

Hacer sin hacer ruido no equivale a ser silente. Tampoco la simplicidad de la forma –como señalara Tony Smith a propósito de la esencialidad minimalista– equivale a simplicidad en la experiencia. En aparente disenso con su quietud, Jesús Pastor ha ido dejando reveladoras pistas en el camino para entender que sus “cosas” –que, por cierto, sólo son cosas de modo relativo– constituyen una profunda indagación teórica sobre los límites de la imagen, sobre la obsolescencia de las especificidades de la estampa y sobre la impugnación de los axiomas en torno a la naturaleza y función del arte múltiple. Como complemento de su propuesta creativa y de los resultados tangibles de su actitud experimental, pueden rastrearse posiciones y dispositivos de reflexión en contextos diversos, desde la docencia académica a la edición impresa: un corpus de textualidad indisociable de un imaginario elaborado a partir de la conjunción de metodología científica y pensamiento crítico.

En el marco de los cursos de verano organizados por la Universidad de Castilla-La Mancha en 1991, Jesús Pastor formulaba algunas cuestiones relevantes sobre la definición de la estampa, en particular el desplazamiento de la noción de *categoría* por el concepto de *sistema* para caracterizar al arte múltiple. El fundamento de tal proposición inducía a la renuncia de las clasificaciones genéricas y a su sustitución por una estructura dinámica de interrelaciones y mediaciones no jerarquizadas, un sistema adaptable a la incorporación de nuevos componentes y permeable a flujos, circulaciones y reajustes estructurales. También entonces cuestionaba la dependencia evolutiva de las fases procesuales del arte gráfico respecto al producto final y reivindicaba la autonomía de los tres estadios del proceso creativo –idea, matriz y estampa–, enfatizando sus posibles dispersiones y sus cualidades diferenciales al margen del esquema obsoleto de causalidad. Además, Jesús Pastor subrayaba en aquella intervención del año 91 uno de los aspectos de mayor interés de la imagen múltiple, un rasgo que hasta esos momentos había pasado casi inadvertido en el análisis sobre la caracterización de la estampa, su dimensión conceptual: “El grabado no sólo es un procedimiento técnico, sino que básicamente es una forma de crear, y como tal forma no es inocente, es decir, es una forma de enfrentarse a la creación con un fuerte substrato ideológico y conceptual”.

En el planteamiento teórico de Jesús Pastor subyace un bagaje intelectual construido a partir de significativas aproximaciones y confrontaciones estéticas, literarias y filosóficas. La relación de obras y artistas del apartado *Contenidos reflexivos* de su programa para la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra presentado en 1993, donde abordaba cuestiones atinentes a las nociones de repetición, serie y modulación, originalidad, circulación, apropiación..., incluía algunos mentores referenciales del *minimal* y conceptual de los años sesenta, de la fotografía analítica, los movimientos performativos, el neodadaísmo post-conceptual o la corriente post-minimalista de los setenta, y del apropiacionismo posmoderno de los ochenta. De Judd a Broodthaers, de Nauman o Flavin a Matt Mullican o Haacke, de Levine, LeWitt, On Kawara, Opalka, Buren o Kosuth a Koons, Kelly, Sherman o Jeff Wall, de Jürgen Olbrich a Gary Hill o Bill Viola...

Mediante concordancias y discrepancias, acercamientos y fugas, Jesús Pastor es consciente del interés de las estrategias minimalistas y conceptuales en los procesos de contextualización de la imagen, y comunicación y construcción de significados. La experiencia perceptiva del

espacio, principio axiomático del *minimal*, ámbito donde acontece el encuentro entre el sujeto perceptor y la obra, es un argumento central en los elementos de aluminio expandidos de la serie *Inflexiones* (1994-1996), en las dispersiones matéricas en muros y ángulos o en los puntos imantados cubiertos de viruta metálica polícroma de *Reversos* (1997-2003) y en las superposiciones de planos en vidrio de *Latitudes* (2005-2007). De hecho, los significantes elegidos para nominar estas secuencias aluden explícitamente al espacio –inflexión, reverso, latitud–. Y también de hecho, el énfasis puesto en el estudio de la interrelación espacial con motivo de sus exposiciones –por ejemplo, la de 2007 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid o la de ese mismo año en el Patio de Escuelas Menores de Salamanca– incide en la consideración, genuinamente minimalista, del espacio como factor cognitivo, escenario de percepción de las cualidades físicas del objeto. Todo aboca hacia una experiencia de la obra de arte entendida como conocimiento de lo real: “Toda experiencia es conocimiento –en palabras de Judd–: la experiencia subjetiva es conocimiento: la experiencia objetiva, que es ciencia, es obviamente conocimiento”. La posición de Jesús Pastor se alinea con esa tesis al afirmar que “el espacio tiene en sí mismo un contenido significativo”. Sin embargo, y a pesar de esa empatía teórica, sus propuestas visuales no son específicamente minimalistas, entre otras razones porque trascienden la estricta literalidad de las propiedades materiales del objeto; es decir, la radical objetualidad dogmatizada por el *minimal* está subyugada en el caso de Jesús Pastor a una intencionalidad no exclusivamente empírica y a niveles de interpretación complejos, más allá de la apariencia objetual.

