

LA TRAMA

Aproximación al secreto del universo

RPI: N° 331050

Liliana García Nudelman



IUNA

Departamento de Artes Visuales

Seminario de Equivalencia

Universitaria Orientación

Pintura

2004

Tesista: Liliana Beatriz García

Directora de Tesis: Prof. Mireya Beatriz Castex

Co-tutora: Prof. Herminia Di Giorgio

INDICE

I:	INTRODUCCIÓN.....	pág. 1
	I.a. Motivaciones.....	pág. 2
II:	LA OBRA.....	pág. 5
	II.a. Punto de partida.....	pág. 5
	II.b. Aproximación a conceptos de algunas ciencias.....	pág. 6
	II.c. Presencia del mito.....	pág. 11
	II.d. Los símbolos.....	pág. 13
	II.e. Conceptos subyacentes.....	pág. 15
	II.f. El cómo de mi hacer.....	pág. 24
	II.g. Fotos de obras.....	pág. 28
III:	CONCLUSIÓN.....	pág. 34
IV:	BIBLIOGRAFÍA.....	pág. 36

*El hombre no ha tejido la red de la vida;
es sólo una hebra de ella. Todo lo que haga
la red se lo hará a sí mismo.¹*

Jefe Indio Seattle

INTRODUCCIÓN

Parafraseando el Génesis, puedo decir que en el principio, lo que me movió a volcarme al mundo de la pintura fue una latente exigencia interior, una voluntad de expresión, una “voluntad de forma”.

En la presente etapa de mi incursión por la pintura el propósito es expresar plásticamente mi intuición de un ámbito suprasensible, de un “topos” no accesible ni mediante las categorías de espacio-tiempo con las cuales configuramos, ordenamos la realidad, ni mediante las categorías del entendimiento que permiten o persiguen la comprensión de esa realidad.²

Hipótesis que sustenta mi obra: existencia de un plano, de un mundo nouménico (en términos de Kant), sustento y sustrato del mundo de los fenómenos en que nos movemos, de una dimensión no captable por los sentidos pero que puede ser aprehendida por una intuición emocional.

Conjeturo la existencia de un elemento, un algo unificador que
-subyacente a todo lo que percibimos y experimentamos- lo conecta todo.

Parto de la premisa de la unidad e interrelación de todos los fenómenos, resultante de una dinámica que genera interacciones e interconexiones en la naturaleza, en la mente, en el cosmos, actuante desde arriba, desde abajo, desde dentro y desde afuera.

Coincido con Worringer cuando sostiene:

.... el arte, más allá de toda devoción terrenal, lejos de toda afirmación del mundo de los fenómenos, procura formarse una idea de las cosas que las encumbra muy por encima de la relatividad y fugacidad de lo viviente. Enredada en el complicado juego, en el cambio constante de los fenómenos efímeros, el alma conoce una sola posibilidad de dicha: la de crear un más allá, un algo absoluto, en que pueda descansar del tormento de lo relativo.³

(El arte devela los sustratos secretos, aunque intuitivos, sofocados por lo empírico.)

¹ Marlo MORGAN *Las Voces del Desierto*. España. Suma de Letras. 2000 pág. 11

² Aquí entendemos como realidad al orden que configuramos mediante el concurso de los sentidos y el intelecto.

³ Wilhem WORRINGER. *Abstracción y naturaleza*. México. Fondo Cultura Económica. 1953. pág.135

Aspiro a materializar con recursos de la plástica el “vuelo del alma” como estado que permitiría superar el fragmento al que estamos sometidos, limitados, por la condición específicamente humana.

William James, al referirse a la fragmentación como límite de lo humano, considera que los contenidos del mundo nos son dados en un orden tal que difícilmente podemos captarlo como es:

Tenemos que romper ese orden, fragmentarlo, y escoger los trozos que nos conciernen, y luego conectar esos trozos con otros trozos de la realidad que están distantes y que consideramos corresponden a ellos. De esta manera somos capaces de armar hilos de secuencias y de tendencias...y así podemos disfrutar de la simplicidad y la armonía en lugar de lo que era caos.⁴

MOTIVACIONES

Así como las aseveraciones de algunos filósofos (Schopenhauer : “*El arte es una ventana abierta sobre lo absoluto*”. y Hegel: “*El arte, como libre actividad de la fantasía debe desempeñar una función mediadora entre lo puramente externo, sensible y sujeto a caducidad, y lo que pertenece al reino de lo inteligible, eterno e imperecedero: entre la realidad finita y la infinita*”).⁵ confirmaron mis ideas sobre el arte, puedo remitir la temática de mi obra actual a un amplio espectro de motivaciones.

Por ejemplo, la contemplación de obras como las de José Antonio Fernández Muro.

Jorge A. Zerda, en sus análisis de algunas telas de ese pintor dice:

Estas formas abstractas responderían en última instancia a una inquietud del hombre frente al cosmos, simbolizando las fuerzas físicas, espaciales o espirituales, esto es, aquellas experiencias de muy larga duración, motivos reminiscentes, patrimonio común del hombre en cuanto especie, subterráneamente presentes a través de los arquetipos del inconsciente colectivo.⁶

Debo añadir mi impacto por los trabajos de Antonio Tàpies y sus comentarios acerca de lo que busca y el sentido de sus pinturas Declara que su propósito es ayudar a que, quien acceda a sus obras, se traslade a un estado de contemplación de la realidad profunda, de la conciencia cósmica, del Absoluto o, para los creyentes, del rostro de la divinidad.

Asimismo, destaco la incidencia de la obra de Marcelo Bonevardi no sólo en mis experiencias pictóricas, sino también en el pensamiento que busco traducir en mis cuadros: la existencia de un “mundo-otro”.

E. Bértola y F. Fèvre, al analizar la obra de Bonevardi, sostienen:

Ese mundo-otro participa de una realidad mental que parece reconstruir una situación ancestral y al mismo tiempo vigente.

⁴ *El orden simultáneo* en Revista “Uno mismo” Bs. As. Agedit S.A. 2001 pág. 16

⁵ citados por Carmen BALZER en “*Arte, fantasía y mundo*”.Bs. As. Edit. Plus Ultra. 1975

⁶ “*Pintores Argentinos del siglo XX*” N° 53. Bs. As. Centro Editor América Latina. 1983 pág.6

*Los objetos parecen pertenecer a una simbología común a todas las épocas al introducirnos en un mundo de imágenes esenciales que pueden pertenecer tanto a antiquísimos mitos como a civilizaciones de alta modernidad. En tanto símbolos de antiquísimos rituales, participarían asimismo de la intemporalidad del ritual que invalida todo tiempo acotado.*⁷

Dentro del citado espectro de mis motivaciones, considero relevante mi acercamiento a manifestaciones simbólicas de nuestras culturas aborígenes americanas, ligadas a elementos de la naturaleza.

Los descendientes de dichas culturas han sido y son actualmente sometidos y aculturizados por ideologías dominantes, pero cuyas creencias, ritos, cosmovisiones, están vivas en su gente y en la memoria de los pueblos. En ellos la poesía y el arte son una forma de conocimiento.

La dignidad y la identidad de su orgullo étnico tienen resonancia en mi espíritu y por lo tanto en mi obra.

Encuentro coincidencia entre mi sentir y mis intuiciones, con el sistema cosmológico que da sustento a sus creencias y realizaciones y que se revela a través de los mitos orales, reactualizando así un conocimiento de actos paradigmáticos cumplidos en un tiempo especial “arquetípico”.

Asimismo, encuentro en mis construcciones un paralelismo con las manifestaciones que buscaban plasmar en el arte verdades místicas que antes del Renacimiento habían tenido su puesto en la iconografía cristiana.

