



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

00261
8
24.

CONCEPTO DE LA COTIDIANIDAD COMO FUENTE DE LO
SIMBOLICO EN LAS ARTES VISUALES:
UNA EXPERIENCIA PERSONAL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN ARTES PLÁSTICAS
MAESTRO EN ARTES VISUALES
PRESENTA: (PINTURA).

LEE JUNG SU YOUNG

DIRECTOR DE TESIS:

MTRO. JULIO CHAVEZ GUERRERO

MÉXICO, D.F.

1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCIÓN

I.- GESTACION DEL SIMBOLO

1.1.- LA VISION EXPERIENCIA PSICOLÓGICA

1.2.- LA APARIENCIA SENSIBLE DE LA IDEA

II.- FUNCIONAMIENTO DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS EN LA CREACIÓN

III.- COTIDIANIDAD

3.1.- ORIGEN DEL SIMBOLO

3.2.- SÍMBOLOS: CULTURALES

3.3.- PRODUCCIÓN DE SIMBOLO INDIVIDUAL

3.4.- MIS SÍMBOLOS

IV.- UN PROYECTO PERSONAL DE PINTURA

4.1.- JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO PICTÓRICO

4.2.- PRESENTACIÓN DE OBRAS

NOTACIÓN DEL TRABAJO

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

Introducción

Para vivir un mundo como el de hoy, hay que tener fe y reírse con sufrimiento y dolor, tener doble cara , una cara de risa y otra cara de realidad. Si Vivir la vida es pasarla mal, este punto suena horrible o ¿ no?.

En el mundo de la postmodernidad, la vida cotidiana es un momento difícil que hay que afrontar utilizando la historia y la tradición como herramienta de supervivencia. Ningún artista de hoy podría haber desarrollado sus propias vivencias si no estuviese familiarizado con el lenguaje de la tradición. El receptor de arte está permanentemente inmerso en la simultaneidad de pasado y presente porque no sólo lo está cuando va a un museo y pasa de una sala a otra, o cuando -tal vez contra su gusto- en un concierto, en una obra de teatro, se ve enfrentado al arte moderno, e incluso a la reproducción moderna de una obra clásica. Lo está siempre.

Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro.

Hoy en día ¿Que pasa con el arte y el publico? En la era de la postmodernidad es difícil tener una concepción definida y clara, porque el mundo se desarrolla rápidamente. (Ante este punto de vista yo quiero tener una justificación individual de lo que es la postmodernidad). Vivir la vida desde aquí ¿Qué se está tratando de ajustar?. Trato de buscar una intención sobre mi estancia en México a través del ambiente personal, el tiempo y el espacio. Para esto el testimonio de la aventura está reflejado con el trabajo plástico.

Cabe aclarar que este documento, ha de desarrollarse con el carácter de memoria descriptiva del proceso creativo de la obra, paralelo con el trabajo pictórico y la vida cotidiana, realizando una visión individual. Es decir, una evocación de los pensamientos que surgieron al realizar mis obras.

CAPITULO I: GESTACION DEL SÍMBOLO OBJETO

1.1 LA VISION EXPERIENCIA PSICOLÓGICA

Veo el mundo que me rodea. ¿Qué implican estas afirmaciones? A los efectos de la vida cotidiana, ver es esencialmente un medio de orientación práctica, de determinar con los propios ojos que cierta cosa está presente en cierto lugar y está haciendo algo. Esto es identificación a su nivel más infimo.

Obviamente, ver puede ser más que eso. ¿En qué consiste el acto de ver? La descripción que hacen los físicos del proceso óptico es harto conocida. Los objetos del entorno emiten o reflejan luz. Las lentes del ojo proyectan imágenes de esos objetos la retina, transmite el mensaje al cerebro. Pero ¿Cómo es la correspondiente experiencia psicológica? Nos vemos tentados de apoyarnos en analogías con los acontecimientos fisiológicos. La imagen óptica formada sobre la retina estimula unos ciento treinta millones de receptores microscópicos, cada uno de los cuales responde a la longitud de onda e intensidad de la luz que recibe. Muchos de esos receptores no realizan su tarea de manera independiente: entre ellos se establecen equipos mediante conexiones neutrales.

Al menos en lo que respecta a los ojos de ciertos animales, se sabe que esos equipos de receptores retinarios cooperan para reaccionar a ciertos movimientos, bordes, clases de objetos. Aun así, se necesitan algunos principios ordenadores para transformar la infinidad de estímulos individuales en los objetos que vemos.

Si la visión es una aprehensión activa, ¿qué es lo que aprehende? ¿Todos los innumerables elementos de información o algunos de ellos? Si un observador examina un objeto atentamente, hallará sus ojos bien equipados para ver detalles minúsculos. Y, sin embargo, la percepción visual no opera con la fidelidad mecánica de una cámara, que lo registra todo imparcialmente: todo el conglomerado de diminutos pedacitos de forma y color que constituyen los ojos y la boca de la persona que posa para la fotografía, lo mismo que la esquina del teléfono que asoma accidentalmente por encima de su cabeza ¿Qué es lo que vemos cuando vemos?

1.2 LA APARIENCIA SENSIBLE DE LA IDEA

“Hegel enseñaba una expresión profunda *“la apariencia sensible de la idea”*. Se hace verdaderamente presente en la manifestación sensible de lo bello. No obstante, me parece que ésta es una seducción idealista que no hace justicia a la auténtica circunstancia de que la obra nos habla como obra, y no como portadora de un mensaje”¹. La expectativa de que el contenido de sentido que nos habla desde la obra puede alcanzarse en el concepto ha sobrepasado siempre al arte de un modo muy peligroso. Pero esa era justamente la convicción principal de Hegel, que le llevó a la idea del carácter de pasado del arte. Hemos interpretado esto como una declaración de principios hegeliana, por cuanto en la figura del concepto de la filosofía se puede y se tiene que alcanzar todo lo que nos interpela de modo oscuro y no conceptual en el lenguaje sensible y particular del arte.

¹ Gadamer H.G., La actualidad de lo bello pp. 86.

La representación simbólica que el arte realiza no precisa de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas. Justamente en esto estriba el carácter especial de arte por el cual lo que accede a su representación, sea pobre o rico en connotaciones, o incluso si no tiene ninguna, nos mueve a demorarnos en él y a sentir a él como en un *reconocimiento*. Habrá de mostrarse cómo, de esta característica, surge la tarea que el arte de todos los tiempos y el arte de hoy nos plantean a cada uno de nosotros. Es la tarea que consiste en aprender a oír a lo que nos quiere hablar ahí, y tendremos que admitir que aprender a oír significa, sobre todo, elevarse desde ese proceso que todo lo nivela y por el cual todo se desoye y todo se pasa por alto, y que una civilización cada vez más poderosa en estímulos se está encargando de extender.

No se trata simplemente de analizar el acto de ver, cuando nos preguntamos por cuestiones en torno al arte, sino del carácter de una determinada forma de ver que va más allá de lo que la realidad cotidiana le ofrece al hombre. Saber ver las imágenes no sólo hacia afuera sino también hacia dentro como dice más allá del mundo.

Utilizar la imagen y la analogía como formas expresivas, confieren al arte una capacidad simbólica que se encuentra muy lejos de cualquier otro tipo de manifestación humana.

CAPITULO II: FUNCIONAMIENTO DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS EN LA CREACIÓN

Liberada de la reproducción ilusionista materialista del mundo la obra de arte se espiritualiza, recupera la categoría de portadora de símbolos, abre horizontes semánticos más allá de sus contenidos objetivos y formales (pero a través de éstos).

Siguiendo a Platino, el artista ya no se da por satisfecho con la apariencia exterior de las cosas, a pesar de que sigue incluyéndolas en sus cuadros, quiere ilustrar lo que hay detrás de esa apariencia, lo que se oculta en su interior. Este afán vale para dos tipos de "cosas": los datos de la percepción, que suministran al artista el repertorio de sus contenidos objetivos, y los hechos formales surgidos del acto creador, las combinaciones de líneas y colores a partir de las cuales el artista crea el contenido formal del cuadro.

Fue precisamente la intensa investigación del poder propio de los contenidos formales lo que llevó a las cuatro partes del siglo XX a la consideración de que este poder propio, desligado de la producción del mundo sensorial según los criterios ilusionistas, podía abrirse a interpretaciones y contenidos no figurativos, y en consecuencia, requería una nueva justificación simbólica. Y puesto que en todo exterior se oculta un interior, también el conjunto del mundo aparente figurativo se vuelve plurisignificativo y disponible, esto es, simbólico: el artista está en condiciones de expresar el mismo sentimiento a través de un paisaje o de un retrato puede ilustrar la *"lucha de la vida"* tanto en un desnudo como en una raíz (Van Gogh). *"Ningún individuo ni ninguna acción pueden carecer de significado: la idea de la humanidad se*

despliega más y más en todo y a través de todo. Por ello no puede excluirse de la pintura ningún fenómeno de la vida humana".