Desde las *Tramas* de finales de los ochenta (1988-1990) resulta evidente su voluntad metalingüística en la deconstrucción gráfica de la imagen. En cierto modo, esa búsqueda de la génesis de la forma y de su comportamiento orgánico, así como la ulterior investigación analítica de los planos de representación, en la medida en que reclaman la participación activa del sujeto en la decodificación del sentido, tienen conexiones con las tácticas conceptuales. Es evidente, no obstante, la distancia de sus postulados estéticos respecto a la praxis conceptual, pese a la común atracción por el lenguaje, ya que la prioridad absoluta hacia los dispositivos mentales propia de los conceptuales ortodoxos, despreciando al producto, aparece compensada en Jesús Pastor con la realización material, la experiencia sensorial directa y la valoración de las cualidades perceptivas.

Su mayor proximidad a la actitud de los conceptuales es metodológica, instrumental. A partir de lecturas de textos filosóficos y literarios, devenidos en fuentes de ideas, Jesús Pastor depura citas susceptibles de generar desarrollos teóricos. La extracción de fragmentos textuales con capacidad de evocación constituye en sí misma una práctica conceptual. Él define los pasajes extractados como “herramientas desde las que comprender no sólo el inicio de mis obras, sino su propio proceso conceptual de génesis”. Al no ser concebidos como síntesis del pensamiento del escritor, los pasajes de texto seleccionados no son tan relevantes por su referencia al autor, sino por la posibilidad de conocer mejor al compilador. En definitiva, esas citas ayudan a acotar las cuestiones que más interesan a Jesús Pastor. Desvelan con asombrosa claridad la importancia que para él tiene el lenguaje, a través de las facetas de la comunicación, la apariencia, la representación, la interpretación, la producción y distribución de significado o la transferencia de sentido*.

* “El verso no debe componerse de palabras, sino de intenciones” [Mallarmé, 1864]. / “La comunicación pide una coincidencia de dos desgarraduras, en mí mismo y en otro” [Bataille, 1961]. / “Lo que está en

Los parámetros relativos al lenguaje han ocupado una posición de centralidad en la reflexión crítica de Jesús Pastor sobre la imagen múltiple. No fue casual su atención prestada a la electrografía a finales de los setenta –un medio del que no existían precedentes en el país, circunstancia que confirma su condición de precursor–, en un momento histórico en el que las posibilidades comunicativas de la copia electrográfica habían sido asumidas en Europa y Estados Unidos por creadores de situaciones, artistas performativos y activistas del *mail-art*, y comenzaban a ser exploradas en acciones feministas contra la deformación estereotipada de la femineidad impuesta por el orden masculino dominante. La fotocopia hacía posible representar partes del cuerpo femenino desnudo eliminando la narratividad simbólica institucionalizada y despojando a la imagen de contenidos retóricos. Desde un posicionamiento distinto, aunque no exento de finalidad identitaria, Jesús Pastor también se adentró en la práctica electrográfica a través de la representación del cuerpo. Sin embargo, su objetivo no era tanto explorar el cuestionamiento de la identidad cuanto buscar un sistema capaz de traducir en dos dimensiones un fragmento corporal dinámico, esto es, un volumen en movimiento, lo que le acercaba a los experimentos cronofotográficos de Eadweard Muybridge.