Un factor que me impulsa a explorar formas simbolizadoras de “otra” realidad, es mi malestar frente a los rasgos que caracterizan el estado actual de las sociedades, en esta época que suele llamarse posmoderna: atomismo social, antropocentrismo relativizador, hedonismo, mentalidad pragmático-operacional, renuncia al compromiso y desenganche institucional en todos los niveles (religioso, ideológico, familiar), contrato temporal en las interacciones sociales, individualismo, narcisismo (grado cero de lo social), y una visión de la realidad cada vez más fragmentada.

Vivenciamos el tiempo físico, lo social, lo religioso y lo individual como si existieran en fragmentos yuxtapuestos y no relacionados entre sí. Nos percibimos a nosotros mismos como seres cerrados y autosuficientes. “Un átomo ficticio de una sociedad formada por individuos” (Gastón Bachelard)

En la siguiente reflexión no aludo a la limitada condición específicamente humana a la que me referí antes. Aquí metafórico la fragmentación como un oscurecimiento de la divinidad.

Cuando Nietzsche pronuncia su famoso “ha muerto Dios”, se refiere a que asistimos a la partición del mundo en fragmentos, por lo que dentro de cada uno de ellos se da una mutilación de los entes. Es que, según Luis Jalfen⁸ la existencia-presencia de Dios implicaba la participación activa en un sentido unitario de la realidad que inducía todas las manifestaciones de la vida. Jalfen apela a la alegoría del espejo. Un espejo refleja o testimonia las cosas; si el

⁷ “*Pintores Argentinos del siglo XX*” N° 50. Bs. As. Centro Editor América Latina. 1981 pág.4

⁸ citado por Marta LOPEZ GIL en *Filosofía, Modernidad y Posmodernidad* Bs. As. Ed. Biblos. 1996, pág. 43

espejo se parte en fragmentos, cada uno de ellos intenta reproducir la realidad que antes correspondía a la imagen única.

Esta fragmentación de la realidad y de los discursos es lo que Nietzsche llama “crecimiento del nihilismo”, lo cual debe ser entendido como el efecto que produce la feroz disputa librada desde cada uno de los fragmentos, por una lectura pretendidamente unívoca.

(Según Derrida, todo el pensamiento occidental se basa en la idea de un centro: “una” verdad, “un” punto fijo, etc..., que garantiza todo significado. El problema de los “centros” es que intentan excluir, y al hacerlo ignoran, reprimen o marginan a “los otros”).

Berendt sostiene que *es nuestro punto de vista, nuestro modo de ver el que convierte a la realidad en lo que ella es*⁹; cada uno, desde su óptica, lucha contra el otro.

LA OBRA

Mis cuadros son el sostén de un discurso donde metáforizo reflexiones, conjeturas, hipótesis; constituyen el soporte material, presentativo de pensamientos, convicciones, ideas, conceptos, fantasías, emergentes de lecturas de diversa índole, en las cuales he buscado y encontrado (coincidiendo con algunas de mis intuiciones), respuestas a interrogantes e inquietudes que se relacionan no sólo con lo que hace al arte (su función lúdica y/o catártica), sino también con teorías sustentadoras de una concepción de mundo y de vida, de comprensión de la persona humana “sumergida” en el mundo sensible pero en inevitable y continuo impulso de trascendencia de lo fáctico.

PUNTO DE PARTIDA

Aspiración a materializar simbólicamente, el espacio de una dimensión suprasensible, el “locus” de un principio primordial generador, matriz y razón de todo lo existente y todo lo pensable.

La apetencia de Absoluto como lo que engendra todas las cosas, lo que permanece en las variaciones y unifica la multiplicidad es, según Rodolfo Mondolfo, “tan antigua como la humanidad pensante”,¹⁰ y está presente en infinidad de mitos y cosmogonías, orientales y occidentales.

La cosmogonía, en sus distintas exposiciones, es concebida como pasaje de la unidad indistinta primordial a la distinción de los seres, pasaje del caos y las tinieblas al orden y a la luz.

⁹ Joachim E. BERENDT. *Nada Brama. Dios es sonido*. Bs. Aires, Edit. Abril, 1986, pág. 108

¹⁰ Rodolfo MONDOLFO encuentra en los filósofos griegos la idea de una “simpatía” universal que une a todos los seres existentes.

...el cosmos se estructura a través de la interacción de (y con) “algo” oculto cuya hondura es inconcebible, de “algo” que viene a ser el transfondo -o el seno- de todo cuanto existe, y cuya superficie es la realidad manifestada que nos rodea.¹²

Este paradigma no hace sino desplegar una concepción que, como venimos refiriendo, existe desde hace milenios.

Las tradiciones filosóficas y espirituales de la India, China y Grecia, coinciden en que hay una fuente o núcleo central y auto-sustentativo del ser y de la conciencia, del cual surgen todas las cosas.

Las culturas sumeria, babilonia y egipcias han dejado descripciones detalladas de la que creían era la esencia básica, última. Asimismo los mayas, los incas y los aztecas (civilizaciones precolombinas) dejaron constancias de cosmologías míticas.

Así describen la creación los Maya-Quiché de Guatemala:

Aún no había una sola gente, ni animales, ni pájaros, ni peces, ni árboles, ni hondonadas, ni barrancas, ni pajonales. Sólo el cielo existía.

Aún no estaba visible la superficie de la tierra. Nada había en pie; solamente existía la tranquilidad de las aguas y el silencio de la noche (...)

Solo en el silencio estaba Tepeu Gucumatz, al mismo tiempo la constructora y el creador, padre y madre deslumbrantes en el agua. Estaban cubiertos con un manto de plumas verdes y azules (...)
Estaban poseídos de grandes sentimientos.¹³

Entre los griegos, superadas las cosmogonías y las visiones mitológicas del mundo, con el advenimiento de un pensar más racional, debe destacarse -en el siglo V a. de C.- la teoría atomística de Leucipo y Demócrito: lo único que existe son los átomos, indivisibles e indestructibles, y todas las cosas se componen de ellos.

Comenta Aristóteles que según Leucipo y Demócrito, las primeras magnitudes (principios de las cosas) son infinitas en número e indivisibles en tamaño, y que no nacen los múltiples de lo uno ni lo uno de los múltiples, sino que todas las cosas se engendran por el acoplamiento y la unión de éstos. (en “De coelo” III).¹⁴

El mundo manifestado no sería sino una emanación o proyección de esa “fuente” que los griegos llamaban *Uno*; fuente original e indiferenciada de la que emergen todas las cosas y a la cual remite el término sánscrito *Mulaprakriti*; noción a la que alude el concepto cosmológico de Tao.

Así, poetiza Lao-Tsé:

Había algo confuso y vago antes de que surgieran el Cielo y la Tierra, cuán grande era su paz y cuán profundo su vacío! Es algo que está solo y que no experimenta cambio alguno, actúa en todas partes,

¹³ CAROZZI, MAYA, MAGRASSI. *Conceptos de antropología social*. Bs. As. C.E.A.L. 1980 pág.169

¹⁴ Rodolfo MONDOLFO. *El pensamiento antiguo*, Buenos Aires, Losada, 1959

incansablemente. Puede ser considerado como la madre de todo cuanto existe bajo el Cielo. Yo mismo ignoro su nombre, pero podéis llamarlo Tao.

Para los taoístas, la transformación y el cambio son rasgos esenciales de la naturaleza. Los movimientos del Tao son una interacción continua entre los opuestos.

De forma sorprendente, al tiempo que Lao Tsé y sus discípulos desarrollaban su cosmovisión, en la Grecia del siglo VI a.d.C Heráclito

de Efeso postulaba el continuo cambio con su conocido “todo fluye”, no podemos bañarnos dos veces en el mismo río porque cuando regresamos a él las aguas ya son otras; existe el cambio perpetuo de todas las cosas, y el cambio implica el par de opuestos ser y no-ser. Heráclito concibió lo Absoluto como proceso dialéctico: en ese proceso se realiza la coincidencia de los opuestos porque toda cosa, en su incesante cambio reúne en sí determinaciones opuestas.