Desde la perspectiva del siglo XX, esto significa: cualquier contenido objetivo y cualquier contenido formal está cargado de significado, es decir, es **polisémico**. Los cuatro pintores que sentaron las bases de nuestro siglo intentaron buscar un compromiso entre los contenidos formales y objetivos; intentaron transparentar espiritualmente el mundo figurativo empleando determinados signos de expresión, para dar así un carácter íntimo a lo exterior. En otras palabras: Van Gogh no se limita a elegir un objeto cualquiera -por ejemplo, una raíz- y declararlo objeto trouvé o ready-made, sino que considera imprescindible la transformación pictórica o gráfica de sus contenidos objetivos; y cuando ve el acto amoroso encarnado en la mezcla de dos colores complementarios, no se da por satisfecho -como Kandinsky- con una orgía cromática no figurativa, sino que liga ambos colores a un determinado contenido objetivo. Algo similar ocurre con Gauguin, Cézanne y Seurat. De las diferentes posibilidades de este procedimiento de compromiso entre los contenidos formales y objetivos se alimentan en el siglo XX los cubistas, los futuristas y los expresionistas franceses y alemanes (*los fauves y los pintores de Die Brücke*), así como sus sucesores hasta el día de hoy.

La polisemia del objeto cotidiano, pero también la codificación extrema del contenido objetivo, que retorna al objeto tridimensional, es decir, al punto de partida del que arrancaba el acto configurador mimético.

Cuya polisemia radica en que, por una parte, presentan cualidades de cosas autónomas -puesto que no imitan nada-, pero que, por otra parte, quieren ser interpretadas como signos "*exteriores*" de ámbitos semánticos "*interiores*". Merece explicarse con mayor precisión la manera en que se

entrelazan la codificación y la espiritualización en el transcurso de esta localización de la posición de los contenidos objetivos y formales.

Aún hay otro tipo de *simple imitación de la naturaleza*. Esta no extiende a la casual y desordenada preexistencia de los objetos, o sea de contenidos perceptibles, sino a la no menos casual y desordenada zona de los contenidos de la conciencia. En otras palabras: a que gran ámbito de lo *natural* en el hombre, a aquello que está gobernado por sueños, instintos, instituciones y deseos. El surrealista aspira a reproducir estos contenidos de la conciencia, a menudo ocultos y soterrados, con incondicional objetividad; aunque se sirve del cuadro sobre el lienzo, pretende en primer lugar desnudar y exteriorizar totalmente sus impulsos, recuerdos e ideales algo así como la introspección sin reservas que Freud ha postulado como *norma técnica básica* del psicoanálisis. Esta consiste en incitar al paciente a ponerse en el lugar de un atento y desapasionado observador de sí mismo, a leer en voz alta únicamente la superficie de su conciencia, comprometiéndose por un lado a una total sinceridad, y sin excluir por otra parte ninguna idea de lo que se comunica, aunque

1. *le parezca demasiado desagradable;*
2. *la crea absurda*
3. *demasiado insignificante,*
4. *ajena a lo que se está buscando*

Esto se corresponde en un sentido amplio con la máxima de la «*simple imitación de la naturaleza*» «*go to nature in all singleness of the heart, selecty nothing, rejecting nothing*» (Ruskin).

La concepción estética de las formas artísticas, hoy generalizada, es ciega frente a las posibilidades cognoscitivas. Que el arte encierra, puesto que limita su función al placer que producen las formas bellas, o a las sensaciones psíquicas que la forma genera. No es mala la experiencia estética por sí misma, pero no hay en ella arte mientras no intervenga el conocimiento, conocimiento de sí mediante los símbolos que aquellas formas están manifestando. Lo que quiero decir, los símbolos son una consideración para sí mismo y tienen su propia personalidad, como vivir la experiencia creativa es lo que se llaman formas expresivas.

CAPITULO III: COTIDIANIDAD

3:1 ORIGEN DEL SIMBOLO

"¿Qué quiere decir símbolo? es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa "tablilla de recuerdo". El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada tessera hospitalis; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándola la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua: tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido."²

En el Banquete de Platón, se relata una historia bellísima que, según creo, da una indicación todavía más profunda de la clase de significatividad que el arte tiene, para nosotros. Aristófanes narra una historia, todavía hoy fascinante, sobre la esencia del amor. Cuenta que los hombres eran originalmente seres esféricos; pero habiéndose comportado mal, los dioses los cortaron en dos. Ahora, cada una de estas dos mitades, que habían formado parte de un ser vivo completo, va buscando su complemento. Este es el σύμβολον τοῦ ἀνθρώπου; que cada hombre es, en cierto modo, un fragmento de algo; y eso es el amor: que en el encuentro se cumple la esperanza de que haya algo que sea el fragmento complementario que nos reintegre. Esta profunda parábola de encuentro de almas y de afinidades electivas puede transferirse a la experiencia de lo bello en el arte. También aquí es el manifiesto que la significatividad inherente a lo bello del arte, de la obra de

² Gadamer H.G., La actualidad de lo bello pp. 34.

arte, de la obra de arte, remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible. El símbolo vendría a ser lo que al menos desde un uso clásico del lenguaje, llamamos alegoría: se dice algo diferente de lo que se quiere decir, pero eso que se quiere decir también puede decirse de un modo inmediato. El concepto clasicista de símbolo, que no remite de este modo a otra cosa, es que en la alegoría tenemos la connotación, en sí totalmente injusta, de lo glacial, de lo no artístico. Lo que habla es la referencia a un significado que tiene que conocerse previamente. En cambio, el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como: un fragmento de ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital.

Sentido del símbolo y de lo simbólico que en él tiene lugar una especie de paradójica remisión que, a la vez, materialista en sí mismo, e incluso garantiza, el significado al que remite. En todos los casos analizados, esos actos corresponden a fantasías y deseos eróticos netamente caracterizados. Los objetos del funcionamiento simbólico no dejan ningún resquicio a las preocupaciones formales. La complicación no siempre es una buena vía para alcanzar lo extraordinario. Los objetos de funcionamiento simbólico desplazaban el interés hacia su movimiento, apartándolo de lo más importante consideramos: la cerrada existencia del objeto, el misterio que radica con independencia.

3.2 SÍMBOLOS³: CULTURALES

Venus. a) - Conocida es la gran importancia de Venus y del ciclo venusiano en las antiguas civilizaciones centroamericanas, y especialmente entre los mayas y los aztecas, tanto para el establecimiento del calendario como para su cosmología, estando el uno y la otra íntimamente ligados, por otra parte. Entre los aztecas los años venusianos se contaban por grupos de cinco, que correspondían a ocho años solares. Venus representaba a Quetzalcoatl, resucitado en el este tras su muerte en el oeste. El dios de la serpiente emplumada se representaba en esta reencarnación como un arquero, temido como portador de enfermedades, o como Dios de la muerte, con la cara cubierta con una máscara en forma de cabeza de muerto. No hay que olvidar que no se trata aquí sino de uno de los dos aspectos de la dualidad simbólica, muerte y renacimiento, contenida en el mito de Quetzalcoatl.

El ciclo diurno de Venus, que aparece alternativamente por el este y por el oeste (estrella matutina y estrella vespertina), la presenta como símbolo esencial de la muerte y del renacimiento. Estas dos apariciones del planeta, en los dos extremos del día, explican que la divinidad azteca -Quetzacoatl- pueda también llamarse <<el precioso gemelo>> .

La asociación de Venus y el Sol, a causa de la similitud de su curso diurno, hace aparecer a veces este astro divino como mensajero del Sol, intercesor entre este último y los hombres. Así para los indios *ge shेरente*-del Brasil, para quienes el Sol tiene dos mensajeros: Venus y Júpiter.

b) - Los buriato ven a este astro el espíritu tutelar de sus caballos. Le tributan ofrendas en la primavera, cuando marcan los potros, y cuando cortan

³ Se tomo como fuente de información el Diccionario de los Símbolos Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, ed. Herder Barcelona. 1986. pp. 1055, 1033, 573, 807, 808 pp. 154, 231, 232, pp. 823, pp. 574.

la cola y la crin de sus caballos. Le dedican también caballos vivos que a partir de entonces está prohibido utilizar. Venus, para estos pueblos de pastores nómadas, es el pastor celeste que lleva sus rebaños de estrellas. Para los yeniseyanos es la más vieja de las estrellas y protege a todas las demás.

