

PALOMA PÁJARO
Quédate día feliz

dedicado a los panaderos y pasteleros





PALOMA PÁJARO

Quedate día feliz

EXPOSICIÓN

Paloma Pájaro. *Quédate día feliz*

DA2. Domus Artium 2002. Salamanca

23 de junio al 24 de septiembre de 2006

Comisariado: Javier Panera Cuevas

Coordinación técnica:

Rafael López, Bodo Rau, M^a Jesús Díez, Montserrat García.

PUBLICACIÓN

© de esta edición: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura

© de las imágenes: Paloma Pájaro

© del texto: Javier Hernando Carrasco y Fabio Rodríguez de la Flor

© diseño: TMori

Coordinación editorial: Javier Panera Cuevas y Carlos Trigueros

I.S.B.N.: 84-???????-xx-x

Depósito legal: ??????????

Impresión: Gráficas Varona, S.A.

Todos los derechos reservados.

Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito
de Fundación Salamanca Ciudad de Cultura

DA2. DOMUS ARTIUM 2002

Avda. de la Aldehuela, s/n. 37003 Salamanca

Tel.: +34 923 184 916

Fax: +34 923 183 235

E-mail: da2@ciudaddecultura.org

PEDIDOS E INFORMACIÓN:

Fundación Salamanca Ciudad de Cultura

Pza. del Liceo, s/n. 37001 Salamanca

Tel.: +34 923 281 716

Fax: +34 923 272 331

E-mail: publicaciones@ciudaddecultura.org



ÍNDICE

- 7 **FRUSTRADOS**
Javier Hernando Carrasco
- 17 **INMERSIONES**
Fabio Rodríguez de la Flor
- 31 **QUÉDATE DÍA FELIZ**
- 43 **PRELUDE FOR MEDITATION**
- 57 **Y LOS CIELOS ME DARÁN LA LUZ**
- 67 **FRUSTRATED**
Javier Hernando Carrasco
- 71 **INMERSIONS**
Fabio Rodríguez de la Flor
- 78 **PALOMA PÁJARO**







FRUSTRADOS

Javier Hernando Carrasco

A primera vista las imágenes coloristas de iconografía festiva que conforman de una manera permanente las obras de Paloma Pájaro parecen evocar universos de felicidad. Tanto por dicha presencia iconográfica como por el modo en que están elaboradas: colores mayoritariamente planos, descontextualización de las figuras, perspectiva plana, contrastes lumínicos intensos... establecen relaciones implícitas con algunos artistas emblemáticos del pop art norteamericano como James Rosenquist, Ed Ruscha o Mel Ramos. En general los protagonistas de aquella tendencia de los años sesenta glorificaban tácitamente la cultura de consumo que por entonces sólo se hallaba en sus primeras fases de desarrollo. La extensión de la tecnología al ámbito doméstico, como refleja el histórico collage de Richard Hamilton, *Just what is it that make today's home so different so appealing?*, el incremento cuantitativo de la publicidad como una forma eficaz de incentivación del consumo de todo tipo de productos elaborados, no podía, por entonces, suscitar sino entusiasmo, pues representaba la superación de los difíciles años de postguerra que además mejoraban considerablemente el confort previo al evento bélico. La pintura pop instauró esa iconografía de la banalidad consumista y también unos criterios plásticos encabezados

por la intensidad cromática; un cromatismo vibrante aplicado a las figuras descontextualizadas en espacios planos que en los últimos años han sido retomados por algunos artistas de las últimas generaciones. De manera que la poética de Paloma Pájaro no supone una extrañeza, pues la comparte con artistas españoles como Salvador Cidrás, e incluso con otros del propio ámbito castellanoleonés. Por ejemplo con Félix Angulo o Jesús Alonso. Pero dicha orientación formal se relacionó también con el fotorrealismo, una expresión que delata tanto el origen de la imagen representada: la cámara fotográfica, como el carácter de la misma, si bien el resultado no es

precisamente realista, algo que asimismo es palpable en las imágenes de Paloma Pájaro.

Los retratos de las casas unifamiliares que conforman una parte de los dípticos de la serie *Quédate día feliz*, transmiten una sensación de extrañeza, fruto, en buena medida, de ese tratamiento formal señalado que quiebra la lógica naturalista de la escena. En este sentido parece lógico que dicha sensación sea similar a la transmitida por obras que, aunque lejanas en el tiempo, comportan una elaboración similar. Así el análisis que Peter Sager realiza de una obra de Paul Staiger –artista inserto en el citado fotorrealismo– de 1971, titulada *La casa de Tony*

Curtis, pareciera extraída de las de Paloma Pájaro. “Staiger, dice

Sager, no ha añadido ni eliminado objetos, sino que

ha desvirtuado su materialidad mediante

la inserción de pesadas zonas

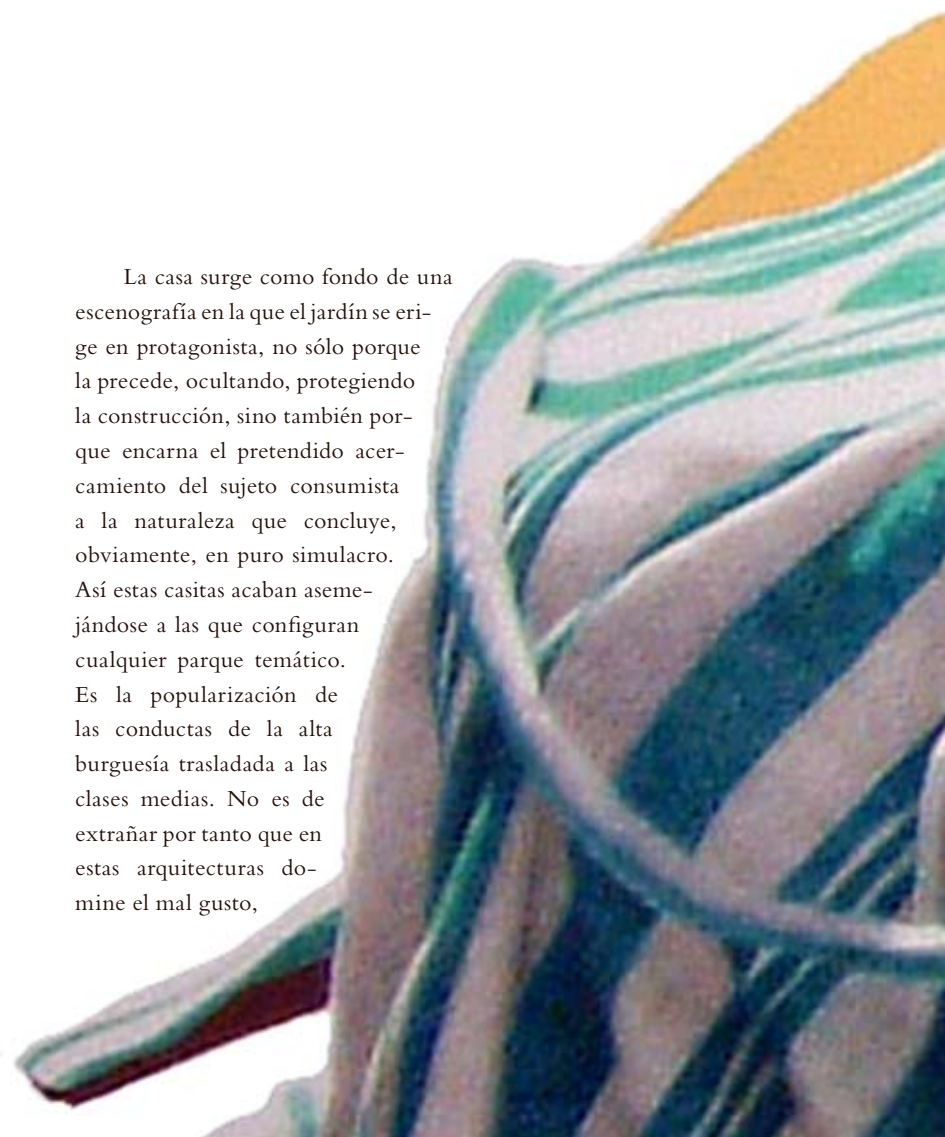
de luces y sombras.

La sobreexposición, aumentada también artificialmente, crea aquel carácter irreal de una esfera vital puesta en evidencia como inmóvil y enigmáticamente vacía” (Peter Sager, *Le nuove forme del realismo*, Gabriele Mazzotta Editore, Milán, 1976, págs. 80-81). En efecto la casa del actor norteamericano surge en esta pintura como una imagen fantasmal, porque no hay ni un sólo signo que delate la presencia de vida en su interior y además porque la definición formal pulcrísima pero fría señalada acaba convirtiéndola casi en un objeto irreal sumergido en una atmósfera no menos fantástica. También las residencias unifamiliares que
Paloma Pájaro captura



fotográficamente y traslada con posterioridad al soporte pictórico exhalan una aire de irrealidad. En su caso no hay duda de su estado inhabitado, ya que han sido fotografiadas durante el largo periodo invernal en el que sus propietarios residen en la ciudades a la espera de poder retornar a esos refugios costeros durante el descanso estival o en determinadas fechas salpicadas a lo largo del año. La elección de la casa deshabitada implica en sí misma una posición crítica, si cabe todavía más pertinente en estos días en los que la especulación urbanística ha alcanzado en España unos niveles verdaderamente espeluznantes, teniendo las viviendas unifamiliares costeras un particular protagonismo en el marco de esa sinrazón constructora alentada por la codicia económica. Estas viviendas de ocio, cerradas a cal y canto durante casi todo año, suscitan una reflexión sobre el derroche propio de las sociedades desarrolladas con los costes medioambientales que conlleva. Las casas que contemplamos en las pinturas de Paloma Pájaro, desde el otro lado de la verja, o sea desde la distancia, nos interrogan sobre el sinsentido de nuestra cultura del ocio, justamente aquella exaltada por los artistas pop de los años sesenta, y que otros, más lúcidos, observaban ya entonces con preocupación. Por ejemplo Guy Debord, enunciador muy anticipado de esta sociedad del espectáculo que hoy nos apabulla y de la que la cultura de la segunda residencia constituye una parte substancial.

La casa surge como fondo de una escenografía en la que el jardín se erige en protagonista, no sólo porque la precede, ocultando, protegiendo la construcción, sino también porque encarna el pretendido acercamiento del sujeto consumista a la naturaleza que concluye, obviamente, en puro simulacro. Así estas casitas acaban asemejándose a las que configuran cualquier parque temático. Es la popularización de las conductas de la alta burguesía trasladada a las clases medias. No es de extrañar por tanto que en estas arquitecturas domine el mal gusto,








manifiesto en la obsesión historicista, clausurada hace ya un siglo, e incluso en la presencia reiterada de palmeras que recuerdan las casas de indios del primer cuarto del siglo XX, un modo de exhibicionismo ramplón que desvela la sensibilidad de sus propietarios.