Cabe señalar el valioso y esclarecedor aporte de Fritjof CAPRA (investigador en Física de Alta Energía) en su libro “El Tao de la física”.

La física contemporánea cuestiona el paradigma que desde la Modernidad impregna la cultura occidental y sus distintas formas de pensar el mundo; la revolución de la física provoca nada menos que el encuentro de la ciencia -como producto histórico decisivo en la evolución de Occidente- con el pensamiento místico oriental.

Capra considera que debe reconocerse que los dos fundamentos de la física del siglo XX -la teoría cuántica y la teoría de la relatividad- nos obligan a ver el mundo en forma similar a como lo ve un hindú, un budista o un taoísta. “ *Por ejemplo, a través de la danza cósmica del dios Shiva, un hindú recibe la misma imagen de la materia que un físico a través de ciertos aspectos de la teoría de campo y cuántica*”.

Los conocimientos de la Teoría de la relatividad y la mecánica cuántica -según el mismo autor- se leen como si fuesen “koans” en el sentido del budismo zen: tareas de meditación aparentemente absurdas, como las que los maestros budistas zenistas dan a sus discípulos.

En definitiva, la física del siglo XX nos conduce a tener una visión del mundo similar a las opiniones de los místicos de todas las épocas y tradiciones.

Resulta pertinente hacer referencia a lo que expone Aniela JAFFE respecto de las pinturas de Jackson Pollock:

*Las pinturas de Pollock son casi caóticas en su falta de estructura ...un río de lava hirviendo de colores, líneas, planos y puntos. Pueden considerarse como el paralelo de lo que los alquimistas llamaban la massa confusa, la prima materia, o caos: el punto de partida para la esencia del ser.*¹⁵

En opinión de Jaffe, en general la pintura abstracta carece de un orden regular de formas y colores, pero algunas de esas obras muestran una semejanza asombrosa (¿curiosa coincidencia?) con la estructura molecular de elementos orgánicos e inorgánicos de la naturaleza.

¹⁵ Carl JUNG. “*El hombre y sus símbolos*”. Barcelona. Carraet editor. 1984.pág. 269

Tengamos presente la semejanza entre el diseño estructural de ciertas piedras y algunas pinturas contemporáneas.

¿Cómo interpretamos esta coincidencia?

Entendemos que el arte es un sistema de relaciones que permite vincular elementos tomados de la experiencia concreta del mundo, y los elementos adquiridos al nivel de las creencias y de los conocimientos de la época en que nace la obra; una parte importante de los conocimientos de nuestro tiempo ha sido consagrada a traducir el sentimiento de “misterio” que el hombre experimenta ante las dimensiones con que la ciencia hoy presenta la realidad empírica: lo infinitamente pequeño del mundo sub-atómico y lo infinitamente grande del mundo estelar.

De alguna manera, el arte sigue el ritmo que la ciencia va marcando a nuestro ser-en-el-mundo. Algunos artistas del pasado siglo buscaron dar forma visible a aquello que permanece bajo la apariencia. Franz Marc consideraba que la meta del arte era revelar lo supranatural que está tras las cosas; esto se lograría rompiendo el espejo de la vida “de tal modo que podamos mirar el rostro del Ser”.

Y Kandinsky, haciéndose eco de la relación entre la forma de expresión artística y la física contemporánea expresó: *“A mi parecer, la escisión del átomo fue la escisión del mundo entero; de repente se derrumbaron las paredes más fuertes, todo se volvió inestable, inseguro y blando”*

Entonces los artistas se alejan del reino de la naturaleza para buscar el centro vital, el trasfondo sin cambio.

Desde los primeros años del siglo XX los artistas plásticos cancelan el modelo de la naturaleza, persiguen la destrucción de los modelos estéticos tradicionales y reducen las “formas” a los estados elementales, larvales, germinales; también dejan de lado el modo de empleo de la pasta pictórica y aparecen superficies rugosas, corroídas, granuladas, veteadas; el “médium” es sustituido por alambre tejido, arpillera, chapas, trapos, deshechos de cartones, papeles...

Dice Lazlo que en la segunda mitad del siglo XX el vacío espiritual creado por los sistemas fragmentarios de conocimientos ha hecho resurgir el antiguo sueño de dar con un modelo unificador que, subyaciendo a todas las cosas que vemos y a todos los sucesos que experimentamos, de hecho lo conectase todo. El empeño por tratar de alcanzar una visión unificada del mundo es signo de salud y vitalidad, en una época como ésta, marcada por el caos y la incertidumbre.¹⁶

El arte, que siempre espeja el tiempo en que la obra nace, participa de esa búsqueda.

Frente a algunas afirmaciones en el sentido de que considerar a un artista expresión de su tiempo es ingenua, porque lo degrada hasta convertirlo en su cronista, sostenemos que un artista es ante todo una persona, un hombre o mujer de su época, y por consiguiente ha de proyectar en su creación (consciente o inconscientemente) las preocupaciones, los hallazgos, los avatares de su tiempo y lugar.

Los humanos somos seres de horizonte.

¹⁶ E. LAZLO. op. cit. pág. 31

Gillo Dorfles se pregunta cómo no tener en cuenta la interdependencia entre el arte y la industria, el arte y la ciencia, el arte y la sociología y aún la psicología. Cómo pretender que el artista continúe creando independientemente de lo que de continuo percibe, ve y siente en su entorno.

Nos preguntamos a qué responden las monstruosas mujeres sentadas de Picasso, en 1942; el realismo de Courbet en la Francia de mediados del siglo XIX; la pintura intimista de los holandeses del siglo XVII.

El neoplasticismo, con Mondrian a la cabeza, se apoya en la filosofía del danés Shoenmakers (más allá de la apariencia que siempre asume la realidad física, hay un orden racional que rige la vida del universo).

La ciencia del color y los avances en el conocimiento de la índole de la luz y los fenómenos luminosos inciden en el color, la técnica y la temática de los impresionistas.

En nuestros días, en la obra de Nicolás Uriburu, ¿no es evidente la subyacencia del problema del deterioro de los diferentes ecosistemas?

PRESENCIA DEL MITO EN MIS TRABAJOS

Alan Watts define el mito como “una imagen (un relato) en función de la cual las personas otorgan un sentido a la vida y al mundo”.

Entiendo el mito como una narración que se refiere a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinado no a explicar una particularidad local y limitada, sino una ley orgánica de la naturaleza de las cosas y del orden total del mundo.

En efecto, las construcciones míticas procuran dar cuenta de algo que prestaría valor no contingente (es decir, necesario) a nuestra percepción y a nuestro contacto práctico con la realidad circundante. Esta sería la cualidad constitutiva de la forja de mitos, en todas las culturas.

Mircea Eliade en “Lo sagrado y lo profano” afirma que el mito relata una historia sagrada, un hecho primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo; es el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al Principio.

Ahora bien, al ser toda creación obra divina -esto es, irrupción de lo sagrado- significa también una irrupción de energía creadora en el mundo, los dioses crean por desbordamiento de energía creadora.

Por esta razón, el mito que refiere esta manifestación victoriosa de plenitud de ser, se erige en modelo ejemplar de todas las actividades humanas.

...La función magistral del mito es, pues, la de “fijar” los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividades humanas significativas.¹⁷

¹⁷ Mircea ELIADE *Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid. Ed. Guadarrama 1973 pág.87

En “El mito y la cultura”, Eduardo Giqueaux señala las categorías según las cuales el hombre arcaico expresaba sus ideas y creencias: la concepción mítica del mundo y de la vida.

Divinidad. Los seres sobrenaturales (dioses, semidioses y héroes) son los protagonistas principales de las concepciones míticas.