Aprehender el movimiento, en tanto que paradigma semasiológico de las nociones de tiempo y espacio, condensando el desarrollo del desplazamiento secuencial de un volumen, fue el punto de partida de las primeras electrografías de Jesús Pastor, y también de sus hallazgos con transferencias de pigmentos sobre matrices de grabado calcográfico a finales de los ochenta. Probablemente la consecuencia más significativa de ese interés por las variables espacio temporales fue la inserción de la relatividad en su enfoque, así como la elección de un método basado en el análisis de componentes, piedra angular de la descomposición de la imagen en tramas, y base, también, de una renovada definición de serie a partir del principio de modulación. Estos dos aspectos –deconstrucción estructural y dinámica de flujos (o permutaciones sistémicas de una idea)–, así como el interés por los planos de representación, articulan la teoría de la imagen en Jesús Pastor. Son, en definitiva, las coordenadas en las que se desenvuelven sus propuestas desde comienzos de los noventa.

Tal vez convenga precisar que, pese a la búsqueda consciente de la transversalidad de las categorías, su reivindicación del dibujo, su continuada exploración teórica del arte gráfico y su predisposición hacia un tratamiento objetual de la materia, pese a todas las apariencias, la actitud de Jesús Pastor es prioritariamente fotográfica. Y conviene precisarlo porque algunas de las hipótesis planteadas en torno a la representación del movimiento, la luz y la interrelación

juego no es cómo evitar el error, sino cómo producir sentido” [Deleuze, 1968]. / “En vez de preguntar y responder dialécticamente, hay que pensar problemáticamente” [Foucault, 1969]. / “En arte, como en todo, el comentador está generalmente más prevenido y es más lúcido que el comentado. Es la ventaja del asesino sobre la víctima” [Cioran, 1973]. / “Analizo la noción de producción del espacio, y no un espacio: si usted invierte el problema, lo volatiliza” [Lefebvre, 1973]. / “La ambigüedad, la polisemia, la oscuridad, los atentados contra la secuencia lógica, gramatical, la incompreensión recíproca, la facultad de mentir no son enfermedades del lenguaje: son las raíces mismas de su genio” [Steiner, 1975]. / “El sentido no puede presentarse ni representarse: sólo puede interpretarse. [La interpretación] es la realización de la realidad” [Ortiz-Osés, 1975]. / “El problema de la traducibilidad será también un problema de la representación” [Derrida, 1987]. / “Faltaba pasar de la designación al sentido. Y es preciso dar ese paso, so pena de que, si no se da, la designación quede reducida a una mera etiqueta” [Echarri, 1990]. V. “Libro de citas”, en *Jesús Pastor. 3 notas a pie de página: Conversaciones, Reflejos, Libros de citas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 75-91.

de los registros visibles tienen su punto de partida en la “percepción en base a resultados de tipo fotográfico”.

En *Tramas* (1988-1990) estableció una sintaxis formal diferenciada mediante el recurrente proceso degenerativo de una superficie sin imagen, un negro absoluto expuesto a sucesivas ampliaciones electrográficas hasta descubrir su organicidad. Paradójica estrategia deconstructiva para engendrar la imagen desde su propia negación. Como laboratorio de ensayos, *Tramas* anticipaba otras preocupaciones de mayor recorrido: la atención a la estructura visual subyacente detrás (o más allá) del plano superficial de representación y la valoración de la diferencia de las sucesivas impresiones de una misma forma.

Este último punto –cuya deriva lógica le llevará a clarificar la serie como un sistema de permutaciones y flujos– es fundamental en el posicionamiento teórico de Jesús Pastor y en su comprensión del concepto de multiplicidad inherente al arte gráfico. Si hubiera que escoger su más destacada aportación al análisis crítico de la estampa sería precisamente ésta: la refutación de la identidad mimética de los ejemplares de una serie, el rechazo de la copia y de la estricta reproducibilidad de la matriz, o lo que es lo mismo, la redefinición de la imagen múltiple como suma modular de sutiles variaciones portadoras de sentido. Tomando como referente la metafísica de Leibniz, explicitada en su descripción de las *mónadas* como sustancias simples aunque contenedoras de totalidad, Jesús Pastor expuso sus argumentos a comienzos de los noventa y los desarrolló en las series *No es reproducible, sólo repetible* (1989), *Inflexiones* (1994-1996) y *Latitudes* (2005-2007)**. Lo que se estaba cuestionando era, ni más ni menos, el más sensible de los pilares del arte múltiple, la significación del principio mismo de multiplicidad. Como cabría inferir, una diagnosis de ese alcance no podía pasar por alto la razón de ser de la matriz, otro de los fundamentos de la caracterización tópica del arte gráfico. Y, efectivamente, Jesús Pastor comenzó a examinar en profundidad la competencia de la matriz.