Si la representación se limitara a la imagen de la casa unifamiliar, como en la citada obra de Paul Staiger, el discurso se concentraría en el orden sociológico. Sin embargo, como he señalado, en la serie de Paloma Pájaro forma parte de un díptico que se completa con la presencia de una figura humana, lo que hace derivar la lectura hacia un ámbito psicosocial. Así lo que a priori parecía constituir un espacio de la dicha se convierte en testimonio de la infelicidad, sobre todo porque la artista ha concentrado la representación humana en el rostro para enfatizar lo que ella misma ha denominado “lectura emocional de la imagen”. Y los rostros expresan en todos los casos sentimientos de desdicha: dolor, aburrimiento, tristeza, asco; exteriorizan sus sentimientos con gran intensidad, casi de una forma exagerada, un signo inequívoco tanto de su veracidad como de su desesperación, ya que sólo cuando el grado de aflicción es muy elevado su manifestación exterior elude toda contención. La descontextualización a que son sometidos por la artista, recortándolos sobre un fondo blanco y encuadrándolos en un plano

corto, incrementa el carácter dramático de sus expresiones. La yuxtaposición de estos pares de imágenes sin vinculaciones formales explícitas me hace recordar el “efecto Kulechov”, una experiencia cinematográfica inserta en la orígenes de la vanguardia soviética que resultaría decisiva en el desarrollo de la teoría del montaje cinematográfico de aquel movimiento. Del enfrentamiento entre dos imágenes heterogéneas, diría Kulechov, surge un concepto. Así de la asociación entre casa y sujeto podría deducirse el concepto de propiedad. Pero a estas alturas del siglo XXI resulta un tanto ingenuo considerar la casa unifamiliar playera como un simple objeto neutro, como he apuntado más arriba, de manera que si dicha arquitectura encarna además de la propiedad los valores del ocio, y por tanto de la felicidad, su contraposición a hombres y mujeres compungidos instaura una contradicción o mejor, desvela una realidad, a saber: que la infelicidad del sujeto no puede ser suplantada por las pertenencias materiales. Su vestimenta playera hace aún más patética esta constatación, al situarlos en el escenario de la felicidad, reiterando la imposibilidad de superarla ni siquiera de manera transitoria.

En la serie *Y los cielos me darán la luz* los protagonistas aparecen sentados en un sillón hinchable playero manejando una pelota transparente, lo que acentúa el carácter lúdico de la escena. De nuevo descontextualizados, ahora sobre un fondo uniforme negro, y ocupando, como en la anterior,



el centro del
encuadre, visten de calle.

Sus atuendos revelan su adscripción a la clase media baja y su expresión bobalicona su segura vulgaridad psíquica e intelectual. Una de ellas parece adoptar una actitud meditativa, al sostener el balón como si se tratase del globo terráqueo y lanzar su mirada hacia el firmamento con un cierto aire transcendente; los otros dos por el contrario parecen tratar el objeto esférico como lo que es: un balón. En una de las obras la mujer, recostada en su sillón de plástico, lo convierte en un escaño, al situarlo bajo uno de sus pies; en la otra, un hombre lo sostiene entre sus manos. Tanto por el modo en que lo aprehende como por la manera en que está sentado, parece reproducir su posición ante el volante de un automóvil. Adivinamos su parodia infantil de conductor. Ambos muestran gestos de autosatisfacción ramplona, a tono con la más que probable elementalidad de sus respectivas personalidades. Hay por todo ello una visión irónica de la artista, obvia ya en el propio título, que resalta la invasión del cretinismo como una mancha social incontrolable, paralela, podría decirse, a las expansiones urbanísticas destructuras del territorio. Pero para estos sujetos vulgares, productos de la sociedad global consumista, la vida sólo es retozar secuencialmente en los espacios naturales degradados entre largos periodos de paciente e insulsa espera.

Prelude for meditation prolonga la mirada sobre la actividad de ocio veraniego por antonomasia que es el ocio playero. La hamaca, como el balón en la serie precedente, es el objeto que encarna la situación y sirve de contrapunto a la figura humana que aquí aparece estirada, fruto de la suspensión de su cuerpo en una estructura superior, seguramente uno de esos artilugios instalados en la arena para disfrute de los bañistas. De manera que la horizontalidad de la hamaca se prolonga al otro lado en

la de la figura humana, ya que esta última, para adaptarse al formato del díptico, es presentada en esa misma posición, lo que la convierte en una imagen extraña, por imposible. Hamaca y figura humana se recortan sobre un fondo blanco, concentrando de esa manera el sentido de la escena en ambos iconos: objetual y humano en una especie de “realismo conceptual” que, como en las otras series, genera una secuencia singular a pesar del verismo con el que están tratadas ambas figuras. La asociación formal entre objeto y cuerpo insinúa su ulterior acoplamiento, pues la hamaca es al fin y al cabo el receptáculo estático del cuerpo dinámico; un cuerpo que combina la acción y el reposo también durante esos días de asueto. En otras obras de la serie, hamaca y ocupante aparecen integrados. Pero no se trata de una ocupación natural de la primera; muy al contrario, el individuo adopta posturas extrañas, absolutamente incómodas, cercanas al cuerpo yacente; la cubrición del mismo con un albornoz reitera esa sensación que la propia autora resalta al establecer su similitud con un “ritual de muerte”. En una de las obras se hace aún más evidente: *Tsunami*, al mostrarnos en la franja superior aquel oleaje letal. La descontextualización de este eje narrativo, yuxtapuesto y por tanto contrastado como es habitual en la artista a otra imagen: el mar, las nubes, refuerza esa sensación de soledad, de desamparo, ajenas en principio a las actividades lúdicas mostradas.

En sentido literal estas imágenes muestran de manera sintética una desembocadura trágica que en efecto se produce en determinadas situaciones. Sin embargo el carácter dominante es metafórico, ya que tanto los lugares representados: las casas unifamiliares costeras, las playas, como los objetos-fetiché: hamaca, balón de plástico y la vestimenta misma, terminan por encarnar la alienación. Como ese individuo que en una viñeta de *El Roto* (*El País*, 18.6.2006) ofrece su propio cerebro como ofrenda al dios televisor, quienes habitan las casas unifamiliares, juegan con el balón y alimentan pasivamente su piel con los rayos solares instalados en la tumbona, no son sino seres con frecuencia infelices que no logran desalojar su pesadumbre ni siquiera durante sus días de asueto, como delatan sus gestos alterados. Paloma Pájaro se interroga



sobre el sentido de la sociedad de consumo, aquella glorificada por los artistas de los años sesenta, aunque ahora se empeñen en negarlo: “Los que creamos el pop art odiábamos el mundo del consumo” ha dicho recientemente James Rosenquist (*El País*, 18.6.2006). Al aplicar unos procedimientos formales cercanos a aquéllos revela la inocencia del discurso pop, pero sobre todo pone en liza las contradicciones cada vez más agigantadas entre consumo material y bienestar espiritual. La felicidad no permanecerá mucho tiempo pese a los deseos de quienes lo solicitan. Los sentimientos se agitarán incluso en esos falsos paraísos terrenales de la sociedad del ocio. Porque estas escenografías del simulacro no puede ocultar los verdaderos sentimientos de sus ocupantes. Así la infraestructura residencial, la parafernalia playera, no hacen sino encubrir la insatisfacción de tantos individuos de nuestro tiempo, incapaces de dar cumplimiento a la permanente incitación a los triunfos material y sentimental. De manera que la sociedad de consumo genera en su interior un verdadero batallón de frustrados.}





INMERSIONES

Fabio Rodríguez de la Flor

ADORACIÓN DEL VERANO

«(Escena Segunda):

Lo había leído en Platón (República VI) y en la leche solar

Dijo “qué olor el de tus manos
al ponerte protección”, y luego,
“tus brazos, tus ojos escondidos
tras las gafas negras, tus labios
al masticar el frigo, tu cuerpo
enrojecido y exacto sobre la toalla,
todo eso me hace pensar, amigo,
en la irreflexión que lleva a la muerte
-lo había leído en Esquilo”. Todo eso
me hace pensar, dice, y había leído
en la blanquísima luz del verano aquello
de la arquitectura del sol como idea del bien,
lo había leído, y observaba ahora los cuerpos aceitosos,
extraños e idénticos cada verano,
perfectos, -a qué engañarnos- hundiendo los pies en la arena
huyendo del sol a medias, del bien -tendidos-
“humedecida el alma por la mirada prendida
de un cuerpo dudoso a sus diecisiete años”.»

ALBERTO SANTAMARÍA

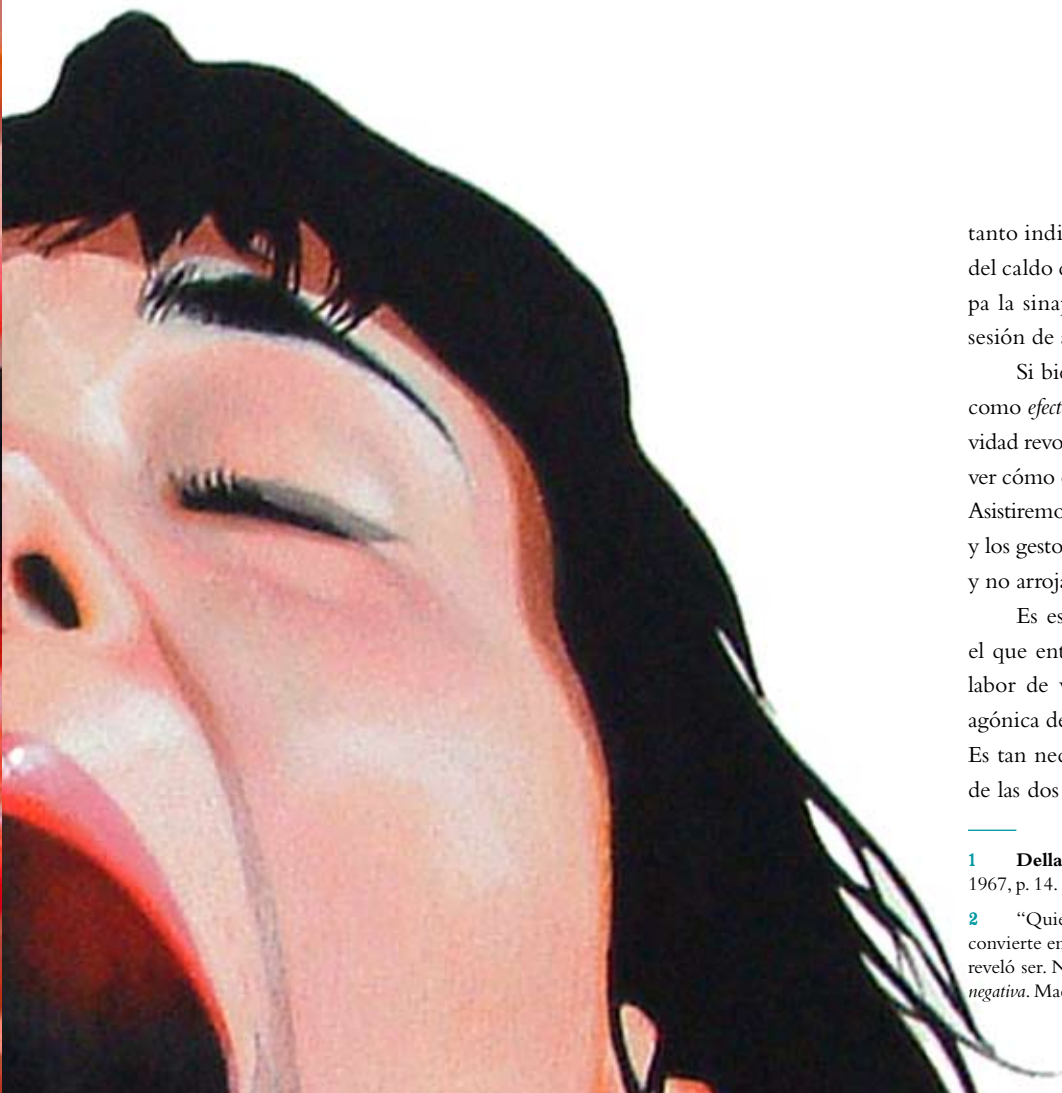
-El hombre que salió de la tarta-

La cara oculta del materialismo histórico sería aquella en la que el sujeto se expresa con rebeldía y exageración frente a un producto social obsoleto, inservible y fuera ya del orden de lo actual y de la moda. Los cuadros de Paloma Pájaro pueden malinterpretarse si las acciones representadas se toman como un grito de toma de posesión, de enajenación del inconsciente colectivo por alterar el estado de las cosas.