Ritual. El mito supone siempre el ritual como realización espacial.

Tiempo mítico. Desde el punto de vista de su significación para la vida del hombre, existe un tiempo lineal e histórico y un tiempo sagrado, cíclico, primordial; los mitos transcurren en un tiempo sagrado.

Espacio mítico. El espacio sagrado (a diferencia del profano) supone la presencia de fuerzas ultramundanas) El escenario espacial del mito siempre es sagrado.

Socialidad. El mito nunca es empresa individual, su valencia es siempre social; supone experiencias colectivas y moviliza y afecta a todos los miembros de una comunidad.

Comunidad de vida. Las culturas míticas no establecen diferencias entre los seres vivos. No hay entre los hombres y los animales mayores diferencias que entre éstos y los vegetales. Todos se regirían por análogos principios y se encontrarían en un mismo plano. Así lo confirman el totemismo y las creencias animistas.

Inmortalidad. Para el hombre arcaico la muerte no supone el fin de la existencia individual sino un cambio de nivel existencial. No supone un alejamiento definitivo. Dice Giqueaux que en rigor de verdad, el hombre mítico “no muere”.

Leszek Kolakowski, que en varias de sus obras se refiere al mito, expresa que los mitos permiten armonizar en un todo, teleológicamente, los componentes condicionados y mudables de la experiencia, para referirlos a realidades incondicionadas.

El orden mitológico-simbólico del mito remite a la experiencia humana originaria: la de desamparo.

La función mitológico-simbólica asume la búsqueda de un sentido a partir del horror frente a la indiferencia del mundo, frente al ser prisionero de la contingencia absoluta y la facticidad del mundo que vuelve inevitable el sufrimiento, el fracaso y el mal.

Al referirse al mito en el arte, Kolakowski afirma que una obra puede ser la proyección intencional de un mito ya elaborado en la fantasía colectiva, pero lo común a la creación artística y a su recepción enraiza aún de otra manera en los niveles míticos de nuestra convivencia: “el arte es un modo de perdonar al mundo su maldad y su caos”.

A “perdonar”, en el arte, el autor le adjudica un particular sentido: cuando el arte organiza las percepciones de lo malo y lo caótico, introduce la comprensión de la vida de tal manera que la presencia del mal y del caos proporciona la posibilidad de la personal iniciativa respecto del mundo; para que pueda ser así:

*...el arte debe descubrir en el mundo lo que su apariencia no proporciona, o sea, el secreto encanto de su fealdad, la oculta deformación de su gracia, la pobreza del lujo y la costosidad de la pobreza. Debe descubrir todas las fibras secretas sofocadas por las cualidades empíricas y que convierten éstas en partículas de nuestro fracaso o de nuestro orgullo.*¹⁸

¹⁸ Leszek KOLAKOWSKI. . “La presencia del mito”. Bs. As. Amorrortu editores.1975. pág.40

La comprensión del arte e igualmente la creación artística deben remitirse a la fuerza configuradora de mitos, pues sólo gracias a ella es posible expresar un orden del mundo.

En su libro “Formación del inconsciente” Carl Jung señala que ya en los primerísimos comienzos de la sociedad humana se encuentran rastros del esfuerzo anímico para encontrar formas que conjuren o propicien lo vislumbrado.

En el mismo libro, Jung considera completamente lógico que el poeta (el artista) se remita a la mitología a fin de encontrar expresión adecuada para su vivencia. Él no crea partiendo de un material que le sobreviene, sino a partir de la vivencia primordial, cuya oscura naturaleza necesita de las figuras mitológicas.

Estimulada, empujada por esa visión o vivencia primordial, por un “saber” independiente de la experiencia sensible, por un activo presentimiento que pugna por encontrar su expresión, en mi obra acudo al mito para hallar no ya un nombre sino una imagen para algo no perecedero, no limitado, no finito.

Una imagen para significar lo que Teilhard de Chardin llama *punto Omega*, centro trascendente que orienta y da sentido a toda la evolución y la historia humana, *punto Omega* que es al mismo tiempo término y origen, elemento que crea, aglutina y dirige desde arriba y desde abajo, por dentro y por fuera, desde el tiempo y desde la eternidad.

LOS SÍMBOLOS

El sentido último de la obra está más allá de los recursos plásticos, y para poder asirlo acudo al símbolo. Sobre la dimensión plástica, emerge la dimensión simbólica.

El sustrato de lo simbólico se nutre en la experiencia y/o apetencia de lo numinoso.

“El símbolo establece un puente entre dos esferas: la visible y la invisible”¹⁹ Su función consistiría en resultar un eslabón entre la forma sensible y lo suprasensible a lo que apunta.

Los símbolos, así como los mitos, tienen una larga data, son parte de las manifestaciones del ser humano, y se encuentran en cualquier situación existencial del hombre en el cosmos. Pueden modificarse, camuflarse o degradarse, pero nunca desaparecer.

En el decurso histórico el mito y el símbolo expresan la toma de conciencia de una situación límite.

Símbolo y mito pertenecen a la sustancia de la vida espiritual y el simbolismo revela ciertos aspectos de la realidad que se niegan a otro medio de conocimiento.

¹⁹ Carmen BALZER, op. cit. pág. 89.

Dice Eliade: “Si el espíritu se vale de símbolos para aprehender la realidad última de las cosas, es porque esta realidad se manifiesta de modo tal que no puede expresarse en conceptos”²⁰.

En coincidencia con Elena Oliveras podemos considerar que el símbolo tiene por función producir “la iconización de un referente icónico”

El vocablo griego *symballein* (arrojar con, o hacer coincidir algo en otra cosa) de donde deriva símbolo, servía como documento, santo y seña, distintivo, y también cumplía con la función de signo de reconocimiento: se llamaba “símbolo” a un objeto cortado por la mitad y dos personas conservaban una parte cada una, que legaban a sus hijos. Éstos, aproximando dichas partes reconocían las relaciones de hospitalidad que habían existido entre sus familias.

El símbolo supone una existencia necesariamente “mediata”, y posee lo que algunos autores denominan “base vital”, esto es, requiere el conjunto de vivencias que un grupo social comparte a lo largo del tiempo.

Habida cuenta de la importancia de la base vital (grupo social y tiempo) resultarían impensables los símbolos individuales; no obstante –sostiene Oliveras– existen símbolos que aun cuando no funcionan como tales dentro de un contexto social, sí lo hacen dentro del “mundo de

la obra”. En el contexto creado por el artista, desempeñan una función equivalente a la del símbolo reconocido socialmente.

Al lado de los símbolos convencionales (de aceptación unánime), existen los que tienen validez para un determinado artista, quien lo utiliza en forma coherente e inteligible a lo largo de su obra.

Como un aporte fundamental respecto de este tema debe mencionarse a Ernst Cassirer; en su “Antropología filosófica” concluye que la clave de la naturaleza del hombre es el símbolo.

El hombre no vive solamente en un universo físico sino también en un universo simbólico: “El lenguaje, el mito, el arte, la religión, constituyen parte de este universo, forman las diversas filosofías que tejen la red simbólica, la complicada urdimbre de la experiencia humana”²¹

Cassirer corrige y amplía la clásica definición del hombre como “animal racional”, y lo define como “animal simbólico”.

Mediante el símbolo aspiro a reducir y traducir la complejidad de lo múltiple y lo complejo a una mayor simplicidad.

A través de elementos del mundo conocido intento expresar la existencia de lo desconocido.

²⁰ Mircea ELIADE. “*Imágenes y símbolos*”. Madrid. Taurus Ediciones. 1983. pág. 15

²¹ Ernst CASSIRER. “*Antropología filosófica*” México, Fondo Cultura Económica, 1986, pág. 47

CONCEPTOS SUBYACENTES, SIMBOLIZACIONES Y ELEMENTOS MATERIALES MEDIADORES DE ESOS CONCEPTOS.