Entre los buriato el rapto ritual de la novia está ligado al culto de Venus. En las leyendas de los yakuto ella es una soberbia virgen, que tiene a las Pléyades por amantes. Para los kirguises, como para los antiguos pueblos del Asia menor, es la hija de la Luna en cuando estrella del véspero. Los antiguos turcos llamaban a Venus Arlig, el guerrero, el macho; luego <<la estrella de luz>> (Lucifer), y luego Tcholban, el brillante, el refulgente .

c) - Ya para los sumarios Venus es la que muestra el camino a las estrellas. Como diosa de la tarde favorece el amor y la voluptuosidad; y como diosa de la mañana preside las acciones de guerra y las carnicerías . Es hija de la Luna y hermana del Sol. Mostrándose al alba y al crepúsculo, es natural que aparezca como una especie de lazo entre las divinidades diurnas y las nocturnas. Por esta razón, aun teniendo al Sol por hermano, tiene por hermana a la diosa de los infiernos. De su parentesco con el Sol -ella es tu hermana gemela- provienen sus cualidades guerreras; se la llama <<la valiente o la dama de las batallas>>. Eso en calidad de estrella matutina. Pero, como estrella del atardecer predomina en ella la influencia de su madre la luna y se torna divinidad del amor y del padecer. Los sellos asirios, lo mismo que las pinturas del palacio Mari (segundo milenio) le dan por atributo el león. En la literatura religiosa se la llama a veces <<león furioso o leona de los dioses del cielo>> . En cuanto diosa del amor, reina de los placeres, igualmente llamada <<la que ama el goce y la alegría>>, su culto está asociado a las prostituciones sagradas. Su mito incluye un descenso a los infiernos, lo que explica el sentido iniciativo del simbolismo venusiano: un rey de Babilonia la

llama <<la que, al salir el sol y al ponerse el sol, torna buenos mis presagios>>. En Asiria como en Sumer aparece en los sueños y emite profecias sobre los resultados de las guerras: <<Yo soy la Ishtar de Arboles>>, dice en un oráculo a Asarhaddon; <<ante ti y detrás de ti marcharé ¡no temas nada!>> Entre sus atributos figuran el arco y la flecha, simbolos de sublimación. En Asiria, es <<la reina de Níneve, aquella sobre cuyas rodillas se sienta Asurbanipal para chupar dos de sus tetas y esconder su cabeza entre sus otras dos>>. En un texto litúrgico babilónico es calificada de <<dama de los destinos y reina de las suertes>> .

d) - Este planeta, Venus, encarga en astrologia la atracción instintiva, el sentimiento, el amor, la simpatía, la armonia y la dulzura. Es el astro del arte y de agudeza sensorial, del placer y del atractivo, y la edad media lo apellida <<el pequeño benéfico>>. Se le atribuye el sentido del tacto, así como todas las manifestaciones de la feminidad (el lujo, la moda, el adorno, etc.). Sus domicilios (es decir, los signos del zodiaco en los que es particularmente poderosa) -Tauro y Libra- están respectivamente en relación con la garganta y los senos y con el arqueo de los riñones, es decir las particularidades de una silueta femenina.

e) - Desde las edades primitivas, Venus era la estrella de las dulces confidencias, la primera de las bellezas celestes inspiraba a los enamorados por la impresión directa que la suave radiación del astro produce en el alma contemplativa. Para los astrólogos Venus está ligada en parte a los efectos de atracción voluptuosa y de amor, que nacen de la apetencia orgánica del recién nacido al contacto con la madre, y se prolongan hasta el altruismo sentimental. Este mundo venusino del ser humano agrupa en una sinergia afectiva de sensaciones, de sentimientos y de sensualidad, la atracción simpática hacia el objeto, la embriaguez, la sonrisa, la seducción, el arranque de placer, de

satisfacción, de gozo y de fiesta en la afinidad y en la armonía del intercambio, de la comunión afectiva, así como los estados emocionales que comunican el encanto, la belleza y la gracia.

La divinidad aparece por otra parte en todas las mitologías con los atractivos más bellos: no se conciben adornos que pudiesen rivalizar con los de Afrodita, protectora del himen y tipo acabado de la hermosura femenina. Bajo su símbolo, reina en el ser humano la alegría de vivir en la fiesta primaveral de la embriaguez de los sentidos, así como en el placer más refinado y espiritualizado de la estética. Su reino es el de la ternura y de las caricias, de deseo amoroso y de fusión sensual, de la admiración feliz, de la dulzura, de la bondad y del placer tanto como de la belleza. Es el reino de esa paz del corazón que se llama dicha. Afrodita.

Tumba. a)-Tenga la humilde proporción de un montículo, o se eleve hacia el cielo como una pirámide, la tumba recuerda el simbolismo de la montaña. Cada tumba es una modesta réplica de los montes sagrados, depósitos de la vida. Afirma la perennidad de la vida a través de sus transformaciones. Se concibe entonces que según la expresión de un griego (citado en POSD⁴, 288), <<el egipcio pone más interés en preparar su casa de la eternidad que en instalar su morada>>. De la misma manera, en la tradición griega del periodo micénico la tumba representa la morada del difunto, tan necesaria como la casa habitada durante la vida. Más tarde, en el mundo helénico, los muertos serán incinerados en la mayoría de veces. Según otras tradiciones difundidas especialmente por el África, la tumba sirve para fijar con un signo material el alma del muerto, para que en sus idas y venidas por la superficie de la tierra no vayan a atormentar a los vivos. <<La estatua sepulcral es el doble del muerto, como en la estatuaria egipcia. Es el soporte del

⁴ Posener G. (en colaboración con Serge Sauneron y Jean Yoyotte). Dictionnaire de la Civilisation Egyptienne. Paris 1959.

fantasma del difunto, pero no recuerda necesariamente sus rasgos. A menudo la figura humana está remplazada por una figura simbólica: esfinge o sirena. Algunas veces se pone como estatua funeraria una imagen de león o de toro>> .

b) - C.G. Jung⁵ relaciona la tumba con el arquetipo femenino, como todo lo que envuelve o enlaza. Es el lugar de la seguridad, del nacimiento, del crecimiento y de la dulzura; la tumba es el lugar de la metamorfosis del cuerpo en espíritu o del renacimiento que se prepara; pero es también el abismo donde el ser se sume en tinieblas pasajeras e ineluctables. La madre, y sus símbolos, es a la vez amante y terrible.

Los sueños de tumbas revelan la existencia de un cementerio interior: deseos rechazados, amores perdidos, ambiciones desvanecidas, días felices que pasaron, etc. Pero esta muerte aparente no es psicológicamente la muerte total. Prosigue una existencia oscura en la tumba de lo subconsciente. El que sueña con muertos, con cementerios o con tumbas <<está en realidad buscando un mundo que encierra aún alguna vía secreta para él: va allí cuando la vida no tiene salida, cuando auténticos conflictos existenciales lo tienen prisionero sin ofrecerle indicaciones; pedirá entonces una respuesta a sus preguntas sobre la tumba de los que se han llevado mucho de esta vida a las oscuras profundidades de la tierra... Será así devuelto a un gran y grave símbolo -pues los muertos son poderosos, son logión- a fin de cobrar nuevo vigor por algo que parece inerte, pero que es inmenso y prodigioso: pues también la muerte es vida>>.

⁵ Ibid. pag 1033

fantasma del difunto, pero no recuerda necesariamente sus rasgos. A menudo la figura humana está remplazada por una figura simbólica: esfinge o sirena. Algunas veces se pone como estatua funeraria una imagen de león o de toro>> .

b) - C.G. Jung^F relaciona la tumba con el arquetipo femenino, como todo lo que envuelve o enlaza. Es el lugar de la seguridad, del nacimiento, del crecimiento y de la dulzura; la tumba es el lugar de la metamorfosis del cuerpo en espíritu o del renacimiento que se prepara; pero es también el abismo donde el ser se sume en tinieblas pasajeras e ineluctables. La madre, y sus símbolos, es a la vez amante y terrible.

Los sueños de tumbas revelan la existencia de un cementerio interior: deseos rechazados, amores perdidos, ambiciones desvanecidas, días felices que pasaron, etc. Pero esta muerte aparente no es psicológicamente la muerte total. Prosigue una existencia oscura en la tumba de lo subconsciente. El que sueña con muertos, con cementerios o con tumbas <<está en realidad buscando un mundo que encierra aún alguna vía secreta para él; va allí cuando la vida no tiene salida, cuando auténticos conflictos existenciales lo tienen prisionero sin ofrecerle indicaciones; pedirá entonces una respuesta a sus preguntas sobre la tumba de los que se han llevado mucho de esta vida a las oscuras profundidades de la tierra... Será así devuelto a un gran y grave símbolo -pues los muertos son poderosos, son legión- a fin de cobrar nuevo vigor por algo que parece inerte, pero que es inmenso y prodigioso: pues también la muerte es vida>>.

⁵ Ibid: pag 1033

Hoja⁶. Participa del simbolismo general del reino vegetal. En el Extremo Oriente es uno de los símbolos de la dicha y de la prosperidad. Un ramillete o un haz de hojas designan el conjunto de una colectividad, unidad en una misma acción y en un mismo pensamiento.

Tiempo⁷. En el lenguaje como en la perfección, el tiempo simboliza un límite en la duración y la distinción más sentida con respecto al mundo del más allá, que es el de lo eterno. Por definición el tiempo humano es finito y el tiempo divino infinito, o más bien es la negación del tiempo, lo ilimitado. El uno es el siglo y el otro la eternidad. No existe pues entre ellos ninguna medida común posible. Esta diferencia de naturaleza, que la inteligencia o puede normalmente concebir, viene indicada en Irlanda por una discontinuidad o una ruptura simbólica del tiempo humano cada vez que los humanos penetran el *sid* (otro mundo) en donde están en relación con la gente del *sid*. Ellos creen haber estado ausentes de hecho durante varios siglos: la consecuencia es que, si vuelven a Irlanda y echan pie a tierra, tiene bruscamente la edad que hubiesen tenido si hubieran llevado una existencia terrena, y mueren bruscamente. Inversamente, hay personajes heroicos que pueden haber pasado varios días en el *sid* y no haber estado ausente más que durante algunas horas. Irlanda resuelve el asunto limitando los contactos entre los humanos y el *sid* al corto periodo de la fiesta del primero de noviembre (*Samain*), comienzo del año celta: esta fiesta, que está pues entre dos años, cierra uno y abre el otro, no forma parte en realidad ni del uno ni del otro. Está simbólicamente fuera del tiempo. De modo general las fiestas, las orgías rituales y los éxtasis son como escapadas fuera del tiempo. Pero tales

⁶ ibi pag. 573
⁷ ibid pag 991

escapadas no pueden realizarse más que en la intensidad de una vida interior y no en un prolongamiento indefinido de la duración: salir del tiempo es salir totalmente del orden cósmico para entrar en otro orden, el otro universo. El tiempo está indisolublemente ligado al espacio.