Se podría llegar a pensar en una acción rebelde, en un gesto idiosincrásico que pugna por alterar el orden social, y así generar un nuevo estado de conciencia personal, de “ser social”. Dado ese caso (aunque improbable), cada grito, cada lágrima, cada suspiro, cada muerte en las obras de Paloma Pájaro, serían una proclama, una pancarta, una filacteria, irrumpiendo y dinamitando el “estar de las cosas”.

Esto configuraría un horizonte tan utópico como dramático, tan incómodo como violento y forzado. Nada de ello puede ser encontrado en los cuadros de Paloma Pájaro, donde nada en ellos se juega en ese nivel de desobediencia civil y dinamización brusca y brutal de los valores sociales. El proyecto *Quédate día feliz* no es ilustrativo de revulsivos holísticos que intenten fragmentar la membrana de la célula social, alterando definitivamente el sistema de seguridades sobre las que se vertebra su (¿feliz?) existencia. El interés de lo representado en los cuadros no residirá siquiera en el valor testimonial que se le pueda conceder a la obra que dibuja, en presente continuo, los grandes cambios sociales que sacuden los estratos





tanto individuales como colectivos. No es (la artista) una documentalista del caldo cultural, ni pretende que la onda expansiva de su obra interrumpa la sinapsis colectiva y el estado bienaventurado en que transcurre la sesión de autohipnosis en la que se encuentra sumido el plural social.

Si bien es cierto que tal obra ha de analizarse desde el “hecho estético como *efecto* y como *causa*, es decir, como método gnoseológico y como actividad revolucionaria” que pensaba Gramsci¹, a lo largo de la misma podemos ver cómo estos valores se empeñan en reconsiderarse y destruirse a sí mismos. Asistiremos así a un drama frío: el modo en que las líneas secas de los edificios y los gestos dramáticos de los cuerpos, pretenden cerrarse sobre ellos mismos y no arrojar ningún haz de luz sobre ningún otro objeto, *Idea* o espectador.

Es este mismo valor entrópico, este sentimiento de autodestrucción, el que entra en conflicto con la propia producción de la artista, y en una labor de vasos comunicantes podemos asistir al acontecimiento o lucha agónica de cómo el esfuerzo por la repulsa se iguala al esfuerzo de creación. Es tan necesario el silencio como el discurso que lo define, pero ninguna de las dos cosas son finalmente válidas². Es por eso que Paloma Pájaro, tras

¹ **Della Volpe, Galvano** *Lo verosímil filmico y otros ensayos*. Madrid, Ciencia Nueva, 1967, p. 14. en el prólogo de Alberto Méndez Borra.

² “Quien defiende la conservación de la cultura radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa, fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser. Ni siquiera el silencio libera de este círculo”. **Adorno, Theodor W.** *Dialéctica negativa*. Madrid, Taurus, 1992.



sucesivos experimentos que van del arte expresionista a la filigrana de los bordados, pasando por el *assemblage* y el videoarte, deriva en una tendencia hiperrealista cuya finalidad no es el *trompe l'oeil*, no es el engaño óptico ni el simulacro visual, sino exactamente la necesidad de somatizar la realidad del discurso y apoderarse de él sometiéndolo al silencio personal y a una suerte de clave enigmática que nos parece planea con su signo jeroglífico por toda la muestra.

Paloma Pájaro necesita producir, generar, objetivar mundo, previo paso de éste por las horcas caudinas de los pinceles. Es decir, el origen impulsivo de su arte está en la consecución de lo que pueda ser el propio producto final, y cualquier valor contingente y real es medido y tasado pero transformado y reescrito, de tal manera que debe leerse en el resultado último de su producción. Paloma Pájaro necesita ver el mundo a través de la elaboración de sus propias obras para comprenderlo, para asimilarlo y para terminar amándolo. Y es preciso hacer hincapié en que es el proceso el que la lleva a ello.

Es por eso que es necesario enfatizar el gran esfuerzo de creación de esta artista, pues no sólo el mismo se aloja en una técnica plástica de naturaleza ardua y trabajosa, complicada y perfeccionista, sino que lo que hace es tejer su propia visión del mundo a base de elementos dispersos pero tremendamente definidos y compactos en sí mismos. Tal tarea es de orden arqueológico, mitologizador, es, además de traductora y traslativa (del



mundo al espacio de la representación), interpretativa, selectiva, poética, barroquizante... su primer instrumento es la observación y su segunda herramienta es la ironía. Pues Paloma Pájaro es consciente de que finalmente los caminos y los puentes han de construirse, y que la exégesis, en la lectura del mundo, ha de basarse finalmente en una maquinaria pesada, en una sinergia constructiva de engranajes sólidos, sin los cuales lo propiamente representado dejaría ver su teatro barato de sombras.

MÁQUINAS DE LUZ

En la cadena de montaje que es su propio estudio-taller, los conceptos y los términos que se filtran a los paneles, pasan por varias fases. Su extracción y reelaboración tienen mucho que ver, en el orden familiar y estructural de la vida de la artista, con los procesos industriales de la pastelería. De esta similitud metafórica se han de extraer dos cosas como nexos fundamentales: una, desde la concepción de la idea hasta la venta del producto, el material pasa por diversas fases de mecánica y automatismos, de retroacción y regularizaciones: tamizado, mezclado, amasado, corte, moldeado, fermentación, horneado... Esta “industrialización” del proceso de creación es fundamental en la obra de Paloma Pájaro. Curiosamente, todos los procedimientos idénticos y sistemáticos en la panificación consiguen productos totalmente desiguales entre sí formalmente. Eso es debido a que

en la sección de manufactura interviene un coeficiente artístico capaz de hacer fluctuar determinados factores decisivos. Es así también cómo la barra de pan escapa teóricamente a la espada de Damocles benjaminiana³. Y como, desde luego, la obra de la artista se desliga de la corriente Pop en tanto y cuanto su técnica no permite la reproducción sistemática del producto. Ella apunta al *unicum*, rechazando lo serial y la reiteración pop.

Y dos, y aquí me permito cierta analogía lírica: así como el ingrediente principal de la producción industrial del pastel es el azúcar, así es la ironía en la obra de Paloma Pájaro. Pero ésta es una ironía impuesta para desembarazarse elegantemente de lo anteriormente dicho, de la necesidad de posicionarse, de adoptar una postura rebelde, o conformista, una ironía que se deshace de los complejos sociales, que finta y regatea las órdenes materialistas y deshecha el compromiso. Una ironía locuaz y humorística como único reducto para burlar las imposiciones del sistema. Una perífrasis argumental para no pasar por la aduana y no ser registrado ni pagar impuestos.

Paloma Pájaro, a través de esa ironía, reivindica su derecho a la ignorancia primigenia, al lienzo en blanco, a la eliminación de todas las fuerzas de rozamiento capitalistas y materialistas que tienden a homogeneizar los productos y a dotarles de la misma aceleración en su caída hacia el puchero

3 “Aquello que se marchita en la era de la reproducción mecánica; eso es el aura de la obra de arte”. **Benjamin, Walter** “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I* Madrid, Taurus, 1973.



social. No quiere oír de órdenes ni premisas. En su labor productiva y creativa no se expone a juicios. Se aísla, se enquistada, y desde esa atalaya, esa cueva-torre-palacio-apartamento de verano, su único mensaje es la muralla del derecho personal a ser ella misma y dotar a su obra de un significado propio e intransferible.

Es así como la ironía viene a soltar en una blanca carcajada la palabra POP, cuando se trata justo del proceso inverso. Tal y como dice Hal Foster citando a Barthes: *“Lo que el arte pop quiere es desimbolizar al objeto, sacar a la imagen de cualquier significado profundo a la superficie simulacral. En este proceso el autor queda también liberado: El artista pop no se queda detrás de su obra, y él mismo carece de profundidad: es meramente la superficie de sus cuadros, sin ningún significado, ninguna intención, en ninguna parte”*⁴.

Como se puede deducir, los personajes de sus cuadros también se encuentran en esa existencia insular y autónoma. Su actividad revolucionaria, al igual que la de la autora, es la obtención de un nicho propio en el que poder llevar a cabo sus propios descubrimientos. No quiere inducir ni ser inducida.

Para ello, Paloma Pájaro no sólo adopta esa posición que, de modo inevitable hoy en día, puede llegar a ser incluso una “posición mediática”,

⁴ **Foster, Hal** *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* Madrid, Akal, 2001. p.130. (Cursiva en el original).





sino que es tanta su necesidad de aislarse de esa “horizontalidad plural” de esa “banalización colectiva”, que su labor de campo le lleva a encontrar auténticas parcelas paradisíacas dentro de las propias fronteras del sistema. Casi con un fervor situacionista Paloma Pájaro halla reductos arquitectónicos donde refugiarse. “La arquitectura es la forma más sencilla de *articular* el tiempo y el espacio, de *modular* la realidad, de hacer soñar. No sólo es una articulación y una modulación plásticas, que son la expresión de una belleza pasajera, sino también una modulación influyente, que se inscribe en la curva eterna de los deseos humanos y de los progresos en la materialización de dichos deseos”⁵.

En primera instancia, la arquitectura en la obra de Paloma es una metáfora del refugio, de la fortaleza personal. Los edificios racionalistas, faltos de toda estética, reúnen los condicionantes perfectos como “cámaras de cuarentena”. A esto hay que añadirle un “vaciado” meteorológico. El apartamento de verano en los meses de invierno es la *imago* directa del cuerpo despersonalizado, de la cáscara corpórea. Las paredes blancas de litoral levantino durante las lluvias, se yerguen como monumentos, como estatuas funerarias, como mausoleos de nuestro espíritu social. En ruinas, definitivamente, de nuestra esperanza de ocio y consumo. Son homenajes también a los pretéritos veranos de bicicleta y gazpacho, a los

⁵ “Formulario para un nuevo urbanismo” de Gilles Ivain, en VV.AA. *Urbanismo situacionista*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 12.

primeros flotadores, a las divertidas olas, a las sandías y a los melones, a los chiringuitos, a la paella y las toallas, monolitos intemporales que marcan, como miliarios, el camino de vuelta a los días felices de nuestro imaginario colectivo.