Las tramas y estructuras gráficas transferidas desde un papel a una superficie de cobre en *No es reproducible, sólo repetible*, o la dialéctica positivo-negativo entre las formas cóncavas y convexas del aluminio y del mármol en *Inflexiones*, subvierten la idea convencional de matriz y la relación de dependencia entre el modelo primigenio y el producto receptor de la imagen. La secuencia de fases y elementos, su potencialidad reproductiva, sus cualidades táctiles y

** Consciente de la relevancia del concepto de modulación, afirma: “La serie se toma no sólo como igualdad entre iguales, sino como diferencia entre semejantes”, “La imagen es la suma mental de la percepción de la diferencia entre todos los ejemplares de la serie”, “Se sustituye serie como clonación por la idea de modulación”, “Se trata de la búsqueda de sentido en una repetición diferenciada y no en una multiplicación idéntica”, “La serie se convierte en fluctuación, emergiendo el sentido del propio fluir, lo que modifica el carácter del modelo”, “La serie también implica la transformación como concepto básico, lo que acerca la creación al concepto de sistema”, “La idea de cadena de producción como clonación pertenece a la época de la reproducción técnica”, “El objeto ya no es el ejemplar idéntico sino un punto de vista en una variación”, “La matriz será entonces el pretexto generador de la diferencia, o mejor, la síntesis mental y perceptiva de la diferencia. La imagen ya no encontrará su razón en una referencia icónica con la matriz, sino en la relación diferencial con las otras imágenes de su misma índole”, “Nos situamos pues en una concepción próxima a las mónadas de Leibniz en las que la identidad de cada una es percibida respecto a las diferencias perceptivas entre ellas”. Citas extraídas de escritos de Jesús Pastor para la planificación académica de su docencia en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (1993) y para su defensa de méritos en la oposición a cátedra de la Universidad de Vigo (2002).

visuales, son tan intercambiables, tan relativas, tan fluctuantes... que plantear una posible adecuación del binomio matriz-estampa resulta quimérico.

Consideraciones aparte, la mediación de soportes tridimensionales ha sido frecuentemente utilizada por Jesús Pastor para resolver interrogantes de naturaleza foto-génica, como la captación de la luz, su aprehensión por la materia y la generación de empatías perceptivas tendentes a expandir el plano de representación.

Inflexiones, por ejemplo. Dos unidades dotadas de contenido en forma de estructuras gráficas. Una de mármol, intervenida con productos químicos para dejar la impronta de las tramas –en oposición a la superficie pulida, los huecos revelan la textura irregular del mármol–. Otra de aluminio, expuesta a la acción abrasiva de un chorro de arena a presión, con su superficie cubierta de viruta metálica imantada. El nivel superficial del mármol, o plano central de representación, se proyecta hacia fuera por efecto de la reflexión de la luz, y hacia dentro por la dimensión táctil de las cavidades e intersticios. La lectura íntegra de las formas contenidas en la pieza de mármol exige una percepción centrípeta, avanzando visual y secuencialmente desde el plano exterior, al central e interior. Por su parte, la superficie del aluminio, neutra, opaca y no reflectante requiere una atención distinta que desvele los matices del polvo metálico atrapado por la acción de una energía oculta a la mirada (imán), subyacente al plano de representación, condicionando una experiencia de carácter centrífugo, desde el nivel interno – no visible– hacia fuera de sí.

Esos vectores, los juegos de contrarios, la deriva de la mirada a través de planos de representación que contienen magnitudes de tiempo y espacio, serán resueltos en *Latitudes* con sugerencias ilusivas, ficticias, acentuadas mediante la transparente interposición de elementos de vidrio. Un ámbito de matices y sutiles diferencias que, una vez más, remiten a un sistema de flujos, a formas esenciales provistas de totalidad. “Leves diferencias en un sentido lineal, introduciendo la cuestión de la temporalidad en la imagen. Una temporalidad concebida como un matiz en la percepción, porque es necesario detenerse ante las piezas para ver los matices, las diferencias que hay entre ellas, y percibir esa extrañeza que se produce cuando se comparan entre sí”. También, de nuevo, una llamada a compartir la experiencia de la obra.

No extraña lo más mínimo que Jesús Pastor se sienta atraído por la evocadora metáfora del plano del espejo. Al fin y al cabo la distancia entre la apariencia y la realidad es sólo una cuestión de matices, o más bien, un problema de percepción, y por tanto, de representación.

En su *Libro de citas* aparece anotada esta confidencia de Lewis Carroll:
“Quién es el León y quién es el Jardinero. Es muy importante no confundir a los dos animales. Y es muy fácil hacerlo en este caso (ambos tienen boca)”.