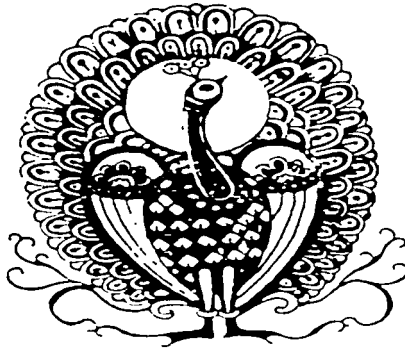
Pavo real.³ a) - Aunque gustosamente hacemos del pavo real imagen de la vanidad, este pájaro de Hera (Juno), la esposa de Zeus (Júpiter), es ante todo un símbolo solar; corresponde al despliegue de su cola en forma de rueda.

Es el emblema de la dinastía solar birmana. La danza birmana del pavo real, y la presencia de éste en la danza camboyana del trote, se refieren a la asolación. La muerte del pavo real, como la del ciervo, es una llamada a la lluvia, la fertilización celeste. *Kumára (Skanda)*, cuya montura es el pavo real (existe una célebre representación suya en Angkor-Vat), se identifica con la energía solar. El pavo real de *Skanda* es, por cierto, el destructor de serpientes (es decir, de las ataduras corporales y también del tiempo). Pero la identificación de la serpiente con el elemento agua confirma el parentesco del pavo real con el sol, con el elemento fuego, el antitérmico del agua. También el pavo real es en el *Bardo-Thodol*, el trono del Budaha *Amitábha*, al que corresponde el color rojo y el elemento fuego.

En este caso es además símbolo de la belleza y del poder de transmutar, pues la belleza de su plumaje resulta de la transmutación espontánea de los venenos que absorbe al destruir las serpientes. Se trata aquí, sobre todo y sin lugar a dudas, de un simbolismo de inmortalidad. Así se

³ibid pag 307

interpreta en la India, además de que el propio *Skanda* transforma los venenos en licor de inmortalidad.



Pavo Real. Arte bizantino de los siglos X y XI
(Paris. Museo del Louvre)

En los *Jataka* búdicos, el pavo real es una forma de *Bodhisattva*, con el cual enseña la renuncia a las ataduras mundanas. En el mundo chino, el pavo real sirve para expresar deseos de paz y prosperidad. También se lo llama <<el alcahuete>>, porque se utiliza como reclamo y porque basta su sola mirada para hacer concebir a una mujer.

En la tribu maa del Vietnam del Sur, los hombres se colocan plumas de pavo real en el moño: lo que sin duda los identifica con el pueblo de las aves; pero esto tampoco carece de relación con el simbolismo de la radiación solar. El pavo real es en el Vietnam emblema de paz y prosperidad .

b) - En la tradición cristiana, el pavo real simboliza también la rueda solar y por esta razón es signo de inmortalidad; su cola evoca el cielo estrellado.

Se observará que la iconografía occidental representa a veces los pavos reales abrevándose en el cáliz eucarístico. En el Oriente medio se representan a un lado y a otro del <<árbol de la vida>>: símbolos del alma incorruptible y de la dualidad psíquica del hombre.

A veces el pavo real sirve de montura y dirige certeramente a su jinete. Llamado <<el animal de los cien ojos>>, llega a ser signo de la eterna bienaventuranza, la visión del alma cara a cara con Dios.

Lo vemos en la escultura románica y en el simbolismo funerario .

c) - Símbolo cósmico para el Islam: cuando forma el abanico, figura ya sea el universo, ya sea la luna llena y el sol en el cenit.

Una leyenda sufi, probablemente de origen pérsico, dice que Dios creó al Espíritu en forma de pavo real y le mostró su propia imagen en el espejo de la esencia divina. El pavo real fue presa de respetuoso temor y dejó caer gotas de sudor de las que todos los demás seres fueron creados. El despliegue de la cola del pavo real simboliza el despliegue cósmico del Espíritu .

d) - En las tradiciones esotéricas, el pavo real es un símbolo de totalidad, debido a que reúne todos los colores en el abanico de su cola abierta. Indica la identidad de naturaleza del conjunto de las manifestaciones y su fragilidad, porque aparecen y desaparecen, tan rápido como el pavo real extiende y recoge su cola.

Ave pájaro. a) El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo. Ésta es la significación de las aves en el

Taoísmo⁹, donde los inmortales toman figuras de pájaros para significar la ligereza, la liberación de la pesadez terrenal. Los sacrificadores o las danzarinas rituales a menudo son calificados por los *bráhmans* de <<aves que vuelan al cielo>> En la misma perspectiva, el ave es la figura del alma escapándose del cuerpo, o solamente de las funciones intelectuales (la inteligencia, dice el *Rig Veda*, es la más rápida de las aves). Algunos dibujos prehistóricos de hombres pájaro se han interpretado en sentido análogo (Altamira, Lascaux): vuelo del alma o vuelo extático de chamán.

El ave se opone a la serpiente como el símbolo del mundo celeste al del mundo terreno.

b) - Aun más generalmente, las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles, los estados superiores del ser. Las numerosas aves azules (Maeterlinck) de la literatura china de los Han son hadas, inmortales, mensajeras celestes. Los pájaros, en occidente como en la India, se posan - jerárquicamente- sobre las ramas del Árbol del mundo. En los *Upanishad* son dos: uno come el fruto del árbol, otro mira sin comer, símbolos respectivos del alma individual (*Jivatma*) activa y el espíritu universal (*Atma*), que es conocimiento puro. En realidad no son distintos y por eso se les representa a veces como una sola ave de dos cabezas. Los pájaros en el Islam son más especialmente los símbolos de los ángeles. El lenguaje de los pájaros de que habla el Corán es el de los dioses, el conocimiento espiritual. *Po-yi* asiste de Yu el Grande, en su obra que trata de la organización del mundo, captaba también el lenguaje de las aves, tal vez por este hecho, los pájaros subyugado a los bárbaros. Las aves viajeras -como las del *Mantiq al-Tayr* de Fariduddin Attar y el *Relato del Pájaro* de Avicena- son almas comprometidas en la búsqueda iniciática. Gueñón señala además el caso de los auspicios de Roma:

⁹ Una mezcla de varias supersticiones

la adivinación por el vuelo y el canto de las aves, ¿no es, en cierta manera, una captación del lenguaje de las aves, y por tanto del lenguaje celeste? El poeta Saint-John Perse intuye sin duda una especie de pureza primordial en este lenguaje, cuando escribe: <<Las aves conservan, entre nosotros, algo del canto de la creación>>

c) - La ligereza del pájaro entraña sin embargo, como pasa a menudo, un aspecto negativo: San Juan de la Cruz lo ve como el símbolo de las operaciones de la imaginación, ligero, pero sobre todo inestable, volando de aquí para allá, sin método y sin consecuencia: lo que el budismo llamaría <<distracción>>.

Tal vez por esta razón el Tao reviste a los bárbaros con forma de aves, para designar una espontaneidad primordial, violenta e incontrolada. El caos se simboliza en la China con un pájaro amarillo y rojo como una bola de fuego, sin rostro, pero dotado de 6 patas y 4 alas, capaz de bailar y cantar, pero no de comer ni respirar. Adviértase por lo demás el signo que captaron los chinos de la antigüedad: ¿el ave destruye su nido? Es el anuncio de revueltas y desorden en el imperio.

d) - Es conveniente mencionar aún en oriente el símbolo hindú del *Kinnara*, medio hombre, medio pájaro, que toca la cítara y que parece estar asociado sobre todo a personajes de carácter solar o real tales como Vishnú, Surya o Buddah .