Estimo pertinente mencionar que, en el curso de mi historicidad pictórica fui dejando constancia -o pretendí dejar constancia- de algunas ideas, visiones o fantasías, que a veces se presentaban en forma confusa.

Particularmente clarificadora me resultó la lectura de un comentario acerca de la obra de Tàpies, para quien ...”el cuadro es un activador de la contemplación, un instrumento para perturbar los hábitos perceptivos del espectador, haciéndolo partícipe de una realidad alternativa, oculta bajo la rutina y la alienación”²²

Esta idea de Tàpies de provocar el desplazamiento desde la experiencia perceptiva a una realidad trascendente, es lo que subyace en mis trabajos

En conversaciones sostenidas con la licenciada Marisa Ladeda y el profesor H. D’Alessandro - a quienes manifesté mi aspiración a instalarme pictóricamente en una realidad más allá de la experiencia perceptiva y de la evidencia de lo cotidiano, para proponer una mirada diferente- ellos me fueron proporcionando guías o pautas para una investigación en el transcurso de la cual encontré un concepto susceptible de materializar plásticamente y se relaciona con algunos temas que hacen a mi concepción de mundo y de vida, y responden a fuerzas impulsivas interiores. El concepto de:

VUELO

En mis trabajos introduzco la pluma, metonimia de ave, que por traslación remite al vuelo. La pluma es el pájaro, la manifestación visible y viviente del vuelo.

Pero la pluma también metaforiza al pájaro como alma (significación frecuente en todos los folclores); de ahí que el vuelo es el del alma hacia una región trascendente

Desde el antiguo Egipto, las aves simbolizan frecuentemente las almas humanas; al dotar al pájaro de cabeza humana se expresa la idea de que el alma vuela del cuerpo después de la muerte.

Juan Eduardo Cirlot en su “Diccionario de símbolos”, al referirse a la paloma, expresa que ella participa del simbolismo general de todo animal alado (espiritualidad y poder de sublimación), y que los eslavos consideran que el alma toma forma de paloma, después de la muerte.

En la cultura náhuatl -en el valle de México, hacia los siglos XI y XII de la historia mexicana- aparece Quetzalcóatl, dios civilizador.

Adentrándonos en lo mítico-simbólico, al desentrañar la simbología encerrada en el nombre del dios, encontramos que este nombre se compone de dos raíces, la primera de las cuales “quetzal” alude al

pájaro, que remite a la representación de los niveles celestes: el pájaro tiene por ámbito el cielo. “Cóatl”, la serpiente, representa la materia, la tierra.

²² Juan E. CIRLOT. “*Tapies*”. Barcelona. Edic. Omega. 1960

El símbolo de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, es la unión de lo aparentemente opuesto: la materia reptante y la sustancia alada; pero el reptil también tiene un movimiento vertical, ascendente (voluntad ascensional) y el pájaro tiene un vuelo descendente (transportador de lo divino hacia lo terrestre).

(Desde otra óptica, Joseph Henderson,²³ apoyándose en su experiencia con el tratamiento de pacientes, afirma que el ave es el símbolo más apropiado de trascendencia, entendida como desligamiento del hombre de todo modelo definidor de existencia, y se remite a la mitología griega donde el dios Mercurio, con su bastón alado y sus sandalias con alas alcanza finalmente su pleno poder de trascendencia de la realidad humana en su vuelo alado) .

DESCENSO – 83 x 100 cm. acrílico.

²³ J. HENDERSON.: *Los mitos antiguos y el hombre moderno*; en Jung, Carl “El hombre y sus símbolos”

En mis acrílicos pertenecientes a una etapa inmediatamente anterior a la actual, la temática del ave -arquetipo de las características que subyacen en el alma humana- es recurrente, pero aún no conllevaba el carácter que le adjudico en mis trabajos del presente; constituían una suerte de fantasía anticipadora.



En la introducción, al referirme a mi propósito, manifestaba mi aspiración a materializar el vuelo del alma para superar el fragmento que somos (y la necesaria fragmentación a la que sometemos los contenidos del mundo -en virtud de nuestra humana naturaleza-). Para superar el caos.

Una vez más, la concepción de William James es pertinente para aclarar mi idea:

*¿Podemos imaginar por un instante lo que es el cruce de todo lo existente en un solo momento del tiempo? Mientras yo hablo una mosca vuela, una gaviota atrapa un pez en la desembocadura del Amazonas, un hombre estornuda en Alemania, un caballo muere en Turquía y en Francia nacen mellizos...¿Qué significa todo esto? El orden real del mundo, la*²⁴

SIMULTANEIDAD

El vuelo ascensional posibilitaría la visión simultánea, una aproximación a la simultaneidad, la apertura a un plano atemporal e inespacial, de carácter sagrado, plano sustentador y contenedor de todo lo contingente.

En mi contacto con el orientalismo encontré que este singular “ver” la totalidad unificada fuera del tiempo y el espacio, está expresado en el *ojo de Shiva* que mira el presente. Si nos elevamos por encima del punto de vista contingente, el presente contiene toda la realidad y cuando la sucesión es transmutada en simultaneidad, todas las cosas permanecen en eterno presente.

SINCRONICIDAD

Como opuesta a “causalidad”. Ésta es -en opinión de algunos pensadores- una verdad meramente estadística y no absoluta; constituye una especie de hipótesis de trabajo tocante a la

²⁴ *El orden simultáneo* en Revista “Uno mismo” Bs. As. Agedit S.A. 2001 pág. 16

forma en que los hechos se desarrollan, uno a partir del otro, en cambio la sincronicidad apunta a la coincidencia de los hechos en el espacio y el tiempo.

Significa una particular interdependencia de los hechos, tanto entre sí como entre ellos y los estados subjetivos (psíquicos) del observador o los observadores.

La causalidad describe la secuencia de los hechos.

La sincronicidad trata de la coincidencia de los hechos.

Disgresión que considero pertinente.

El concepto de sincronicidad fue tema de especial atención por parte de Carl Jung. En su prólogo del “I-Ching” sostiene que frente a la causalidad, axiomática de la ciencia occidental, se evidencia cada vez más la importancia del azar.

Las consideraciones teóricas sobre causa y efecto a menudo resultan imprecisas si se las compara con los resultados prácticos del azar.

En la visión del I-Ching la realidad es contemplada en forma diferente de los procedimientos causalistas. El momento concretamente observado se presenta como un acontecimiento fortuito: interesa la configuración emergente de hechos casuales en el momento de la observación.

Frente a la selección, clasificación, separación de los procedimientos occidentales, la representación china es omniabarcadora de todos los detalles “porque todos los ingredientes componen el momento observado”.

El Hexagrama del I-Ching resulta un indicador de la situación esencial que prevalece en el momento que se origina; este supuesto implica el principio de sincronicidad, cuyo criterio de validez es la opinión del observador: el texto del Hexagrama equivale a una versión de su estado psíquico.

Afirma Jung que el modo en que la antigua mentalidad china contempla el cosmos es comparable al del físico moderno, quien no puede negar que su modelo del mundo es una estructura psicofísica. El hecho microfísico incluye al observador tal como la realidad subyacente del I-Ching comprende las condiciones subjetivas de la situación del momento.

El I-Ching, o Libro de los Cambios, o Libro de las Mutaciones, parte del par primordial de opuestos -el Yin y el Yang, cuya interacción es el principio que guía todos los movimientos del Tao- contempla las diversas combinaciones de Yin y Yang, polos arquetípicos de la naturaleza. El Yang es luz, lo fuerte, lo masculino, el poder creativo, relacionado con el Cielo; en el plano del pensamiento es el claro y racional intelecto masculino. El Yin es la compleja y femenina mentalidad intuitiva, la oscuridad, lo receptivo, lo femenino y el elemento materno, representado por la Tierra.