Paloma Pájaro concibe estos espacios con un sentido de habitabilidad muy parecido al orden arquitectónico de la “ley de ruinas” de Albert Speer, en el que se construye, o se habita, para cuando todo esté en ruinas, o no existamos⁶.

Pero, a instancias de esta simbología posatómica cuyo residuo radiactivo sigue incrementándose en el núcleo mismo de nuestra aventura capitalista, la artista elige la arquitectura como un órgano para transplantar a su nuevo mundo ideográfico. En un impulso por recobrar lo que a mi parecer son para ella *locus* privados, lugares de retiro, rincones tapizados de melancolía donde rediseñar la natural desconfianza hacia un mundo invertebrado y hostil. Contrariamente a lo predicho, esta edificación vacía y desnaturalizada, paradigma de proyectos urbanísticos cerriles y sinécdoque de civilizaciones enteras sometidas al mandato del producto, tiene para Paloma Pájaro esa “blancura”, esa “vacuidad”, y constituye para ella una suerte de “segunda naturaleza” desde la que empezar a crear nuevas miradas y sobre todo y ante todo, practicar el silencio.

⁶ **Speer, Albert** *Memorias : los recuerdos del arquitecto y ministro de armamento de Hitler. Una crónica fascinante del Tercer Reich*, Barcelona, El Acantilado, 2002.

ESPACIOS DEL CUERPO

Es desde luego su experiencia personal la que ha elegido el cuerpo y el edificio, el ser humano y la arquitectura, como los orígenes de coordenadas para empezar a dibujar el ancho mapa del exterior interiorizado.

No es casual esta relación entre el edificio y el cuerpo, como ya nos alerta Juan Antonio Ramírez⁷. Desde Vitruvio, el cuerpo humano ha canonizado las medidas de la belleza y de la armonía para su consecuente aplicación a los modelos arquitectónicos. En Paloma Pájaro esta confluencia de cuerpo y espacio no sigue tanto un régimen de similitudes antropocéntricas, ni pretende extruir el habitáculo orgánico a la infraestructura de la edificación. Es más un malabarismo volumétrico, un constante juego entre continente y contenido. En cierto modo tenemos la duda de qué alberga a qué, y nuestras miradas se disparan de un lado a otro, intentando encontrar el origen del *efecto* y las consecuencias de la *causa*. La artista manipula el orden de alternancia a lo largo de los cuatro dípticos, y un tríptico, de la serie *Quédate día feliz*, para crear esta duda sistemática. Una duda que nos hace concebir, en algunos paneles, la representación arquitectónica como un “bocadillo” de cómic, como una interpretación directa del ademán del personaje. Y en otros, como si el propio edificio fuese la envoltura del gesto, y fuesen las paredes las que acabasen por determinar la postura del individuo.

⁷ **Ramírez, Juan Antonio** *Edificios-Cuerpo*. Madrid, Siruela, 2003.

La ironía se adueña de los espacios pictóricos sobre todo a la hora de tergiversar lo artificioso y lo natural, lo externo e interno. Los individuos *Cegados por la luz*, desvelan esa mirada extrapolada de Paloma Pájaro, que nos alimenta de objetos y poses plagadas de sobreentendimientos veraniegos, como son los bikinis, las toallas, las hamacas o las gafas de sol, pero sobre ellos arroja una luz artificial, una luz de una potencia cruda, afilada, cortante como un millón de vatios. Acerca el sol a su taller simulando el amperaje, dejando su cuadro-fotograma expuesto hasta quemarlo, creando sólo volumen y contraste en la figura central y desechando su localización, su pertenencia al mundo en el que la imaginamos. Nos atreveríamos a recortar y pegar sus figuras humanas sobre las planchas niqueladas de nuestros frigoríficos, en la trasera de nuestros coches, en el aluminio de las ventanas o sobre las superficies plásticas de nuestras carpetas. Todas tienen esa belleza artificial que se mimetiza perfectamente con lo que poseemos y con lo que producimos. Nuestras conductas atávicas de capitalismo avanzado revientan rápidamente la capacidad simbólica de la obra de arte y la integran dentro de la economía política del signo-mercancía⁸.

Si nuestros sentidos llegasen a licuarse, quedaríamos automáticamente emplazados dentro el propio lienzo, como productos directos de una cadena de montaje o alimentos deglutidos en un sistema de digestión. No debemos endurecer nuestras miradas ni perder los órganos blandos del entendimiento.

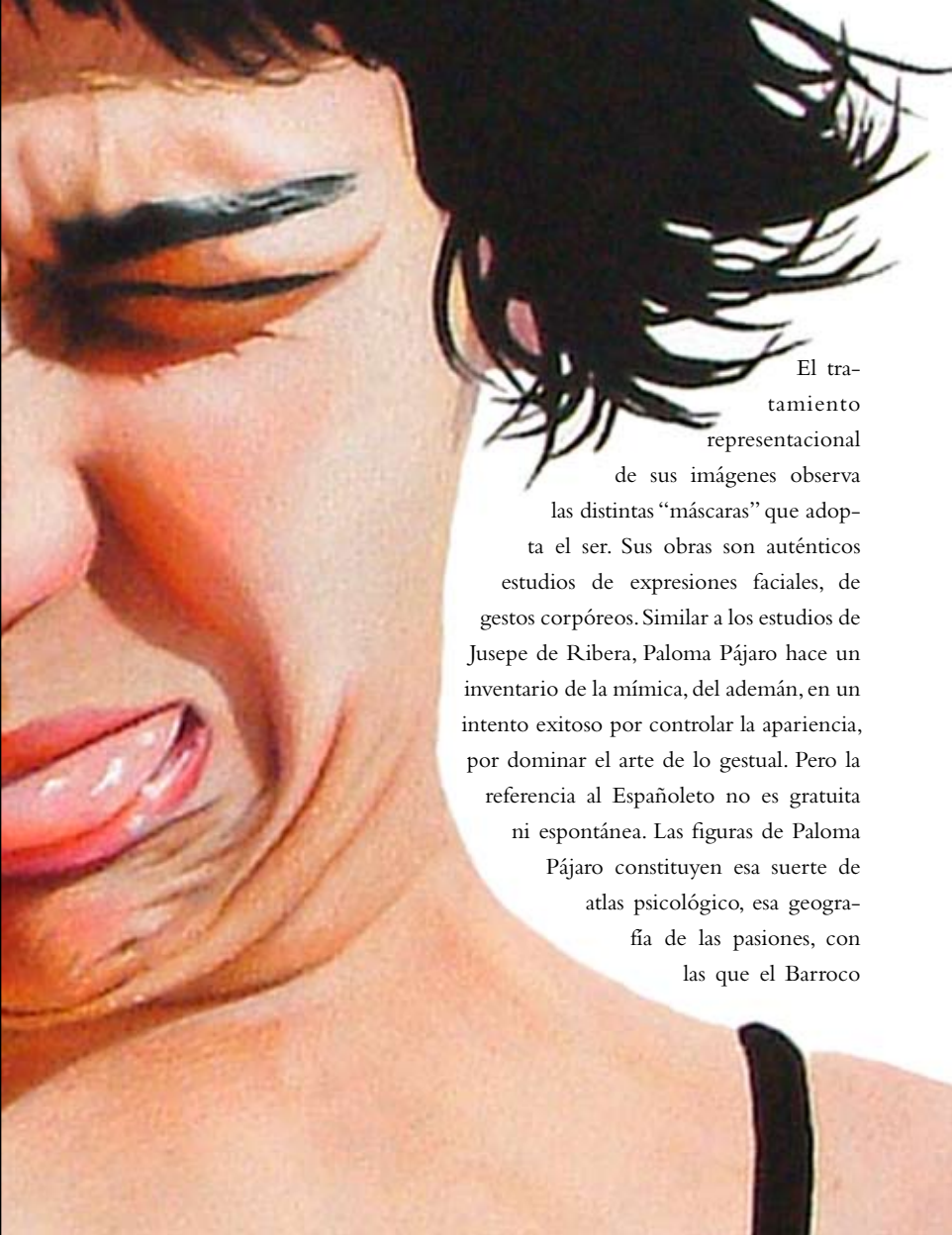
8 **Baudrillard, Jean** *La sociedad del consumo* Barcelona, Plaza y Janés, 1974.

La visión de las figuras manchadas de arena, con los cuerpos mojados por el agua del mar y con un bronceado interrumpido, es la que el espectador ha de dibujar más allá de la silueta, en ese blanco diáfano que la artista nos cede a duras penas para conectar con su imaginario.

Paloma Pájaro interpone este “retrato de lo externo” para cegar la entrada a su laberinto personal. Arroja la luz como un señuelo para ensombrecer y apartar de la abierta exposición sus dominios interiores. Son esencialmente formas barrocas de lectura del mundo las que adopta esta artista. “Para el momento barroco, es verdad que las apariencias por entonces se desgajan de las verdades, de las cuales se constituyen en su sombra y lado oscuro, mientras los significantes inician lo que es su moderna separación de los significados estabilizados y normativos. De un lado queda el mundo, entregado enteramente a lo falso y aparental. De otro, se sitúa una intimidad replegada y secreta, que a su vez deberá aprender la nueva gramática que permite leer los signos de las cosas y restablecer y suturar la enfermedad del sentido, que, ciertamente, es la enfermedad del siglo”⁹.

«Tristemente triste con su cabeza triste
y un triste bikini de piel de triste tigre»
EL NIÑO GUSANO

9 **R. de la Flor, Fernando** *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano* Madrid, Marcial Pons, 2005, p. 38.



El tratamiento representacional de sus imágenes observa las distintas “máscaras” que adopta el ser. Sus obras son auténticos estudios de expresiones faciales, de gestos corpóreos. Similar a los estudios de Jusepe de Ribera, Paloma Pájaro hace un inventario de la mímica, del ademán, en un intento exitoso por controlar la apariencia, por dominar el arte de lo gestual. Pero la referencia al Españolito no es gratuita ni espontánea. Las figuras de Paloma Pájaro constituyen esa suerte de atlas psicológico, esa geografía de las pasiones, con las que el Barroco

comienza a tejer inquietantes y secretos hilos entre el arte y la recién nacida cultura de masas.

Las luces de alto contraste, los claroscuros, las líneas ajustándose a la tensión del músculo, el patetismo gestual, los fondos neutros, los cuerpos yacentes, devuelven a Paloma Pájaro a la génesis de la Edad Moderna. Sus modelos se infiltran en los espacios de la simulación y la disimulación¹⁰, creando enigmas de significado.