e) - Los documentos más antiguos de los textos médicos muestran que el ave (en general, sin especificaciones particulares) se tiene por un símbolo de amistad de los dioses hacia los hombres. Un ave es quien va a buscar el soma, es decir, la ambrosía, a una montaña inaccesible y se la da a los hombres. Los pájaros son quienes, atacando a las serpientes, dan la victoria a los arios sobre los bárbaros, que se oponen a su avance. Más tarde, la

epopeya celebrará la fidelidad del pájaro Jatayu, que se sacrifica por intentar impedir que el demonio Ravana se lleve a Sita. La interpretación mística de esta historia, profesada por numerosos hindúes, ve la amistad divina en forma de un ave que se esfuerza en preservar el alma contra las empresas demoniacas del espíritu del mal. En la medida en que los dioses se tienen por seres volantes (como los ángeles de la Biblia), las aves son en cierto modo símbolos de la libertad divina, liberada de las contingencias terrenas (pesadez, frente a la gracia que los dioses eminentemente poseen). En cuanto al nido de las aves, ese refugio casi inaccesible, escondido en lo más alto de los árboles, se tienen por una representación paraíso, morada suprema a donde el alma sólo accederá en la medida en que librándose de la pesantez humana, llegue a volar hasta ahí. De ahí también la idea de que la propia alma es un ave, y los Upanishad precisan: un ave migradora (en sánscrito hamsa; compárese a ánsar y ganso, así como al alemán Gans), refiriéndose a la creencia en la migración del alma de cuerpo en cuerpo, hasta el vuelo final hacia ese nido donde encontrará por fin refugio contra los peligros de la transmigración. Este último símbolo es tan fuerte que se cuenta que Ramakrishna, hace una centena de años, cayó un día en éxtasis viendo un ave migradora, totalmente blanca, salir repentinamente de una nube negra.

f) - En el mundo céltico, el ave, en general, es la mensajera o la auxiliar de los dioses y del otro mundo, ya sea el cisne en Irlanda, la grulla o la garza en la Galia, el ánsar en Gran Bretaña, el cuervo, el reyezuelo o la gallina. Los ulatas cazaban las aves en carro y, según algunas indicaciones esparcidas por los textos, comían pato. Pero esto no parece que fuera frecuente y el mundo céltico en su conjunto tuvo al ave grandísima veneración. La diosa galesa Rhiannon (gran reina) dice un corto pasaje del *Mabinogi de Pwyll*, tiene pájaros que despiertan a los muertos y adormecen (hace morir) a los vivos por

la suavidad de su música. La Galia también conoce en la plástica de época romana, una divinidad de las aves. Se le han dedicado monumentos en Alesia (Costa de oro), en Compiègne (Oise), en Marigny y en Avenches (Suiza). También se puede evocar aquí a las aves de Odin y Wotan en el ámbito germánico .

g) - En el Corán la palabra ave se toma con frecuencia como sinónimo de destino: <<Al cuello de cada hombre, hemos atado su ave>>

<<Cuando los abisinios, conducidos por Abraham, marcharon sobre La Meca, Dios envió contra ellos aves calificadas de Abádil que les arrojaron piedras de arcilla>> (*Corán*). En las tradiciones del Islam, el nombre de pájaro verde se da a un cierto número de santos, y el ángel Gabriel tiene dos alas verdes. Las almas de los mártires volaron al paraíso en forma de aves verdes (*Corán*).

Es común creencia que las aves tienen un lenguaje. El *Corán* indica que el rey Salomón conocía este lenguaje. La obra célebre de Fari-od-Din Attar (siglo XII y XIII), *Mnatic ut-Tair. El lenguaje de los pájaros*, un clásico de la literatura pérsica, utiliza este tema para describir las peripecias del itinerario místico en busca de lo divino (*anka, simorgh*).

El ave también se toma como símbolo de la inmortalidad del alma en el *Corán* y en la poesía. El alma se compara al halcón que el tamboril del Maestro llama, al ave cautiva en una jaula de arcilla, etc. Como la mayor parte de las otras tradiciones, la mística musulmana compara a menudo el nacimiento espiritual con la eclosión del cuerpo espiritual que quiebra, como el ave, la cáscara, la ganga terrena.

h) - El ave, símbolo del alma, tiene un papel de intermediario entre la tierra y el cielo. <<El signo de la avutarda, símbolo de la unión de las almas y de la fecundidad, del descenso de las almas a la materia... es común varias

tribus marabúlicas beréberes. Los tuareg del Air, al sur de Hoggar, llevan sobre sus escudos el signo de dos *Shin* opuestos, las dos patas de la avutarda. Este símbolo se vuelve a encontrar en las indias. En el mundo celta aparece como pie de cuervo. Aparece también en el traje chamánico¹⁰ de las tradiciones uralaltaicas y hasta en la gruta de Lascaux>> .

En otra área diferente, los hopi atribuyen también a las aves el poder mágico de comunicarse con los dioses. Se representan a menudo con la cabeza rodeada de nubes, símbolos de la lluvia, que es beneficio de los dioses que fertilizan la tierra, y nimbada con dioses que fertilizan la tierra, y nimbada con un círculo quebrado, que representa la creación, la vida, así como la abertura y la puerta, símbolo de la comunicación.

i) A propósito de la ornitomancia, Ibn *Haldún* declara que se trata de la facultad de <<hablar de lo desconocido que se despierta, en ciertas gentes, a la vista de un pájaro que vuela o un animal que pasa, y de concentrar luego la mente, cuando aquél desaparece. Es una facultad del alma que suscita una captación pronta por la inteligencia, de cosas vistas u oídas, que son materia de presagio. Supone una imaginación fuerte y poderosa... Las dos ramas de la ornitomancia árabe se fundan en la interpretación de la dirección del vuelo de las aves observadas y de sus gritos>> .

j) - En el Kurdistán, para los yazidíes y los ahl-i Haqq (fieles de verdad), el símbolo del ave aparece desde la existencia de un mundo espiritual. Es así que entre los yazidíes, Dios, en la época en que todo el universo estaba recubierto por el mar, se figuraba en forma de un ave posada en un árbol, cuyas raíces se hundían en los aires. Ocurre lo mismo en la cosmología de los ahl-i Haqq: Dios se representa con la apariencia de un ave de alas de oro, cuando aún no existen ni tierra ni cielo. Se recuerda que al comienzo del

¹⁰ Ibid pag 157

Génesis el espíritu de dos aletea, como un ave, sobre las aguas primordiales (M. Mokri, *Le Chasseur de Dieu et le mythe du Roi-Aigle*, Dara-y Dámyári, Wiesbaden 1967).

k) - El ave es una imagen muy frecuente en el arte africano, particularmente en las máscaras. El pájaro <<simboliza el poderío y la vida; a menudo es símbolo de fecundidad. A veces, como entre los bambara, se relaciona el don de la palabra con un ave, la grulla moñuda por ejemplo. Muchas veces se ve sobre los vasos el tema de la lucha del pájaro y la serpiente, imagen de la lucha de la vida y la muerte>> .

l) - Los yakuto creen que en la muerte tanto los buenos como los malos suben al cielo, donde sus almas cobran forma de ave. Probablemente las almas-pájaro se posan sobre las ramas del árbol del mundo, imagen mítica casi universal .

En Egipto asimismo un pájaro que tiene cabeza de hombre o mujer simboliza el alma de un difunto o la de un dios que visita la tierra. La concepción de alma-pájaro y, por tanto, la identificación de la muerte con un ave está atestiguada en las religiones del Próximo Oriente arcaico. *El Libro de los Muertos* describe la muerte como un halcón que vuela y, en Mesopotamia, se figuran los fenecidos en forma de pájaros. El mito verdaderamente es aún más viejo: sobre los monumentos prehistóricos de Europa y del Asia, el árbol cósmico se representa con dos pájaros en sus ramas. Estos pájaros, aparte de su valor cosmogónico parecen simbolizar también al alma-ancestro. Efectivamente ocurre que, en las mitologías centroasiáticas, siberianas e indonesias, las aves posadas sobre las ramas del árbol del mundo representan a las almas de los hombres. Los chamanes, por el hecho de poderse transformar en pájaros, es decir, por el hecho de su condición de Espíritu, son

capaces de volar hasta el árbol del mundo para traer de allí las almas-pájaro.

La atestación más antigua de la creencia en las almas-pájaro es sin duda la contenida en el mito del fénix, pájaro de fuego de color púrpura -es decir, compuesto de fuerza vital- y que representaba el alma para los egipcios. El fénix, doble sublimado del águila, que está en la cima del árbol cósmico como la serpiente está en su base, representa el coronamiento de la obra en el simbolismo alquímico.

m) - A menudo los pajaritos, como las mariposas, figuran no solamente las almas de los muertos, es decir, las almas liberadas que alcanzan la patria celestial donde esperan la reencarnación, sino también las almas de los niños. Así es en la creencia de los pueblos uraloaltaicos del Asia central. Se dice entre los gold que <<una mujer encinta puede ver en sueños un pájaro y que si es capaz de discernir su sexo, sabrá si su hijo será niño o niña>> .

n) - Las aves nocturnas se asimilan a menudo a los aparecidos, las almas de los muertos que van a gemir por la noche cerca de su antigua morada. Para los negritos semang, sus cantos aterrorizan las aldeas: los muertos según tradición se aparecen a las familiar para matar a sus padres, pues no gustan de la soledad.

Los buriato de Siberia creen que el búho real persigue las almas de las mujeres muertas en parto, que vienen a perseguir a los vivos. Para guardar sus bestias, los yakuto cuelgan una cabeza de búho real en la puerta del establo .