El Libro de los Cambios, compuesto de muchas capas ya que fue creciendo con el correr de los períodos más importantes del pensamiento chino, tiene como punto de partida una colección de sesenta y cuatro figuras o Hexagramas basados en el simbolismo del Yin y el Yang; estos Hexagramas, considerados como arquetipos cósmicos, son representantes de los patrones del Tao tanto en la naturaleza como en las situaciones humanas.

En el Hexagrama se hace visible el patrón cósmico del momento en que se ejecuta el I Ching, y el propósito es aprender a través del oráculo cuál es la conducta más adecuada. Pero la importancia del Libro de las Mutaciones no reside en su uso oracular sino como libro de la sabiduría, cuyo núcleo reside en el énfasis que se imprime al aspecto dinámico de todos los fenómenos.

Las conexiones espacio-temporales que se dan en la naturaleza conducen al concepto de RESONANCIAS; para explicitarlo, resulta válido el ejemplo que da LAZLO:

*Imaginemos una red de pescar hecha a base de nudos. Los hilos de la red pueden ser tan finos que no se vean, de manera que sólo los nudos -los puntos donde los hilos se juntan- sean visibles. Cuando un nudo se está moviendo, toda la red se mueve, pues en tanto que la red es continua, el movimiento de cada uno de sus puntos se comunica a los demás...
Vemos, pues, cómo la red interconecta todos sus nudos visibles, siendo ella misma invisible²⁵.*

Lazlo supone la existencia de un “campo” con propiedades conectivas que interconecta los fenómenos.

Mutatis mutando, establezco una analogía entre ese “campo” y mi idea de “locus” generador de entidades con cualidad estructural de “resonancia”.

En líneas precedentes me he referido a ese “algo” al cual se remiten Lazlo y Lao Tsé. A ese “algo otro”, a esa fuente generadora del ser de los entes, a esa región en donde se encuentran las infinitas potencialidades y posibilidades de manifestarse el Ser, lo llamo:

TRAMA

Le adjudico un carácter intrínsecamente creativo, subyace a todo lo existente, establece una interconexión entre todas las cosas y, en tanto eterna, conserva las huellas de todo el pasado.

Esa trama, espacio de lo sagrado, la simbolizo en mis cuadros con un tejido de alambre, con una red. (Contemplando mis trabajos, suelo establecer una analogía entre ella y la sensación de red que todo lo conecta resultante de las ondas que emiten en el espacio instrumentos de gran expansión sonora (instrumentos de percusión y/o de viento). El ritmo pedal (regular, monótono) es utilizado por diversas culturas primitivas para la invocación de lo sagrado o para lograr un estado de conciencia trascendente).

Esa red genera traslucidez (esto es, el efecto de luz que atraviesa la superficie de materiales que no son totalmente opacos) en la que se hacen manifiestos: a) el efecto sobre la superficie traslúcida en sí y b) la dispersión de la luz sobre las superficies próximas

Los intersticios de esa red permiten el pasaje de una:

²⁵ op. cit. pág. 176

LUZ

o energía formadora de todo lo existente. La luz conlleva un sentido de emanación y es también fuerza creadora, energía cósmica y primordial, irradiación. Luz, condición de posibilidad de emergencia de mundos.

(Esta modalidad presentativa la conecto con el pensamiento del místico persa Aziz NASAFI (siglo XIII) quien consideraba que el mundo espiritual, a semejanza de un foco de luz que está tras el mundo de los cuerpos materiales esparce su claridad como a través de una ventana sobre cada criatura que viene a la existencia y de esta manera la “in-forma.”)²⁶

En las Cosmogonías, la aparición de formas y de materia sólo puede tener lugar por medio de una modificación de la energía primordial en tanto luz generadora. Mircea Eliade, realiza un análisis de las experiencias de “luz mística”, a causa de la amplia distribución de éstas en el tiempo y en el espacio. Y para ello se apoya en documentos que implican una doctrina en la cual la luz es una expresión de la creatividad divina y por lo tanto de la vida cósmica y humana.²⁷

De su estudio surge que la connaturalidad LUZ-DIVINIDAD-SOL-ESPÍRITU como energía creadora operante en todos los niveles cósmicos aparece en la época védica, entre los egipcios, los mongoles, los mitos tibetanos, teorías iraníes, etc.

El citado investigador menciona el notable paralelo de algunas de estas teologías de la luz con la encontrada en una tribu de la Amazonia colombiana: de la luz dorada y amarilla del Padre Sol ha emanado la totalidad de la creación, pero el Sol Creador no es idéntico al astro que está en el cielo, sino el principio creador que, aunque invisible, se lo reconoce por su influencia benefactora.

SAGRADO Y PROFANO

En varias de sus obras, Eliade profundiza y acerca definiciones de estos conceptos, que comparto. Sus conclusiones afirman que la percepción de un mundo real y con significado, está íntimamente relacionado con el descubrimiento de lo sagrado:

*Mediante la experiencia de lo sagrado, la mente humana comprendió la diferencia entre lo que se revela a sí mismo como real, poderoso, rico y significativo, y lo que no lo hace, por ejemplo, el flujo caótico y peligroso de las cosas, sus apariciones y desapariciones fortuitas y sin sentido.*²⁸

Habida cuenta que el hombre no puede sobrevivir en el caos, el mundo ordenado, con significado, es resultante de un proceso de manifestación de lo sagrado. Éste se revela como una realidad de un orden distinto al de las realidades que consideramos “naturales”.

La religión (que no necesariamente implica la creencia en Dios o en espíritus) designa la experiencia de lo sagrado, y se relaciona con las inquietudes e ideas de existir, de lo verdadero, de lo absolutamente real, de lo que no cambia.

²⁶ LAZLO: op. cit. pág. 312

²⁷ Mircea ELIADE: “*Ocultismo y modas culturales*”. Bs. As. Edit. Marymar. 1977

²⁸ M. ELIADE. *Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid. Guadarrama. 1973 pág.29

La vivencia religiosa como aspiración de contacto con lo sagrado es la vivencia fundacionalmente humana.

Lo sagrado se opone a lo profano; constituyen dos maneras de estar en el mundo.

En mi obra intento patentizar simbólicamente la sacralidad, el ámbito de la divinidad creadora, esto es, el espacio de una conciencia contenedora y engendradora, y sus manifestaciones.

En opinión de Eliade, la vivencia de la santidad cósmica puede ratificarse y transformarse hasta convertirse en emoción y conmoción.

La experiencia religiosa, la experiencia de lo sagrado -señala Jung- es numinosa, es decir, trasciende las categorías ordinarias de tiempo, espacio y causalidad.

EL CÍRCULO

Esta configuración surge repetidamente en mis trabajos.

Para el Zen, el círculo simboliza la perfección humana, pero también el cielo y lo eterno. Este elemento -ya aparezca en el primitivo culto solar (como ruedas solares), en el arte cristiano europeo (halos de Cristo y de los santos), en dibujos “mandalas” de los monjes tibetanos, en los trazados de ciudades, etc.- siempre señala el aspecto más vital de la vida, su completamiento definitivo.

Entre los hindúes, el “mandala” (círculo) sirve como instrumento de contemplación y concentración para ayudar al espíritu a avanzar en su evolución, desde el reino de las formas corpóreas a lo espiritual.

El círculo apunta a simbolizar la completitud, la totalidad (por su relación con la esfera), la superación de lo fragmentado y al mismo tiempo el germen de lo que se manifiesta y percibe como fragmentado.