Los fondos blancos de la series *Quédate día feliz* y *Prelude for Meditation* y los negros de *Y los cielos me darán la luz*, hacen que las figuras bailen sobre la misma espesura sobre la que se siluetean los vegetales en los bodegones de Sánchez Cotán. En el caso de Paloma Pájaro, los modelos flotan en una especie de coreografía espacial como ya lo hicieron los objetos de 2001, una Odisea del espacio, dibujando movimientos a ritmo del Danubio Azul sobre la límpida blancura de las paredes de la nave Discovery o la infinita negrura del espacio exterior.

La atracción de los cuerpos hacia las hamacas en *Prelude for Meditation* tiene ese mismo orden gravitacional que el corredor de la película de Kubrick. Paloma Pájaro desconecta sus figuras de la realidad y las sumerge

¹⁰ A propósito de estos espacios, Bacon establece tres modelos operacionales: La discreción, para no dejarse ver cual se es; la disimulación negativa, que prueba que el sujeto no es aquél que es; y la simulación positiva, cuando se sostiene ser aquél que definitivamente no se es. En **Bacon, F.** “Sobre la simulación y la disimulación” en *Ensayos*, Buenos Aires, Aguilar, 1980, pp. 36-40.




en un viaje espacial. Recorta todo sobre un *chroma key* de infinitas posibilidades y las hace rotar en sistemas centrífugos y centrípetos con el afán de alterar sus condiciones físicas universales.

Es el medio acuoso el que sobrevuela constantemente su obra. Un imaginario acuático, que casi nunca aparece representado, y que sumerge todo en un distinto grado de densidad, en una atmósfera poética de cloro y sal. Todo finalmente queda anegado por las aguas del gran tsunami, hundido en un tiempo ralentizado, parsimonioso. Los cuerpos finalmente se arrastran hasta la orilla, y quedan depositados sobre las hamacas como los sedimentos de los aluviones del Nilo.

Los propios fotogramas de la videoinstalación *A mí me salvó el amor*, alteran su secuenciación, se congelan, se densifican, se encharcan. La propia película fotográfica se texturiza con ondas, burbujas de oxígeno, salpicaduras y goteos.

Toda la obra de Paloma Pájaro tiene un fuerte contenido filmico. Sus pinturas se encadenan con la técnica del montaje. Sus miradas frente a los personajes y los paisajes son posiciones de cámara, y todo parece tener tras de sí una estructura de guión, de literatura visual, de escaleta cinematográfica. La propia superficie de los paneles guarda la proporción del fotograma.

Acontecemos pues a una narración de lo inmerso, a un plano fijo sobre la pecera social. Todo cobra un especial sentido al mirarlo con la óptica de la gruesa pared del acuario. La horizontalidad de las figuras, la “suavidad”



y densificación del gesto extremo, la atmósfera musical bajo el agua, como un fueraborda roturando la superficie, las construcciones como Atlántidas sumergidas, todo desafiando a la gravedad, pretendiendo liberarse del peso y ascender hacia la luz, emerger ayudados por plataformas y balones de oxígeno y sentir la catarsis de la descompresión. Paloma Pájaro legitima así la existencia de la oquedad, la necesidad de un vacío para contrarrestar la presión y ayudar a los cuerpos a recuperar la “verticalidad”.

El gran desafío en el taller de Paloma Pájaro es deshacerse del peso, romper las ligaduras y liberarse del tejido social que nos ancla. Poner freno a la producción y consumo de lastre. Al mundo de Paloma Pájaro sólo migra aquello que puede ser etéreo y cuya constitución tiene el germen de lo liviano.

Ante esta visión, el espectador ha de sentir el instinto de flotación, la fuerza de la supervivencia, el ímpetu y la razón de la ascensión, mientras todo a su alrededor, independientemente, permanezca hundido. }

QUÉDATE DÍA FELIZ

- 32-33 “QUÉDATE DÍA FELIZ N° 1”, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 140 cm
- 34-35 “QUÉDATE DÍA FELIZ N° 2”, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 140 cm
- 36-37 “QUÉDATE DÍA FELIZ N° 5”, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
2006
50 x 140 cm
- 38-39 “QUÉDATE DÍA FELIZ N° 4”, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 140 cm
- 40-42 “QUÉDATE DÍA FELIZ N° 3”, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 210 cm























PRELUDE FOR MEDITATION

- 44 **“PRELUDE FOR MEDITATION Nº 1, MÓDULO HAMACA CON ALBORNOZ”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
122 x 244 cm
- 45 **“PRELUDE FOR MEDITATION Nº 1, MÓDULO BAÑISTA EN SUSPENSIÓN”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
122 x 244 cm
- 46 **“PRELUDE FOR MEDITATION Nº 1, MÓDULO ALTA MAR”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 140 cm
- 47 **“PRELUDE FOR MEDITATION Nº 1, MÓDULO PLAYA”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 140 cm
- 48 **“PRELUDE FOR MEDITATION Nº 2, MÓDULO HAMACA CON TOALLA”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
122 x 244 cm
- 49 **“PRELUDE FOR MEDITATION Nº 2, MÓDULO BAÑISTA EN SUSPENSIÓN”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
122 x 244 cm.
- 50 **“PRELUDE FOR MEDITATION Nº 2, MÓDULO NUBES”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 140 cm

- 51 **“PRELUDE FOR MEDITATION Nº2, MÓDULO PÁJAROS”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 140 cm
- 53 **“PRELUDE FOR MEDITATION Nº 2, MÓDULO TSUNAMI”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 140 cm
- “LETANÍA PARA LA MEDITACIÓN”**, 2006
Iñaki Estrada Torío
pieza electroacústica
8:51 min.
- 55 **“A MI ME SALVÓ EL AMOR”**, 2006
vídeo, 8:51 min.
dirección: Paloma Pájaro
realización: TMori
música: Iñaki Estrada Torío
imágenes: Equipo Moral









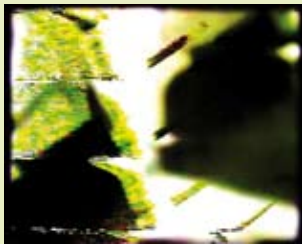








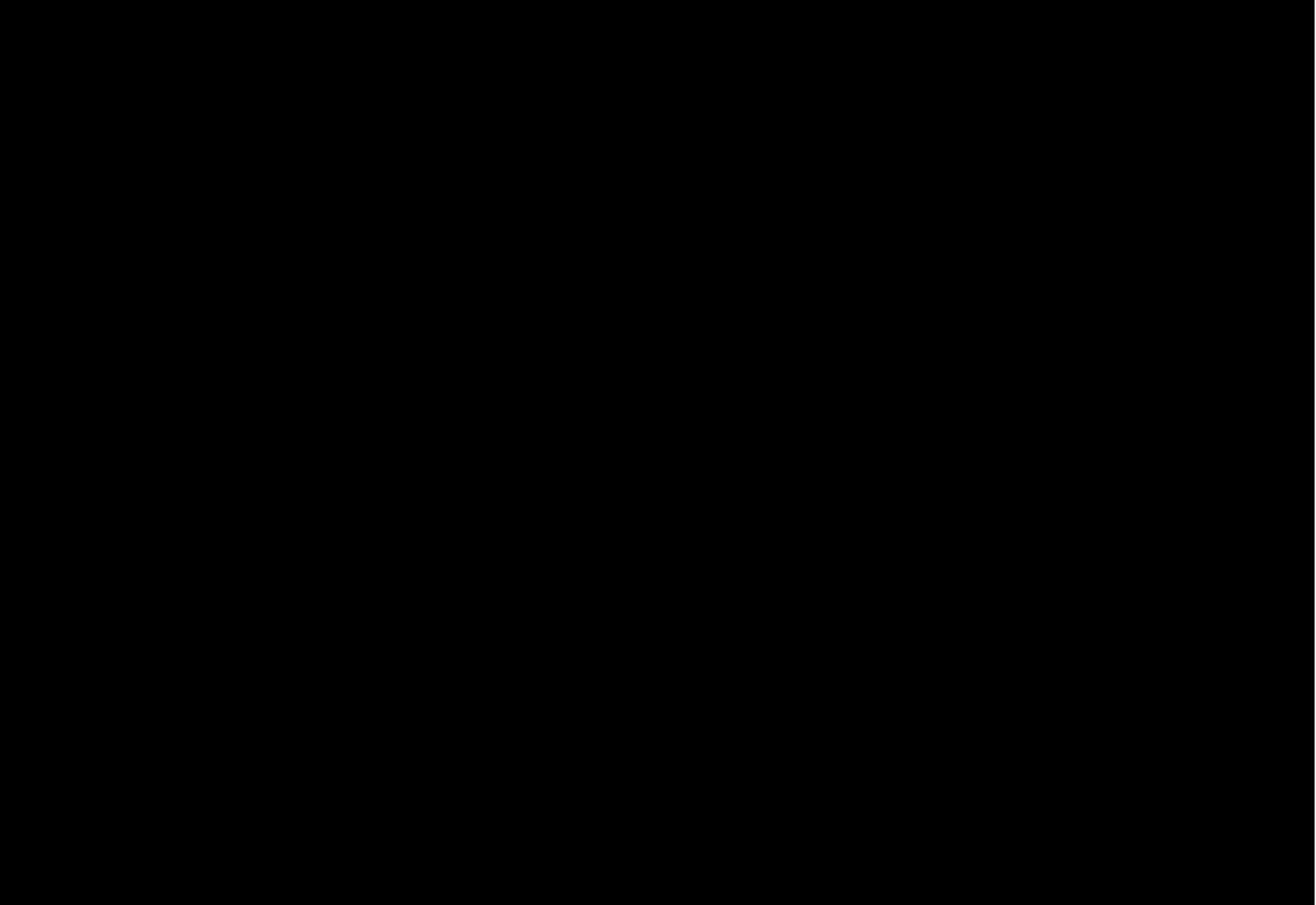




Y LOS CIELOS ME DARÁN LA LUZ

- 59 **“Y LOS CIELOS ME DARÁN LA LUZ Nº 1”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 70 cm
- 61 **“Y LOS CIELOS ME DARÁN LA LUZ Nº 2”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 70 cm
- 63 **“Y LOS CIELOS ME DARÁN LA LUZ Nº 3”**, 2006
acrílico y lápices sobre tabla
50 x 70 cm









ENGLISH TEXTS



FRUSTRATED

Javier Hernando Carrasco

At first sight, the colourist images of holiday iconography that permanently feature in the work of Paloma Pájaro seem to evoke universes of happiness. But not only because of the iconography, also because of the way that they are represented - the mostly flat colour, the decontextualisation of the figures, the flat perspective, the intense contrast of light...etc. all imply a link to emblematic artists of American pop art such as James Rosenquist, Ed Ruscha or Mel Ramos. In general, the leaders of the 60's movement tacitly glorified consumerist society that was still in its infancy at the time. The spread of technology into the home, as reflected in Richard Hamilton's collage, *Just what is it that make today's home so different so appealing?*, and the quantitative increase in publicity as an effective incentive for the consumption of all types of products could not at the time instil anything but enthusiasm, since it reflected the idea that the difficult post-war years had been overcome and even comforts prior to the war had been improved upon. Pop painting established this iconography of consumerist banality and also certain visual criteria, in particular an intensity of colour.