En el Altai, el vestido del chamán siempre ornitomorfo, se adorna a menudo con plumas de búho real. Según Harva, el conjunto de su traje, tal como era antes, debía representar un búho real. El búho real aparta todos los espíritus, según la creencia popular del Altai. << En muchos lugares, cuando los niños están enfermos, es costumbre aún hoy en día, capturar un

búho real y alimentarlo, creyendo que este pájaro alejará los malos espíritus que asedian la cuna. En las fiestas del oso, entre los yogur, una persona disfrazada de búho real se encarga de mantener a distancia el alma del oso muerto>>.

o) - La tradición esotérica ha esbozado todo un juego de correspondencias entre las aves, los colores y las pulsaciones psíquicas. Los cuatro colores principales se representarían por el cuervo, pájaro negro, símbolo de inteligencia; por el pavo real, verde azul, y símbolo de las aspiraciones amorosas; por el cisne, blanco, símbolo de la libido, que engendra la vida corporal, y, por el logos, la vida espiritual; y por el fénix, rojo, símbolo de la sublimidad divina y de la inmortalidad. Numerosas variantes han desarrollado este cuadro de correspondencias . Por ejemplo, el amor de lo carnal a lo divino será representado por la paloma, ave de Afrodita, el palomo, o el pato; la sublimación del alma también por la paloma, por el águila y el simorgh; la intercesión entre lo divino y lo humano, por el cuervo o el cisne, que desempeñan papel de guía y de mensajero (extraño y significativo allegamiento de lo negro y lo blanco); el buitre y el fénix serán las aves psicopompas; el águila, el halcón y el guacamayo significarán los valores solares y uránicos, los triunfos de la guerra, la caza y las cosechas; por último las aves nocturnas representarán los valores solares y uránicos, los triunfos de la guerra, la caza y las cosechas; por último las aves nocturnas representarán los valores lunares y cónicos.

p) - En los sueños el ave es uno de los símbolos de la personalidad del soñador. Un gran pájaro amarillo se le apareció un día a un personaje de Truman Capote. El novelista americano analiza en su novela *A sangre fría* el caso de un joven que ha matado a varias personas sin móviles aparentes: <<A lo largo de toda su vida -niño pobre y maltratado, adolescente solitario, hombre

encarcelado- un inmenso pájaro amarillo con cabeza de loro aleteaba en los sueños de Perry, ángel vengador que atacaba a picotazos y con sus garras a sus enemigos, o como ahora, lo socorria cuando estaba en peligro mortal: Me ha elevado por los aires, yo era tan ligero como un ratón; tomamos altitud y yo podía ver abajo la plazoleta, a hombres que gritaban y corrían, al *sherif* que disparaba contra nosotros: estaban todos furiosos porque yo era libre, volaba y mucho mejor que cualquiera de ellos.>> Así el ave rapaz de le transformó en el sueño en ave tutelar. Esta imagen ambivalente corresponde perfectamente a los rasgos de la personalidad de Perry trazados por el psiquiatra doctor Jones: <<Una rabia constante y difícilmente domada, desencadenada fácilmente por cualquier sentimiento de ser engañado, humillado o considerado inferior por los demás. La mayor parte de las veces, en el pasado, sus arrebatos se dirigían contra los representantes de la autoridad: padre, hermano, ayudante... y repetidas veces han conducido a un comportamiento violentamente agresivo... monta en cólera... la potencia desmesurada de su rabia y su impotencia para dominarla o canalizarla reflejan una debilidad esencial en la estructura de su personalidad...>> . Este dualismo de la personalidad no integrada se refleja en la imagen onírica del ave, ora cruel, ora protectora.

Alondra, ánsar, ala, chotacabras, cigüeña, codorniz, faisán gallo, gavilán, golondrina, lavandera, lechuza, martín pescador, milano, oropéndola, pelícano, perdiz, ruiseñor, urraca.

Caja. a) - Símbolo femenino interpretado como figura de lo inconsciente y del cuerpo materno, la caja contiene siempre un secreto: encierra y separa del mundo lo que es precioso, frágil o temible. Protege, pero también puede ahogar.

b) - *La caja de Pandora* ha quedado como símbolo de lo que no se debe abrir. <<La raza humana vivía anteriormente sobre la Tierra el amparo y abrigo de las penas, de la dura fatiga, de las dolorosas enfermedades que acarrearán el óbito a los hombres. Pero la mujer, Pandora, levantando con sus manos la ancha tapa del ánfora que las contenía, las dispersó por el mundo y preparó a los hombres tristes pesares. Sólo la Esperanza se quedó allí, en el interior de la infranqueable prisión, sin rebasar los bordes de la jarra, y no voló por afuera, pues Pandora ya había colocado de nuevo la tapa siguiendo la voluntad de Zeus, el que congrega las nubes y lleva la égida. Por consiguiente, en desquite, desde aquel día innumerables desdichas reinan entre los hombres y están llenos de males de Tierra y el Mar. Las enfermedades, unas de día y otras de noche, a su aire, visitan a los hombres y traen el sufrimiento a los mortales, y en silencio, pues el sabio Zeus les negó la palabra. Así pues no hay ningún medio de escapar a los designios de Zeus>>. Esta caja, en cuyo fondo queda la Esperanza, es nuestro inconsciente con todas sus posibilidades inesperadas, excesivas, destructivas o positivas, pero irracionales, si son dejadas a ellas mismas. Paul Diel enlaza este símbolo con la exaltación imaginativa que se presta a lo desconocido encerrado en la caja y con todas las riquezas de nuestros deseos, y ve en él el poder ilusorio de realizarlos.

c) - La caja debe allegarse a los tres cofrecitos de numerosos cuentos y leyendas. Los dos primeros contienen bienes y riquezas, el tercero tempestades, ruinas y muerte. Los tres cofrecitos corresponden a las tres partes de la vida humana, dos son favorables, uno adverso. En resumen, la caja esté ricamente ornada o sea sencilla no tiene valor simbólico más que por su contenido y abrir una caja es siempre arriesgarse .

Pez. a) - El pez es por supuesto el símbolo del elemento Agua, en donde vive. Está esculpido en la base de los monumentos khmers para indicar que éstos se sumergen en las aguas inferiores, en el mundo subterráneo. En tal sentido podría considerarse que participa de la confusión de su elemento, y por tanto que es impuro. Esto afirma en efecto Saint-Martin, que advierte en él la indiferenciación de la cabeza y el cuerpo. Sin embargo, si bien el Levítico no lo admite en el sacrificio, lo admite en el consumo, a la vez que excluye todos los demás animales acuáticos.

Símbolo de las aguas, montura de Varuna, el pez está asociado al nacimiento o a la restauración cíclica. La manifestación se produce en la superficie de las aguas. Es a la vez Salvador e instrumento de la Revelación. El pez (*matsya*) es un *avatara* de Vishnú, que salva del diluvio a Manu, el legislador del presente ciclo; le confía luego los Vedas, es decir que le revela el conjunto de la ciencia sagrada. Ahora bien, aunque Cristo se representa a menudo como un pescador, y los cristianos son peces, ya que el agua del bautismo es un elemento natural y el instrumento de su regeneración, él mismo está simbolizado por el pez. Es, por ejemplo, el pez que guía el arca eclesial, así como el *Matsya-avantara* guía el arca de Manu. Convertido el pez en emblema de la Iglesia primitiva, su nombre griego, *ikthys*, se interpreta de diversas maneras (cruz). En Cachemira, *Matsyendranáth*, que hay que interpretar sin duda como el pescador, y que se identifica con el *bodhisattva* Avalokiteshvara, se dice que obtuvo la revelación del yoga tras haberse transformado en pez.

Los peces sagrados del Egipto antiguo, el *Dagón* fenicio y *oannes* mesopotámico, atestiguan simbolismos idénticos, sobre todo el último, expresamente considerado como el Revelador. Oannes ha sido incluso considerado como el Revelador. *Oannes* ha sido incluso considerado como

una figura de cristo. El tema el delfín salvador es familiar en Grecia: los delfines salvaron a Antion del naufragio. El delfin está asociado al culto de Apolo y da su nombre a Delfos.

Por otra parte el pez es también simbolo de vida y de fecundidad, en razón de su prodigiosa facultad de reproducción y del número indefinido de sus huevos, simbolo éste que, por supuesto, puede transferirse al plano espiritual. En la imaginería de Extremo Oriente, los peces van por parejas, y son en consecuencia simbolos de unión . El Islam asocia igualmente el pez a una idea de fertilidad. Existen sortilegios en forma de pez para hacer llover; también está ligado a la prosperidad; soñar que se come pescado es de buen agüero.

b) - <<En la iconografía de los pueblos indoeuropeos, el pez, emblema del agua, es simbolo de fecundidad y de sabiduría. Escondido en las profundidades del océano, está penetrado por la fuerza sagrada del abismo. Durmiendo en los lagos o atravesando los ríos, distribuye la lluvia, la humedad y la inundación. Controla así la fecundidad del mundo>> .