Resulta de particular interés mencionar una obra de Paul Klee, titulada “Ad marginem”, en la que un disco-círculo de color rojo en el centro (ligeramente desplazado hacia arriba) preside, funda, genera cuanto aparece hacia los márgenes: vegetación, vida animal simbolizada con el ave, y letras que remiten a la presencia de lo humano. El cromatismo del disco es el del principio vivificador, la sangre, y el color con el que se representa a la diosa madre de la India.

EL CÓMO DE MI HACER

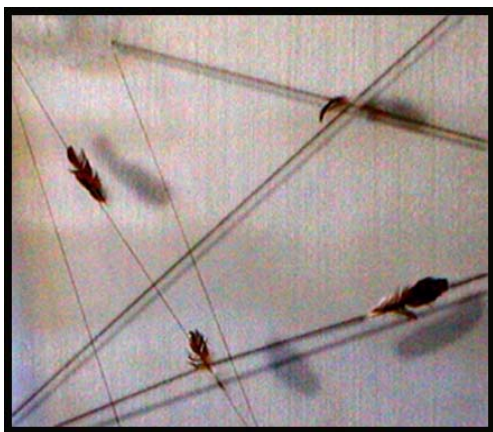
Se evidencia en mis trabajos lo que Cirlot²⁹ define como primordialismo, una síntesis en la que se ha destruido el elemento histórico narrativo, una “concentración motívica” en elementales sistemas de realización, de factura rudimentaria.

Acudo al uso de técnicas emparentadas con la artesanía.

Mis materiales son el liencillo basto, las plumas, alambres, mallas metálicas. Mis instrumentos la trincheta, pinzas, agujas.

Utilizo el hilo, que mitológicamente sostiene la vida de cada uno de los mortales; tijeras, que cortan el hilo de la vida; cuerdas, que remiten a conexión.

Cuerda, ligadura (en la palabra babilonia *makasu*) designa en la mitología el principio cósmico que une todas las cosas, y también el soporte, el poder y la ley divina que mantiene unido al universo.



VUELO DEL CHAMÁN – (fragmento)

Uso el martillo, dotado de un místico poder de creación.

Intento recuperar lo que implica hacer con las manos, un hacer comparable a modelar arcilla o al contacto directo con la Madre Tierra.

Terra Mater que da vida a todos los seres (en algunas culturas primitivas, el rito de enterramiento parcial simbólico en niños y hombres maduros en caso de enfermedad, equivale a un nuevo nacimiento, el enfermo se regenera merced a la energía dadora de la Tierra).

En nuestros días, la creencia en el poder energizante de la “tierra” se manifiesta en la costumbre de caminar descalzo sobre el césped o abrazarse al tronco de los árboles).

En la manualidad, el material no sólo propone, también trasmite energía; a su vez, el hacedor la recibe y la proyecta.

Ya desde el siglo pasado se habla de nuevos valores vinculados al uso de determinados materiales convertidos en algo tan importante como la forma expresiva misma.

En efecto, en el proceso de ejecución de la obra el material no sólo es uno de los elementos del aparato técnico: es un factor del proceso creador mismo además de aportar cualidades expresivas a la obra.

²⁹ Juan E. CIRLOT. *Diccionario de los Ismos*. Barcelona. Edit. Argos. 1956.

El material, ya se pliegue dócilmente, ya ofrezca resistencia a las órdenes mediadas por la mano, propone vías o descubre modos de transitar hacia la consecución de la idea.

Manejo el metal incorruptible -que simboliza la solidificación de energía cósmica- y el liencillo perecedero, marchitable.

En la mitología el lienzo tejido es obra de las madres de la Vida/Muerte/Vida. Por ejemplo en el Viejo Continente están las tres parcas. En el Nuevo Continente está la Mujer Araña que regaló el don del tejido a los navajos. Dichas Madres enseñan a las mujeres la sensibilidad necesaria para identificar lo que tiene que morir y lo que tiene que vivir, lo que debe ser cardado y lo que se tiene que tejer.....Hay pruebas fiables de que la elaboración del hilo y el tejido eran antiguamente unas prácticas religiosas utilizadas para impartir enseñanzas acerca de los ciclos de la vida, la muerte y el más allá.³⁰

Se trata de llevar más allá el sentido de los elementos concretos empleados para forjar la obra. Al ser llevados más allá de su sentido, acercan aquello que está más allá de los sentidos.

Es un intento por alcanzar una configuración tal que sea indicio de una *imago ignota*, un mundo arquetípico que por sobre lo sensible es el sustrato del mundo apariencial.

Exploro, experimento, busco vías que me permitan presentificar, actualizar contenidos de conciencia y afloraciones del inconsciente.

Advierto, como soporte de mis producciones, la influencia de Carl Jung, su concepto de “Arquetipos” como imágenes que pueblan el “Inconsciente colectivo”, que trascienden nuestra experiencia personal. Imágenes que aparecen en nuestros sueños y que es posible rastrear en los mitos y concepciones primitivas.

Finalmente, considero que el proceso que se materializa en la obra es un rito que refleja una conmutación de la libido, transformación de esa energía móvil y vital en un objeto.

³⁰ Clarissa PINKOLA ESTÉS. *Mujeres que corren con Lobos*. Pcia. Bs.As. Argentina Ediciones B 2000

Mis obras no son portadoras de significación directamente perceptible. Hay una reducción de la dinámica expresiva a sólo sugerencias. Pero introduzco elementos de “fuerte penetración” (cruz, plumas) como refuerzo que posibilita la asociación significante-significado.



VUELO - 90 X 90 cm.

En la parte inferior, una banda contiene huellas del mundo en el que nos movemos; sobre esa banda, un tejido de alambre de celdillas hexagonales muestra la fragmentación en la que las cosas y los seres están encerrados. El resto del universo del discurso propuesto por el marco se completa con el delgado alambre tejido con el que simbolizo la Trama, topos de lo Absoluto y a la cual mediante el vuelo ascensional (plumas) accedemos (parcialmente: las plumas están ligeramente apoyadas) a lo Absoluto.



El poder del Centro. 1,40 x 90 cm.

El plano del cuadro, de superficie terrosa, áspera, grumosa, se interrumpe recortado con un círculo en el que se inscriben dos maderos en forma de cruz griega, en la cual los brazos vertical (lo superior) y la horizontal (lo inferior) intersectan en un Centro. Simbolismo del Centro. En este punto coincidimos con Eliade: Todo microcosmos, toda región habitada tiene un Centro. Este simbolismo no debe ser considerado con las implicaciones geométricas devenidas de la ciencia occidental. En cada microcosmos pueden existir distintos

Centros y cada uno es el “Centro del Mundo”. En efecto, al tratarse de un espacio cuya sacralidad deviene o bien de una hierofanía o por haber sido construido ritualmente -y no ya de un espacio profano, homogéneo, geométrico- se da la posibilidad de múltiples “Centros de la Tierra” en una misma región. El Centro de lo que llamamos ”nuestro mundo” se ubica en lugares diferentes para distintas culturas (el país iranio es el “corazón del mundo; la roca sobre la que se había edificado el templo de Jerusalén era el “ombligo de la Tierra”). Este Centro es un lugar sagrado por excelencia, en tanto allí se da una ruptura del nivel profano. El hombre de las civilizaciones premodernas aspiraba a vivir lo más cerca del Centro porque es un espacio abierto hacia el mundo trascendente. En la cruz se apoyan plumas, elemento que, aun cuando terreno, por su connotación espiritual “señala” la sacralidad del espacio. Un “Centro en la tierra también se da como “centro” o esencia de cada uno de nosotros, nuestro sí mismo; en él encontramos las alas que nos permiten desplazarnos por las contingencias.



CONTINGENCIAS - 90 X 90 cm.

Costuras, hilos, rebordes, superposición de tela retorcida, activan la superficie.

Expreso tensiones mediante interrupciones y continuidades.

