-archivo.uc3m.es:8080/bitstream/10016/8587/1/bestiario_conte LITERATURA_2008.pdf](http://e-archivo.uc3m.es:8080/bitstream/10016/8587/1/bestiario_conte_LITERATURA_2008.pdf) [Con acceso el 15-03-2011]

FERNÁNDEZ, Cabaleiro Begoña. Pintura y fotografía, el diálogo entre dos lenguajes. Revista Almiar, Artículos y Reportajes. Publicación en línea disponible en: <http://www.margencero.com/articulos/new03/pintura_foto.pdf >, (Con acceso el 27-11-2011).

GONZÁLEZ Vázquez, Margarita Ma. “Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico” Universidad Complutense de Madrid, Memoria doctoral. (Madrid), España. 2009. Publicación en línea disponible en: <www.slideshare.net/vanesarivasvillalba/transfer-mediante-toner-y-su-aplicacin-al-grabado> (Con acceso el 22-12-2011).

MACÍAS, Cristóbal. El simbolismo del gallo y su reflejo en la obra de Picasso. Universidad de Málaga. Ágora estudios Clásicos em Debate 14 (2012). Publicación en línea disponible en: <www2.dlc.ua.pt/classicos/13.%20Macías.pdf>

MAKOFSKY, Nina. Traducción Carolynne Gardim. eHow en español, ¿Que es el gel medio? Publicación en línea disponible en: <www.ehowenespanol.com/gel-medio-sobre_45006/>, (Con acceso el 02-03-2013).

PÉREZ Fernández, José Raúl & PÉREZ Rodrigo, David. *La teoría fotográfica contemporánea: Hacia una nueva pragmática del campo fotográfico*. Publicación en línea disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/11228>, (Con acceso el 02-05-2012).

Diccionario De la Real Academia Española.

<http://www.rae.es/rae.html> [Con acceso el 10-05-2011].

Google escolar

<http://scholar.google.com.mx/>

“Apuntes al totemismo chamánico en la China Antigua”. Gabriel Terol Rojo (Universidad de Valencia, España). A parte rei (revista digital de Filosofía); número 67. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/terol67.pdf> [Con acceso el 12-03-2011].

“Las mil y una noches árabes: un estudio simbólico”. Luis Felipe Palacio Guerrero (Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia). http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/fractales/docs/felipe_palacio_lasmil.pdf [Con acceso el 11-03-2011].

“Naturaleza, hermetismo, mitos y bestiario surrealista”. Carlos M. Luis. Revista Laboratorio, Literatura y Experimentación (número 1, primavera 2009).

<http://www.revistalaboratorio.cl/2009/12/naturaleza-hermetismo-mitos-y-bestiario-surrealista/>

[Con acceso el 01-05-2011].

“La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Lauro Zavala.

Revista electrónica Letras de Chile.

http://www.letrasdechile.cl/mambo/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1636

[Con acceso el 15-05-2011].

Vigésima segunda edición del diccionario de la Real Academia Española.

<http://www.rae.es/rae.html>