El pez es un simbolo del dios del maíz entre los indios de América central. Es simbolo fálico, según Hentze (HENL)¹¹ : se lo ve en los grabados sobre hueso del Magdaleniense (Breuil). El dios del amor en sánscrito se llama <<el que tiene el pez por simbolo>>. En las regiones sirias, es el atributo de las diosas del amor. En la antigua Asia Menor, Anaximandro precisa que el pez es el padre y la madres de todos los hombres y que, por esta razón, su consumo èstá prohibido. Aparece a menudo asociado al rombo, especialmente en los cilindros babilonios. Marcel Griaule señala que el cuchillo de la circuncisión de los bozo se llama <<cuchillo que corta el pez>> .

En la China el pez es el símbolõ de la suerte: acompañado de la cigüeña (longevidad), los dos significan alegría y suerte.

¹¹ Hentze G., Mythes et Symboles lunaires, Ambores 1932

En Egipto el pescado fresco o seco, que era de consumo corriente para el pueblo, estaba prohibido para todo ser sacralizado, rey o sacerdote. Según las leyendas de cierta época, los seres divinos de Busiris se metamorfosean en Chromis, lo que impone una abstinencia total de pescado. Hay una diosa llamada <<Élite de los peces>>, nombre dado al delfín hembra. A pesar de numerosas variantes en las leyendas y en las prácticas rituales, el pez es generalmente un ser ambiguo: <<Seres silenciosos y desconcertantes, escondidos pero brillantes bajo el verde del Nilo, los que están en el agua eran los participantes perpetuos de temibles dramas. Así, cada día, en la ensenada del fin del mundo, un Chromis con las aletas festoneadas de rosa y un Abdjon azul lapiplázuli tomaban misteriosamente forma y, sirviendo de peces-piloto al barco de Rá (barca solar), denunciaban la venida del monstruo Apophis.>> El Chromis en amuleto era un signo fausto y tutelar .

c) - La simbólica del pez se ha extendido al cristianismo con un cierto número de aplicaciones que le son propias, mientras que otras interpretaciones evidentemente han de excluirse. La palabra griega *ikthys* (pez) es para los cristianos un ideograma, cuyas cinco letras griegas son las iniciales de otras tantas palabras, a saber: *Iesous, Khristos, Theou Uios, Soter* (Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador). De ahí las numerosas representaciones simbólicas del pez en los antiguos monumentos cristianos, y particularmente en los funerarios.

Sin embargo la mayoría de veces el simbolismo, aun no dejando de ser estrictamente cristológico, recibe un acento un poco diferente: como el pez es también un alimento y Cristo resucitado como de él , se convierte en símbolo del banquete eucarístico, donde figura frecuentemente al lado del pan.

Y en fin, como el pez vive en el agua, se proseguirá a veces el simbolismo viendo en ello una alusión al bautismo: nacido del agua del

bautismo, el cristianismo es comparable a un pececito, a imagen del propio Cristo (Tertuliano, *Tratado del Bautismo, I*).

El pez ha inspirado una rica iconografía entre los artistas cristianos: si lleva un buque sobre su dorso simboliza a Cristo y su Iglesia; si lleva una canastilla de pan, o si está él mismo sobre un plato, representa la eucaristía; y en las catacumbas es la imagen de Cristo.

Hombre. a) - El propio hombre no ha dejado de percibirse como un símbolo. En numerosas tradiciones, desde las más primitivas, se lo describe como una síntesis del mundo, un modelo reducido del universo, un microcosmos. Es el centro del mundo de los símbolos. Numerosos autores, desde los sabios de los *Upanishads* hasta los teólogos cristianos y los investigadores alquimistas, han señalado las analogías y correspondencias que se encuentran entre los elementos del compuesto humano y los elementos que componen el universo, entre los principios que gobiernan los movimientos del hombre y los que rigen el universo. Para los unos, los huesos del hombre tienen algo de la tierra, la sangre del agua, los pulmones del aire, la cabeza del fuego; para otros, el sistema nervioso se vincula al fuego, el respiratorio al aire, el circulatorio al agua, el digestivo a la tierra. El hombre toca los tres planos cósmicos: al terreno con los pies, a la atmósfera con el busto, al celeste con la cabeza. Participa de los tres reinos, mineral, vegetal y animal; por su espíritu, entra en relación con la divinidad, etc. Se pueden multiplicar indefinidamente los paralelismos que a veces tienen más de fantasmagoría que de simbólica.

b) - En el *Atharva Veda*, el hombre de los orígenes, como una suerte de Atlas cargando el mundo, se considera como el pilar cósmico que tiene por misión esencial apuntalar el cielo y la tierra, constantemente amenazados con

disorciarse y desintegrarse. El hombre es así centro y principio de unidad y finalmente se identifica con el principio supremo, el Brahman:

Él en quien el no morir y la muerte
están concentrados en el Hombre,
al cual pertenece el océano, las venas
que están concentradas en el Hombre...

El gran prodigio en el centro del universo
se adelanta sobre el dorso del océano, gracias al Ardor cósmico.
Los Dioses, en tanto que son se apoyaran en él,
como olas ramas del árbol alrededor del trono.
Él, al que los Dioses siempre aportan
un tributo ilimitado en el espacio limitado.

(VEDV¹²,346-347).

c) - La idea de que el hombre está hecho a imagen de Dios es en principio bíblica: <<Dios dijo: Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza... Entonces Dios modeló al hombre con barro del suelo, e insufló en sus narices un aliento de vida y fue el hombre un ser vivo>> . Los comentaristas observan que la idea de semejanza atenúa la imagen, apartando toda noción de identidad. Esta concepción del Génesis está situada por la astrología en la base misma de su doctrina: funda las relaciones del microcosmos (el hombre) y el macrocosmos (no solamente el universo sino también el pensamiento englobante de Dios: idea y fuerza del universo). Para cada hombre su nacimiento es como una creación del mundo: para él, es todo uno que nazca él o que nazca el mundo; por lo mismo, su muerte es como el fin del mundo; para el que muere, es todo uno morir al mundo o que el mundo muera con él. Este conjunto Dios-universo-hombre está expresado por una esfera, la imagen tradicional del mundo, cuyo centro ocupa cada hombre. Él no se define en el mundo y el mundo no se define para él, más que por sus relaciones recíprocas: el hombre simboliza un mundo de relaciones cósmicas.

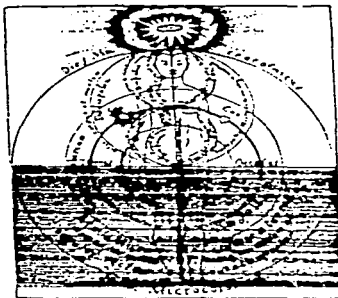
¹² Le veda presentado por Jean Varenne, fr.de J.Varenne, Louis, renou, ect, paris 1967.

d) - Para los chinos, toda individualidad humana es un complejo, y corresponde a una cierta combinación de elementos. Los componentes jamás son conocidos, ni como únicamente espirituales, ni como únicamente corporales. Toda naturaleza es pues el producto de una cierta dosificación y de una combinación más o menos armoniosa. La proporción de yin y yang es lo que caracteriza la condición física del hombre; cuando hay enfermedad, es que este equilibrio se ha roto.

Los médicos chinos establecieron una correspondencia entre el cuerpo humano y el cosmos:

La medicina china reconoce cinco vísceras y nueve aberturas, los dos ojos, las dos orejas, los dos orificios nasales y la boca, que se consideran yang, más las dos aberturas inferiores, que se dicen yin.

Basta combinar la teoría de las aberturas y las cinco vísceras con su correspondencia de los cinco elementos para establecer un diagnóstico correcto; las aberturas inferiores se adjudican a los riñones, las nasales a los pulmones, los ojos al hígado, la boca al bazo, el corazón a las orejas. Grante, en el Pensée chinoise, da un retrato de Confucio en virtud de esta teoría:



El microcosmos humano con sus zonas de sombra y de luz. En Robert Fludd, Utriusque Cosmi historia, Oppenheim 1619.

Confucio descendía de los Yin que reinaron en virtud del agua; tenía en la cúspide del cráneo (su nombre de familia significa hueco, su nombre personal <<Cerro hueco>>) una depresión semejante a la de las colinas que retienen en su cumbre un estanque de agua; el agua corresponde a los riñones y al color negro (signo de profundidad) y su espíritu se caracterizaba por la sapiencia, pues la sapiencia depende de los riñones.

e) - El hombre es espíritu y carne. Pero existen seres llamados hombres que están privados de espíritu, se sienten cómodos en un mundo apartado de Dios y no sufren ninguna nostalgia trascendental. El gnóstico Basilides se pregunta: tales hombres ¿son hombres en el verdadero sentido de la palabra? Basilides lo niega categóricamente (Epitafio, Pan., 24, 5; cf. Quispel, L'homme gnostique, la doctrine de Basilide, en <<Eranos Jahrbuch>>, 1948, p. 116). Basilides habla en tono profético de tiempo venidero en el que no habrá más hombres espirituales, sino solamente psíquicos que ignorarán y rechazarán lo que pertenece al espíritu. Cada cual se contentará con el mundo en que vive y no habrá ya interés por la vida eterna. En ese momento, si un hombre hablase de vida espiritual, sería tan ridículo como un pez que quisiera pacer con las ovejas en la alta montaña. Cuando esta ignorancia se difunda sobre la tierra, no habrá ya búsqueda ni deseo en el plano espiritual. El mundo estará enteramente privado de nostalgia respecto a lo espiritual. Tal es, expuesto por Basilides, el fin del hombre espíritu y carne. Es así que un día llegará en el que el hombre simbolizará únicamente la carne. En tal caso, corre el riesgo de perder su inmortalidad.