In recent years, the same vibrance of colour has been re-examined by a new generation of artists, applying it to decontextualised figures in flat spaces. As such, the poetics of Paloma Pájaro isn't so unusual and shares a lot in common with artists like Salvador Cidrás, and even some from Castilla y León such as Félix Angulo and Jesús Alonso. This formal tendency also relates to photo-realism which challenges both the origin of the image represented - the camera - and its very nature even though the result isn't realist as such. It too is a quality that is very noticeable in the images of Paloma Pájaro.

The representations of holiday homes that make up the series of diptychs in *Quédate día feliz* (Stay, happy day) transmit a sensation of strangeness, due in large part to the use of form mentioned above which bankrupts the naturalistic logic of the scene. In this sense, it would seem valid that the sensations produced by the work would be similar to other pieces, though they may have been produced at very different time. The analysis that Peter Sager made of *Tony Curtis' House* by photo-realist Paul

Staiger in 1971, might also be applied to the work of Paloma Pájaro: “Staiger hasn’t added or eliminated objects but has instead nullified its materialism by inserting heavy areas of light and shade. The overexposure, also increased artificially, creates that unreal characteristic of a living sphere displayed as immobile and enigmatically empty.” (Peter Sager, *Le nuove forme del realismo*, Gabriele Mazzotta Editore, Milán, 1976, p 80–81). As such, the American actor’s house emerges in the painting like some phantasmal image, without a single sign to suggest that there is life within it and furthermore, because of the pristine but cold formal definition, it becomes an unreal object, submerged in an atmosphere no less fantastical. The family residences captured photographically by Paloma Pájaro and later transferred to painting display a similar air of unreality. Here, there is no doubt that the houses are uninhabited, because they have been photographed over the long winter period while the owners stay in the city awaiting the moment when they can return to their seaside refuges for their summer holidays or occasional breaks during the rest of the year. The choice of the uninhabited house in itself implies a critical stance, especially nowadays when urban speculation in Spain has reached unprecedented levels, to which the building of holiday homes along the coast makes a significant contribution, with uncontrollable construction fuelled by economic greed. These leisure homes, firmly locked practically all year long, reflect the wastage that prevails in developed societies with the environmental costs that this carries with it. The houses that we are looking at in Paloma Pájaro’s paintings from the other side of the fence, in other words at a distance, question the senselessness of our society, precisely the same society that was exalted by pop artists during the 60’s and viewed more astutely with some degree of unease by others at the time. For example, Guy Debord, a social commentator ahead of his time, warned about the society of the spectacle that so dismays us today, and the culture of second homes forms a significant part of that.

The house forms the background with the garden in the background, not only because it is in front of it, hiding, protecting the construction, but also because it encapsulates the consumerist’s attempt to get close to nature, but which ends up in pure simulacrum. In this sense, the little houses end up like elements in a theme park. It is the popularisation of high bourgeois behaviour passed on to the middle class. It’s hardly surprising, then, that bad taste dominates the architecture, constantly obsessed with a historicism that supposedly ended over a century ago and even in the repeated use of palm trees harking back to Latin American houses from the first quarter of the 20th century, a kind of vulgar exhibitionism that reveals a lot about the sensitivity of the owners.

If the work limited itself to the image of the family home – as in the work of Paul Staiger – any discourse would be limited to its sociological aspects. But as mentioned above, the images only form part of a diptych and the second section features a human figure, leading any interpretation into the psycho-social arena. As such, what at first appeared to form a space of happiness becomes a testimony of unhappiness, predominantly because the artist has concentrated on presenting the human condition through the face in order to emphasise what she herself has termed “the emotional reading of the image”, and in every case, the faces express negative feelings: pain, boredom, sadness, disgust. The figures externalise their feelings with great intensity, almost exaggerated – an unmistakable sign both in its veracity and desperation since such a struggle will only be externalised when the affliction is at an extreme. The decontextualisation that the artists subjects them to, cutting and pasting them on a white background, framing them in close-up, only increases the dramatic nature of their expressions. The juxtaposition of these pairs of images without any explicit formal link reminds me of the “Kulechov effect”, an experimental technique in Soviet avant-garde cinema that came to form decisive part of their theories on editing. Kulechov would say that concept derives from the contrast between

two heterogeneous images. In this sense, the contrast between the house and the subject would probably suggest the concept of ownership. But at this stage of the 21st century, as I mentioned earlier, it is simply naïve to consider the beach house as simply a neutral object. And if then this kind of architecture also represents values of leisure, and therefore of happiness, their contrast with sorrowful men and women instills a contradiction and reveals a reality, namely that happiness cannot be supplanted by material goods. Their beachwear only serves to verify the pathos of the figures, placing them in a happy setting, underlining the impossibility of overcoming their condition, even temporarily.

In the series *Y los cielos me darán la luz* (And the skies will give me the light), the subjects appear seated in an inflatable armchair handling a transparent ball, accentuating the playfulness the scene. Again, decontextualised, this time on a uniform black background, and occupying as before the centre of the picture, the figures are in street clothes. The style suggests they are lower middle class, and their stupid expressions suggest psychological and intellectual vulgarity. One of them appears to take on a meditative posture, holding the ball as if it were a terraqueous globe, staring towards the firmament with a certain transcendental air; in contrast, the others seem to treat the spherical object as what it is: a ball. In one of the pieces, the woman, reclining in her plastic armchair, turns it into a bench by resting one of her legs on it. In the other, a man holds it in his hands. Both by the way he holds the ball and that way he sits, he seems to be at the wheel of a car. We can speculate that he is presenting a child's parody of driving. Both suggest gestures of thick-skinned self-satisfaction, matching with the probable baseness of their respective characters. From all this there emerges the artist's ironic vision, reflected by the title itself, underlining the onslaught of idiocy as an overriding social stain, parallel with – we could say – the destructive urban expansion in the country. But for these vulgar subjects, products of the global consumerist society, life is



no more than an occasional romp in degraded natural spaces between long periods of patient, insipid waiting.

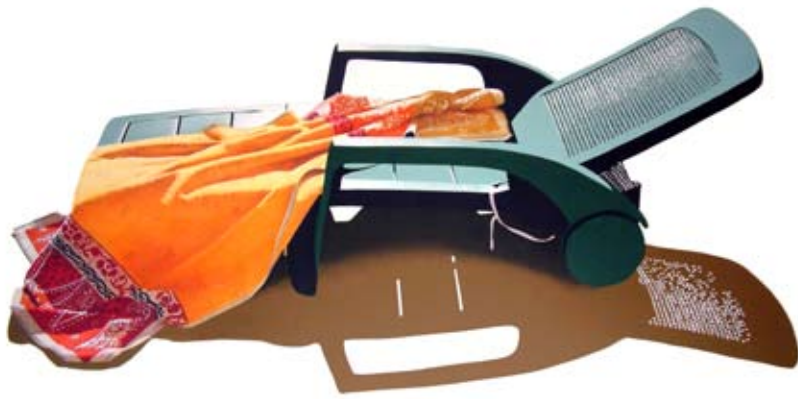
Prelude for Meditation extends the gaze over summer leisure time otherwise known as fun at the seaside. The lounge, like the ball in the previous series, is the object that encapsulates the situation and serves as the counterpoint to the human figure which in this case is stretched out suspended from some structure above, as if from the kinds of exercise frames often installed on beaches for the bathers' enjoyment. In this way, the position of the lounge is reflected in the human figure forming the diptych, so that the human figure is placed horizontally, creating a strange, if not impossible image. The lounge and the human figure are cut and pasted onto a white background, thereby focussing the intention of the scene on the two icons: objectual and human in a kind of "conceptual realism" that, as in other series, generates a singular sequence despite the truthfulness with which both figures are treated. The formal association between object and body insinuates that they were previously joined, so that the lounge is in the end the static vessel for the dynamic body; a body that combines action and repose, again at holiday time. In other pieces in the series, the lounge and the subject are integrated. But this is not to say that the lounge is being used naturally, far from it: the individual adopts strange poses, completely uncomfortable resembling the body lying down;

the figure covered by a bathrobe underlines this sensation, which the artist herself underlines by establishing similarities with a “ritual of death”. In one of the pieces, the connection is even more evident - *Tsunami* - where she shows us the lethal wave appearing at the upper edge of the picture. The decontextualisation of this narrative axis, is juxtaposed and therefore contrasted with the other image as in the artists other pieces: the sea, the clouds, reinforces this sensation of solitude and abandonment, very different from the leisure activities illustrated.

In a literal sense these images display synthetically a tragic flooding that can indeed occur in certain situations. Nevertheless, the prevailing character of the image is metaphoric, because the places represented, the seaside homes, the beaches as well as the fetish objects - the lounge, the plastic ball, and the clothes themselves all encapsulate alienation. Like the “El Roto” cartoon (*El País*, 18.6.2006) where a man offers his own head to the television god, those who live in these the family holiday homes, sat in the deck chair playing with a ball, passively feeding their skin with solar rays, are no more than often unhappy people who are not able to dislodge their sense of regret even during their holidays, as their different gestures suggest. Paloma Pájaro asks herself about the sense of consumerist society, glorified by pop artists during the 60’s however much they attempt to deny it: “Those of us who created pop art, hated the world of consumerism,” claimed James Rosenquist (*El País*, 18.6.2006). By applying some formal procedures we

can reveal the innocence of the pop discourse, but above all, counter the increasingly overwhelming contradictions between material consumerism and spiritual well-being. Happiness does not last long despite the desires of those that request it. Feelings are shaken even in the false earthly paradises of the leisure society, because these settings of simulacrum cannot hide the real feelings of their occupants. In this sense, the residential infrastructure and beach paraphernalia do nothing more than conceal the dissatisfaction of people today, incapable of achieving a permanent incitement of their material and sentimental triumphs. As such, consumerist society creates within it, a whole battalion full of the frustrated. }





IMMERSIONS

Fabio Rodríguez de la Flor

SUMMER ADORATION

(Second Scene):

He had read it in Plato (Fourth Republic) and in the milky way

He said “how your hands smell
 When you put on protector”, and then,
 “your arms, your eyes hidden
 behind dark glasses, your lips
 chewing on the frigo, your body
 reddened and precise on the towel,
 it all makes me think, friend,
 of the rashness that leads to death
 – I’d read it in Esquilo.” It all
 makes me think, he says, and he’d read
 in the sheer white light of that summer
 about the architecture of the sun as an idea of goodness,
 he’d read it, and he now observed the oily bodies,
 strange and identical each summer,
 perfect – let’s not kid ourselves – sinking feet into the sand
 half escaping the sun, from the goodness – lying there –
 “the soul moistened by the captivated stare
 of a doubtful body at seventeen years old.”

ALBERTO SANTAMARÍA

-The man who came out of the cake-

It could be said that when individuals express themselves with rebelliousness and exaggeration before an obsolete, social product, unusable and out of fashion according to the current order, it is the hidden face of historical materialism. The pictures of Paloma Pájaro could be misinterpreted as representations of a cry of insurrection, the voice of an alienated collective unconscious desperate to change the way things are.