Los rectángulos irregulares simbolizan los fragmentos según los cuales se configura la realidad fenoménica; su irregularidad responde a la presión de fuerzas internas de expansión y externas de compresión. Los fragmentos están unidos por hilos: aunque diferentes, se relacionan e interconectan.

Con el liencillo retorcido simbolizo al ser humano comprimido por la angustia de las situaciones límite: el dolor, la enfermedad, la muerte; la forma de cuerda busca el pasaje a otra instancia donde hallar respuesta. La cuerda retorcida puede señalar también un puente para alcanzar la realidad inaprehensible.

En tanto toda obra es posibilitadora de interpretaciones-vivencias diferentes, las cuerdas simbolizarían las ligaduras como el soporte que mantiene unidas todas las cosas.

En el extremo superior derecho, una tela basta, de gruesa textura y color grisáceo, señala la opacidad existencial en la que -en ocasiones- nos sumergen las situaciones límite.



Movimiento del Centro – 100 x 78 cm.

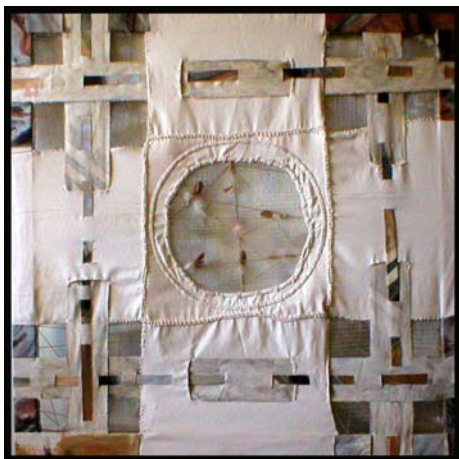
Superficie de cromatismo marrón: lo terráqueo, con sus accidentes (trazos en negro).

Las construcciones geométricas en azul oscuro, el inconsciente.

La opacidad y amorfismo de ambas zonas señalan la oscuridad de su topografía.

El círculo (sí mismo) alude a otra dimensión a la cual se accede mediante la superación que permite el espíritu.

Las plumas, presencia recurrente en mis trabajos, viabilizan la posibilidad de recorrido.

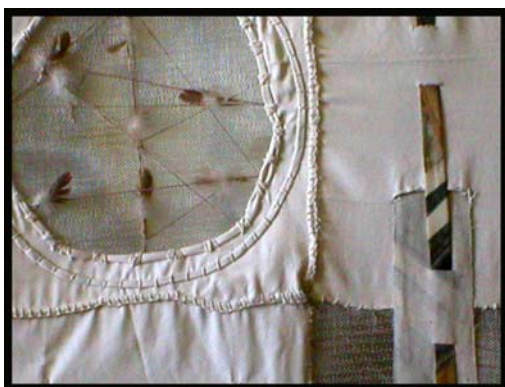


CONFIGURACIÓN – 90 X 90 cm.

La interrupción de la superficie con cortes establece la interdependencia de todos los recorridos del tejido.

A través de los rectángulos y gran círculo aparecen los hilos que por detrás del liencillo corren hacia direcciones opuestas en busca de sus contrarios.

La aspiración del ser humano por escapar a las polarizaciones, por abolir los opuestos, expresaría la mítica nostalgia de la unidad primordial.



CONFIGURACIÓN (fragmento)

Un tramo de tela de diverso cromatismo señala la huella de otras culturas, otros momentos, otros ámbitos, otras valoraciones, que quedan impresos en la materia.

El elemento plástico luminoso deviene por las sombras de los relieves y las flexiones de la tela.

CONCLUSIÓN

En mi búsqueda por validar la hipótesis sustentadora de mis trabajos - hipótesis resultante de una intuición (al mismo tiempo emocional y volitiva)- he acudido a mitos, a la ciencia (cuando explora la realidad inaccesible a los sentidos), a la literatura y la plástica; he indagado en algunas posturas filosóficas y en concepciones religiosas orientales.

Y concluyo que mi conjetura -si bien improbable en tanto escapa al control empírico- no es imposible.

Al referirme a mis obras intento:

a) una interpretación que responde a la cuestión ¿qué se revela en la obra? O qué apunta a develar.

b) una explicación cuya intencionalidad es descomponer el contexto formal a fin de mostrar la conexión que establezco entre mi percepción -no sensible sino categorial- y el modo presentativo que me expresa.

Esto es sólo una estrategia de abordaje.

El alcance de una obra se explica por el número de sus posibles interpretaciones, pero ninguna explicación constituye una reducción.

Es sabido que es propio de la “forma” no ser algo ya terminado y definitivo sino una propuesta multívoca, la posibilidad -en la contemplación- de nuevas y diversas perspectivas. Como sostiene Umberto Eco “algo definido que encierra una infinidad”.

He pretendido mostrar los recursos puestos en juego para testimoniar la búsqueda de formas a fin de vehiculizar mi discurso, que responde a premisas ya explicitadas en el presente trabajo.

En las páginas precedentes es posible rastrear el “qué” y el “cómo” de un quehacer que pretendo artístico.

“Qué” y “cómo” responden a líneas heterogéneas que confluyen y son catalizadas en mis trabajos; porque el artista no puede abstraerse absolutamente -como pura voluntad creadora- de su contexto espacio-temporal y cultural (“Yo soy yo y mi circunstancia” dijo Ortega y Gasset), pero existe una suerte de dialéctica entre el artista como voluntad individual y las circunstancias que inciden en su obra.

El “porqué” y en última instancia el “para qué” son preguntas para las cuales no tengo “una” respuesta, ya que cada respuesta resulta provisoria y conduce a una nueva pregunta, proceso que no encuentra un punto de certidumbre total.

En ocasiones coincido con Paul Klee:

“La obra deviene de una chispa misteriosamente brotada de no sabemos dónde, que inflama el espíritu, acciona la mano, y al trasmitirse como movimiento a la materia, se convierte en obra”.

Otras veces convengo con Héctor Murena cuando poetiza:

“La melancolía es la madre del arte. Melancolía de la criatura por algo perdido o nunca alcanzado, nostalgia por un mundo que falta de modo irremediable, nostalgia por *otro mundo*. Nostalgia que es la esencia del arte.

Esta muestra patentiza un camino de mi indagación, pero quedan abiertos tantos otros en cuanto a la realización plástica y a las ideas que la sustentan, así como a los interrogantes que de ella nacen.

BIBLIOGRAFÍA

BALZER, Carmen. *Arte, fantasía y mundo*, Bs. Aires, Plus Ultra, 1975

DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Edit. Labor, 1973

ECO, Umberto. *La definición del arte*, Barcelona, Planeta, 1985

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1967,

La búsqueda, Buenos Aires, Edit. La Aurora, 1971

Ocultismo y modas culturales, Buenos Aires, Marymar, 1977

Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus, 1983

GIQUEAUX, E. Julio. *El mito y la cultura*, Bs. Aires, Ed. Castañeda, 1979

JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt editor, 1976

Símbolos de transformación, Barcelona, Paidós, 1982

KOLAKOWSKI, Leszek. *La presencia del mito*, Bs. Aires, Amorrortu, 1975

LASZLO, Ervin. *El Cosmos creativo*, Barcelona, Kairós, 1997

MONDOLFO, Rodolfo. *El pensamiento antiguo*, T I, Bs. Aires, Losada, 1959

OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el arte*, Bs. Aires, Almagesto, 1993

WATTS, Alan. *Mito y Religión*, Barcelona, Kairós, 1999

WORRINGER, Wilhem. *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo Cultura Económica, 1953

DICCIONARIOS

CIRLOT, Juan E. *Diccionario de los ISMOS*, Barcelona, Argos, 1956
Diccionario de símbolos, Colombia, Quinto centenario, 1995
Diccionario de pensadores contemporáneos, Barcelona, EMECÉ, 1996

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*, Bs. Aires, Editorial Sudamericana, 1958