One could consider a rebellious action, an idiosyncratic gesture that struggles to change the social order and generate a new state of personal consciousness, to be a “social being”. If this were to be the case (though improbable), each cry, each tear, each sigh, each death in the work of Paloma Pájaro would be a proclamation, a placard, a phylactery, bursting in and detonating the “way things are”.

This would represent a perspective as utopian as it is dramatic, as uncomfortable as it is violent and forced. Nothing of the sort can be

found in Paloma Pájaro's pictures, none of which plays to this level of civil disobedience or brusque and brutal detonation of social values. The *Quédate día feliz* (Stay, Happy Day) project does not illustrate holistic enemas that attempt to fragment the membrane of the social cell, definitively changing the system of certainties on which its (happy?) existence is based. The pictures' interest does not even reside in their testimonial value, that it may be conceded that the work paints, in the continuous present, the great social changes that have shaken both our individual and collective strata. The artist is not a documentalist of the cultural soup, nor does she pretend to use the expanding wave of her work to interrupt the collective synapse and cosy state brought on by the self-hypnosis session to which our plural society subjects itself.

Although it is certain that such works should be analysed from the "aesthetic fact as *effect* and *cause*, in other words as a gnoseological method and revolutionary activity", as Gramsci¹ maintains, we can see that throughout, these values need to be reappraised and end up destroying each other. We find ourselves attending a cold drama; the way in which the clean lines of the buildings and the dramatic gestures of the bodies attempt to close in on themselves, refusing to shed light on any other object, *Idea* or viewer.

It is this same entropic value, this sense of self-destruction, that enters into conflict with the production of the artist herself, and through a series of communicating vessels we can attend the event, or fight to the death, in which the effort of repulsion is equal to the effort of creation. Silence is as necessary as the debate which defines it but neither is valid in the end.²

1 **Della Volpe, Galvano** *Lo verosímil filmico y otros ensayos*. (Filmic verisimilitude and other essays) Madrid, Ciencia Nueva, 1967. p. 14. in the Prologue by Alberto Méndez Borra.

2 "Whoever pleads for the preservation of a radically culpable and shabby culture turns into its accomplice, while those who renounce culture altogether immediately promote the barbarism, which culture reveals itself to be. Not even silence can break out of the circle". **Adorno, Theodor W.** *Negative Dialectics*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1970.

It's for this reason that after successive experiments from expressionist art to the filigree of embroidery, via *assemblage* and video, Paloma Pájaro has developed a hyperrealist style whose aim is not a *trompe l'oeil*, optical illusion or visual simulacrum, but precisely the need to externalise the reality of the debate and to become empowered through it, subjecting it to personal silence and a kind of enigmatic key that seems to glide with its hieroglyphic sign throughout the work.

Paloma Pájaro needs to produce, to generate, to objectify the world, prior to the CAUDINAL noose of her brushes. In other words, the impulsive origins of her work reside in realising what the final product itself might be, and any real, contingent value is measured and assessed but then transformed and rewritten in such a way that it has to be read in the final result of its production. Paloma Pájaro needs to see the world through the elaboration of her own work in order to understand it, to assimilate it and finally to love it. It is important to emphasise that it is the *process* that allows her to do it.

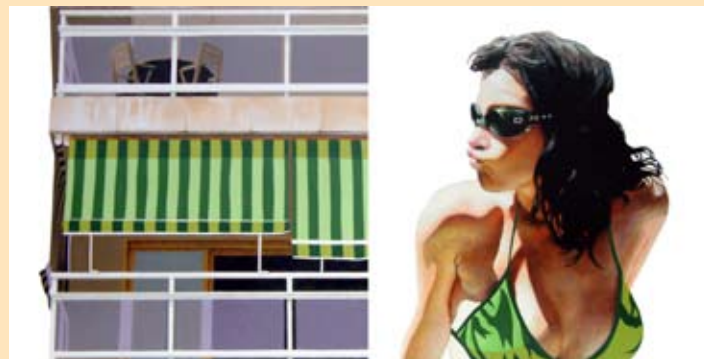
For this reason it is necessary to underline the enormous creative effort of the artist, since it isn't just that her visual technique is naturally arduous and difficult, complicated and perfectionist, but also that she weaves her own vision of the world through a variety of elements which are at the same time, tremendously defined and compact in themselves. This task is archaeological, mythologizing, and, moreover, translational, transcriptional (from the world into the representative space), interpretative, selective, poetic, baroquising... Her first instrument is observation and her second tool is irony. Because Paloma Pájaro is conscious that in the end roads and bridges have to be build, and that exegesis, reading the world, should eventually be based on heavy weight machinery, on a constructive synergy of solid gearing, without which the representation itself would reveal its cheap shadow theatre.

MACHINES OF LIGHT

In the assembly line that becomes her studio-workshop, the concepts and terms that are filtered onto the panels pass through various phases. Their extraction and re-processing, in the familiar, structural order from the artist's life, have a lot to do with the industrial process of the bakery. And using this metaphor, two elements can be taken as fundamental cores to her work: firstly, from the conception of the idea to the sale of the product, the material passes through various mechanical, automated phases of retroaction and regularisation: sifted, mixed, kneaded, cut, moulded, fermented, baked...etc. This "industrialisation" of the creation process is fundamental in Paloma Pájaro's work. Interestingly, all the identical, systematic processes at the planning stage, lead to products that are totally different from each other at a formal level. This is because within the manufacturing section, an artistic coefficient intervenes capable of fluctuating certain decisive factors. It's also because of this that the stick of bread theoretically escapes from the Benjaminian sword of Damocles³. And of course, it's how the artist's work manages to break away from Pop trends in the way and to the extent that its technique prohibits the systematic reproduction of the product. She upholds *unicum*, rejecting the serial reiteration of pop.

And secondly, and here I allow myself a certain lyrical analogy: just as the primary ingredient of a cake is sugar, in the work of Paloma Pájaro, it is irony. But this is an irony that has been imposed in order to elegantly rid itself of the aforementioned need to take a stance, to adopt a position of rebel –or conformist–, an irony that destroys social complexes, that feigns and cheapens materialist orders and does away with commitment. An irony that is garrulous and humoristic, and the only haven from which to mock

³ "...that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art." **Benjamin, Walter** "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Spanish trans. from *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.



"RS.V. Nº 24", 2006, acrílico y lápices sobre tabla, 50 x 140 cm

the impositions of the system. A dialectic periphrasis in order to avoid passing through customs, so as not to be searched or have to pay duties.

Through this irony, Paloma Pájaro recovers her right to primitive ignorance, the blank canvas, the elimination of all the capitalist, materialist forces of friction that tend to homogenise products and lend them the same freefall towards the social stew. She doesn't want to hear of any orders or premises. Her productive and creative efforts don't expose her to judgement. She isolates herself, she embeds herself, and from this watchtower, this cave-tower-palace-summer apartment her only message is the wall of personal rights, to be herself and to give her work its own, untransferable meaning.

And in this way, the irony manages to burst into empty laughter at the word POP, when it actually deals with precisely the opposite process. Just as Hal Foster, quoting Barthes, commented: "*What Pop art wants is to desymbolize the object, to free the image from the depths of meaning up to the simulacral surface.*" In the process the author is also released: *The*

pop artist doesn't hide behind his work, and he himself lacks depth: he is merely the surface of his pictures, no meaning, no intention, nowhere.”⁴

As we may deduce, the characters in her paintings also find themselves in this isolated, autonomous existence. Just like the artist, their revolutionary activity is to obtain their own niche in which they can carry out their own discoveries. They have no need to induce or be induced.

In order to achieve this, Paloma Pájaro not only adopts a position, inevitable nowadays, that can go so far as being “media friendly”, but also it is her need to isolate herself from this “group horizontality”, this “collective banalisation”, that her work in the field takes her to some plots of real paradise within the boundaries of the system. Almost with a situationist fervour, Paloma Pájaro reveals architectural havens where she can take refuge. “Architecture is the simplest means of articulating time and space, of modulating reality, of engendering dreams. It is a matter not only of plastic articulation and modulation expressing an ephemeral beauty, but of a modulation producing influences in accordance with the eternal spectrum of human desires and the progress in realising them.”⁵

In the first instance, the architecture in Paloma's work is a metaphor for refuge. For the personal fortress. Rationalist buildings, void of any aesthetic, combining the perfect conditions as “quarantine chambers”. Added to this, there is a meteorological “vacuum”. The summer apartment during winter months is the direct *imago* of the depersonalised body, the corporeal shell. The white walls along the Mediterranean coast during the rainy season, are raised like monuments, like funereal statues, like mausoleums to our social spirit. In ruins, definitively, from our faith

⁴ Foster, Hal *Return to the real; The Avantgarde at the End of the Century* - Spanish trans. from Madrid, Akal, 2001, p.130.

⁵ “Formulary for a New Urbanism” Report by Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain), adopted by the Lettrist International, October 1953 – Spanish trans. *Urbanismo situacionista*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 12.



“RSAV. Nº 23”, 2006, acrílico y lápices sobre tabla, 50 x 140 cm

in leisure and consumerism. They are also a homage to past summers of bicycles and gazpacho, to the first floaties, to the fun of the waves, to watermelons and melons, to the beach bars, to paella and towels, timeless monoliths that mark like milestones the path of return to the happy days of our collective imaginary.

Paloma Pájaro conceives these spaces with a sense of habitability very similar to the architectural order of Albert Speer's “law of ruins”, whereby what is built or where we live is designed for a time when everything is in ruins, when we no longer exist.⁶

But, at the behest of this post-atomic symbiology whose radioactive residue continues to increase in the very nucleus of our capitalist adventure, the artist chooses architecture as an organ to transplant onto our new ideographic world. In an impulse to recover what seems to me to be her private *locus* - retreats, corners upholstered in melancholy where the natural mistrust towards an invertebrate and hostile world can be redesigned. Against predictions, this empty, denaturalised construction, this paradigm of small-

⁶ Speer, Albert (1970). *Inside the Third Reich*. New York: Simon & Schuster Spanish reference: *Speer, Albert Memorias : los recuerdos del arquitecto y ministro de armamento de Hitler. Una crónica fascinante del Tercer Reich*, Barcelona, El Acanalado, 2002.

minded urban projects and synecdoche of whole civilisations subjected to the mandate of product, holds for Paloma Pájaro this “blankness”, this “emptiness”, and forms a kind of “second nature” from which to begin to create new ways of seeing and first and foremost, of practising silence.

SPACES OF THE BODY

It is clearly because of personal experience that she has chosen the body and the building, the human and the architectural, as the original coordinates to begin drawing the broad map of our interiorised exterior.

This relationship between the building and the body is not causal, as Juan Antonio Ramírez points out.⁷ Ever since Vitruvio, the human body has canonised the dimensions of beauty and harmony that are subsequently applied to architectural models. In Paloma Pájaro’s work, this confluence of body and space doesn’t so much follow a regimen of anthropocentric similarities, nor does it pretend to extrude the organic living space into the infrastructure of construction. It is more like volumetric juggling, a continuous game between the contained and the content. In a way, we are not sure what houses what, and we look from one side to the other, trying to find the origin of the *effect* and the consequences of the *cause*. The artist manipulates the order of alternation over the four diptychs and one triptych in the series *Quédate día feliz*, in order to create this systematic doubt. It is a doubt which leads us to perceive, in some panels, the architectonic representation as a comic “sandwich”, as a direct interpretation of the character’s gesture. And in others, as if the building itself were the wrapping of the gesture, and it were the walls that ended up determining the posture of the individual.

The irony is appropriated from the pictorial spaces above all when the artificial or natural, external or internal is distorted. The individuals in *Cegados por la luz* (Blinded by the Light) reveal this extrapolated gaze

of Paloma Pájaro, one which feeds us with objects and poses infested with inferences of summer, like bikinis, towels, loungers or sunglasses, but bathed in artificial light, a light of crude power, honed, sharp like a million watts. She brings light to her studio simulating the amps, leaving her painting–still exposed until it is burnt, limiting volume and contrast to the central figure and taking away their location, their belonging to the world as we imagine it to be. We would dare to cut out the human figures and stick them on the metal doors of our fridges, on the back of our cars, on the aluminium frames of windows or on the laminated covers of our folders. They all hold this artificial beauty which perfectly mimics what we possess and what we produce. Our atavistic behaviour of advanced capitalism rapidly shatters the symbolic capacity of a work of art and incorporates it within the political economy of sign-market.⁸

But let’s not fool ourselves. The artist has woven a massive web in which bodies, buildings and the occasional object have become trapped and immobilised. With the laboriousness of a spider, she has inoculated poison and has dissolved their insides. She has literally emptied the internal spaces to feed herself and the only thing she gives back to us is the appearance of things. But we mustn’t fall into the trap, we mustn’t ourselves become the prey, of this emptiness.

If our senses become liquidated. We shall automatically be placed within the canvas itself, as direct products of an assembly line, or swallowed food within a digestion system. We mustn’t harden our gaze nor lose the soft organs of understanding.

The vision of the figures patched with sand, with bodies wet from the sea and with interrupted tans, is what the viewer will have to draw beyond the silhouette, in the translucent whiteness that the artist gives us with great difficulty so that we can connect with our imaginary.

7 **Ramírez, Juan Antonio** *Edificios-Cuerpo*. Madrid, Siruela, 2003.

8 **Baudrillard, Jean** *The Consumer Society* Spanish reference: Barcelona, Plaza y Janés, 1974.

Paloma Pájaro interposes this “portrait of the exterior” in order to blinker the entrance of her personal labyrinth. The light she sheds is only used to obscure, to lure us away from the open exposure of her internal domains. Essentially she adopts baroque methods for reading the world. “It is true that in the time of baroque, appearances broke away from truths, which were established in their shadow and dark side, while significance began its modern tendency of separating itself from accepted meaning and norms. On the one side there is the world, given over entirely to falsehood and appearance. On the other there is a withdrawn, secret intimacy, that at the same time needs to learn a new grammar that will allow it to read the signs of things and re-establish and suture the disease of the senses that without a doubt is the *disease of the century*.⁹”

“Sadly sad with her sad head
and a sad bikini of sad tiger skin”

EL NIÑO GUSANO

The representational treatment of her images observes the different “masks” that humans adopt. Her paintings are real studies of facial expressions and body language. Similar to the studies of Jusepe de Ribera, Paloma Pájaro makes an inventory of mimicry, of gesture, in a successful attempt to control appearance, by dominating the art of gesture. But the reference to Españaoleto isn’t gratuitous or spontaneous. Paloma Pájaro’s figures make up a kind of psychological atlas, this geography of passions with which the baroque begins to weave unease and secret threads between art and the recently born mass culture.

The high contrasting light, the light and shade, the lines adjusting themselves to the tension of the muscle, gestural pathos, neutral depths, horizontal bodies, returns Paloma Pájaro to the genesis of the Modern

Age. Her models infiltrate spaces of simulation and dissimulation.¹⁰, creating enigmas of meaning.

The white backgrounds in the series *Quédate día feliz* and *Prelude for Meditation* and the black in *Y los cielos me darán la luz* (And the skies shall give me light), make the figures dance on the same denseness as the vegetables silhouetted in Sánchez Cotán’s still lifes. In the case of Paloma Pájaro, the models float in a kind of space choreography like the objects in *2001 Space Odyssey*, tracing movements to the rhythm of the Blue Danube against the pristine white walls of the ship *Discovery* or the infinite blackness of outer space.

The attraction of the bodies towards the loungers in *Prelude for Meditation* maintains that same gravitational order as the corridor in Kubrick’s film. Paloma Pájaro disconnects her figures from reality and submerges them in a space voyage. Cuts everything before a *chromakey* background of infinite possibilities and makes them rotate in centrifugal, centripetal systems in order to alter their universal physical conditions.

All her work floats over this aqueous medium. An aquatic imaginary that almost never appears, and which immerses everything in a different kind of density, a poetic atmosphere of chlorine and salt. Eventually everything becomes flooded by the waters of the great tsunami, drowned in decelerated, parsimonious time. The bodies are finally washed ashore, and are deposited onto their loungers like alluvium of the Nile.

The actual stills from the video-installation *A mí me salvó el amor* (Love saved me), change order, freeze, thicken, spill over. The photographic film itself is textured by waves, oxygen bubbles, splatters and drips.

¹⁰ With regards to these spaces, Bacon establishes three *modi operandi*: Discretion, to prevent others from seeing what it really is; negative dissimulation that attempts to prove that the subject is not what it really is; and positive simulation whereby it pretends to be what it certainly isn’t. In Bacon, F. “Of Simulation and Dissimulation” Spanish trans. *Ensayos*, Buenos Aires, Aguilar, 1980, pp. 36-40.

⁹ R. de la Flor, Fernando *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano* Madrid, Marcial Pons, 2005, p. 38.

All of Paloma Pájaro's work has a strong filmic content. Her paintings are linked with editing techniques. Her way of looking at characters and landscapes is like the positioning of a camera and everything seems to have behind it the structure of a script, visual literature, cinematic ESCALETA. The very surface of the panels maintains the proportions of a film still.

We are witnessing, then, a narrative of immersion, a still-shot of society's fishbowl. Everything takes on a special meaning when viewed through the optics of the thick glass wall of an aquarium. The horizontality of the figures, the "softening" and thickening of the extreme gesture, the musical atmosphere underwater, like an outboard motor ploughing through the water, buildings as if from submerged Atlantis, everything defying gravity, attempting to free themselves from their heaviness and to rise towards the light, to emerge aided by platforms and balls inflated with oxygen and to feel the catharsis of decompression. In this way, Paloma Pájaro legitimises our hollow existence, the need for a vacuum in order to counteract pressure and to help the bodies recover their "verticality".

The great challenge in Paloma Pájaro's studio is to get rid of the weight, to break our bonds and free ourselves of the social fabric that anchors us. To put a brake on the production and consumption of ballast. The only things that migrate to Paloma Pájaro's world are those able to be ethereal and whose make-up contains the germ of the lightweight.

Before this vision, the viewer must feel the instinct of floating, the force of survival, the impetus and rationale for ascension, while independently, everything surrounding them remains underwater.)



PALOMA PÁJARO

www.palomapajaro.es

info@palomapajaro.es



Nace el domingo de ramos de 1977

1995/00 Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca.

1999/00 Quinto curso de Bellas Artes en Saint-Etienne (Francia). Beca Erasmus.

2000/02 Propietaria y directora de la galería Paloma Pájaro de Salamanca.

2004 Beca de Artes plásticas en el Colegio de España en Paris (boe nº 261 de 31 de octubre de 2003).

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2006 Espacio Emergente, Da2 Salamanca. Proyecto “Quédate día feliz”

Galería Benito Esteban de Salamanca, “Cegados por la luz”

2005 Obra social Caja España: “Proyecto OCCITENTE 2002-04”: Zamora, Palencia y León.

2004 Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Salamanca: “you are always on my mind”

Fundación Belgais, Castello Branco, Portugal: “you are always on my mind”

Galería Benito Esteban, Salamanca: “OCCITENTE”.

2003 Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de A Coruña: “OCCITENTE / CIUDAD-NUDO”

2001 Galería Paloma Pájaro, Salamanca.

1998 Museo Pérez Comendador-Leroux de Hervás, Cáceres.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2006 ARCO'06. Stand del Ministerio de Cultura: “END TO END o el dedo acusador”

Galería MUELLE 27, Madrid: “Emergentes”.

V Bienal de Artes Plásticas Fundación Rafael Botí de Córdoba.

2005 ART / salamanca / 05, Galería BORES & MALLO (Cáceres); galería Benito Esteban (Salamanca).

“Dominio urbano”, galería Benito Esteban, Salamanca.

“Encuentros y desencuentros”, galería Benito Esteban, Salamanca.

- 2004/05** Itinerante con el premio Caja España de pintura 2004.
- 2004** La Salina, sala de exposiciones de la Diputación de Salamanca. Premio “Jóvenes Pintores” de la Fundación Gaceta. Sala Parpalló, MuVIM de Valencia. VI edición de los Premios ÁNGEL de pintura
 “Muestra A3”, Cité Internationale Universitaire de París, Jornada Internacional de las Artes. París.
- 2003** “Una realidad otra”, capilla Fonseca. Departamento de actividades culturales de la Universidad de Salamanca y Caja Madrid
 “Una realidad otra” en la Ciudadela de Pamplona. Fundación Laboral de la Construcción del Principado de Asturias.
- 2002** II muestra de arte alternativo, Gijón, con la obra “Diego sobrevive en occidente”

VÍDEOS

- 2006** “Y a mí me salvó el amor”, Dirección: Paloma Pájaro; música: Iñaki Estrada; realización: TMori (a partir de imágenes de Equipo Moral). 8:51 min.
- 2005** “La Voz humana: Unidad 5” con Tmori. 17 min.
- 2004** “Retrato simple de los animales” música: Tom Waits, Celia Gámez y sonidos de naturaleza, . 8:10 min.

PREMIOS

- 2005** V Bienal de Artes Plásticas de la Fundación Botí, Diputación de Córdoba. Obra seleccionada.
- 2004** 1º premio. Premio Caja España de pintura.
 1º premio. Premio Fundación Gaceta “jóvenes pintores”. Premios ÁNGEL de pintura, obra seleccionada y adquirida.
- 2003** FLC del Principado de Asturias, obra seleccionada

OBRA EN COLECCIONES

Da2 (Domus Artium 2002), Salamanca
 Premios ÁNGEL de pintura
 Museo Pérez Comendador-Leroux, Cáceres.
 Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Salamanca.
 Fundación Gaceta, Salamanca.
 Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de A Coruña.
 Obra social Caja España.

*Este colofón se escribió
el 15 de agosto de 2006,
fiesta de la Virgen de la Paloma y
víspera del 29^o aniversario de la muerte de Elvis.*