3.3 PRODUCCIÓN DEL SIMBOLO INDIVIDUAL

La concepción del universo es una vasta sinfonía de correspondencias en las cuales cada nivel de existencia apunta al nivel superior. Precisamente en virtud de esta armonía interrelacionada puede un objeto significar otro y contemplando un objeto visible podemos hacernos una idea del mundo invisible.

La visión simbólica del mundo, que fue la de los antiguos, unánimemente se expresaron mediante símbolos y mitos, es la visión ingenua y directa, que supera las mediaciones culturales. Lo simbolizado no es de ningún modo el símbolo sino aquello inexpresable que no podría decirse de otro modo de no ser por aquella forma en que lo sensible lo manifiesta.

3.4 MIS SIMBOLOS PICTORICOS

VENUS

venus de *WILLENDORF*

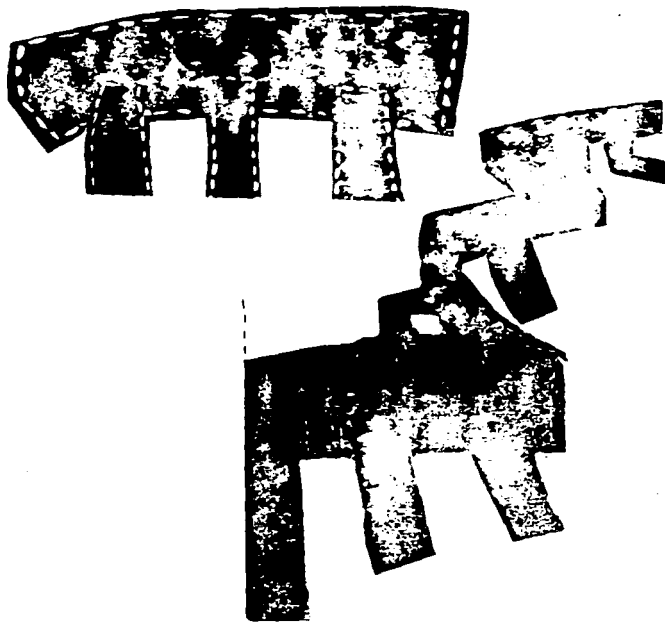
Población de la baja Austria, en 1908 se descubrió la celebre estatuilla de mujer desnuda conocida por el nombre de venus de Willendorf.

Hablando de venus me prefiero hablar de venus de edades primitivas. Especialmente venus de Willendorf, es simboliza por mi como madre naturaleza. Dar la vida me simpatiza con la figura de venus Willendorf.

Me siento como amor de madre. Amor de madre es muy grande mas que el mar. Su figura es una mujer muy gorda, por eso como siento yo, como corazón de madre. Es una reina en el ser humano alegría de vivir.



TUMBA



Con la tumba siempre siento la muerte; pero no quiero asociarla a la tristeza, prefiero referirme a ella como destino en la vida humana. La tumba afirma la perennidad de la vida a través de sus transformaciones. Yo la pretendo simbolizar como camino de la vida. La vida, como un curso a seguir contiene también la muerte, es parte de ese curso. Es un camino inevitable. La tumba es como la casa, necesaria durante la muerte. Esto, lo que estoy pensando de la muerte como parte del camino de la vida puede resultar un suceso visto y sentido con alegría. Nacer, morir, renacer y volver a morir.

HOJA



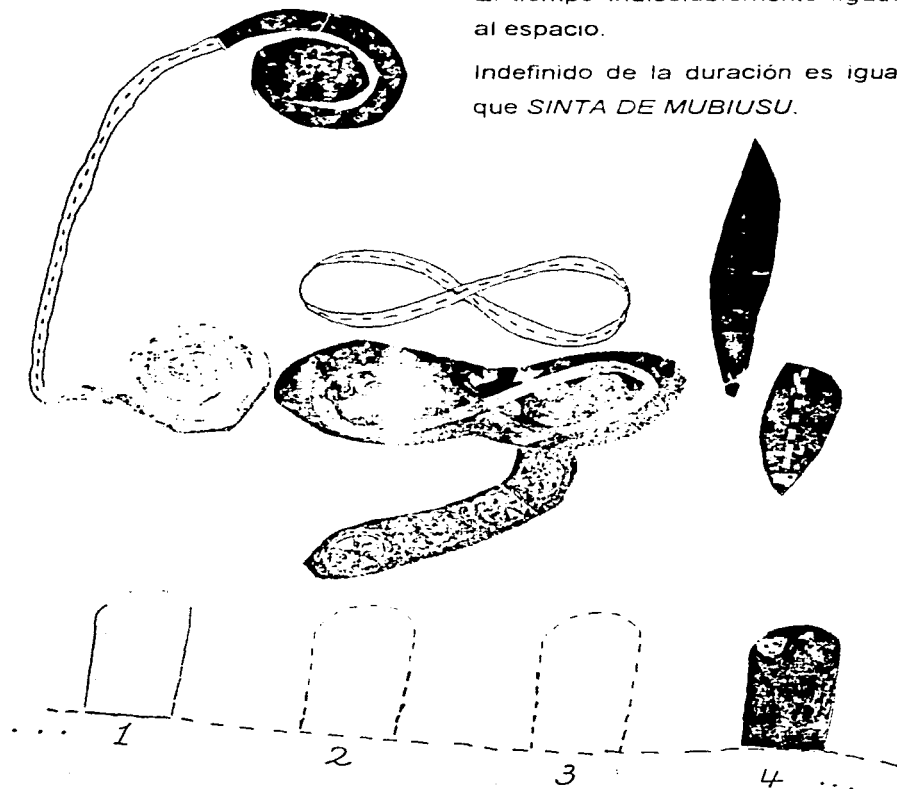
Lo que he sentido con la hoja, es semejante a la vida humana. La vida sigue transformándose como la hoja. Cuando miro un árbol, las hojitas dan cuenta del día de hoy. Sus cuentos no puedo oírlos pero puedo sentir sus cariños suscitados durante el día. Quiero simbolizar la transformación de la hoja como la vida humana. En la primavera se hacen color verde suave como un bebé y aprenden a vivir practicando la manera como se van envejeciendo cambiando su color verde por dorado.

TIEMPO

El tiempo, cierra uno y abre otro.

El tiempo indisolublemente ligado
al espacio.

Indefinido de la duración es igual
que *SINTA DE MUBIUSU*.

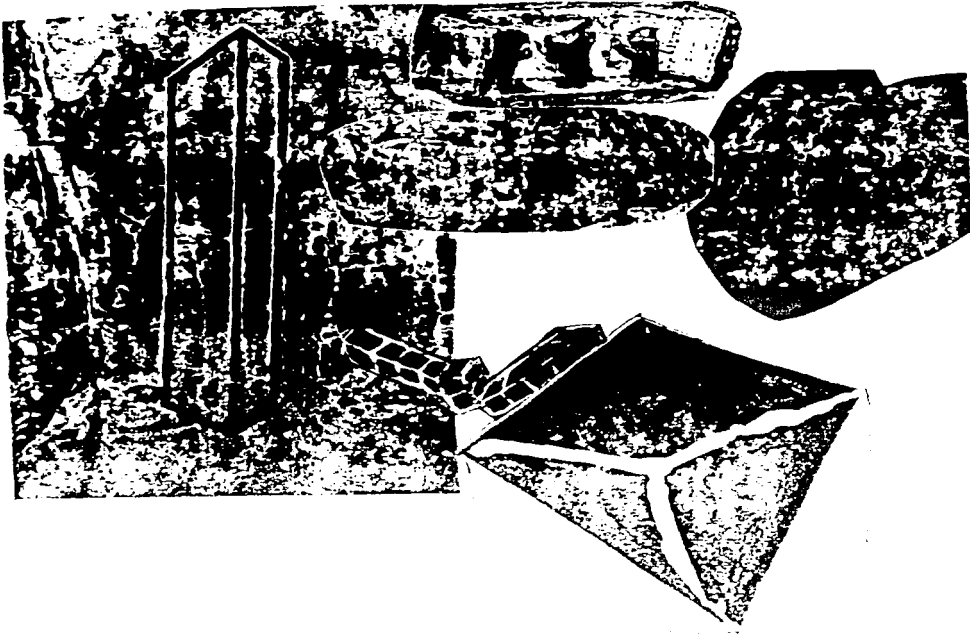


AVE PAVO REAL



En los sueños el ave es uno de los símbolos de la personalidad del soñador. Un día canta de alegría y otro día canta de tristeza. Pero si tiene que cantar cada día, tal vez mañana cambie su suerte. Prefiero soñar con el pavo real porque significa un honor a la vida, como su bonito plumaje. En el fondo, mi corazón quiere ser como el plumaje del pavo real. Algún día me podrá cantar como yo lo quiero, una vida maravillosa. Esto es lo que deseo para el futuro.

CAJA



La caja sirve para guardar o transportar en ella alguna cosa

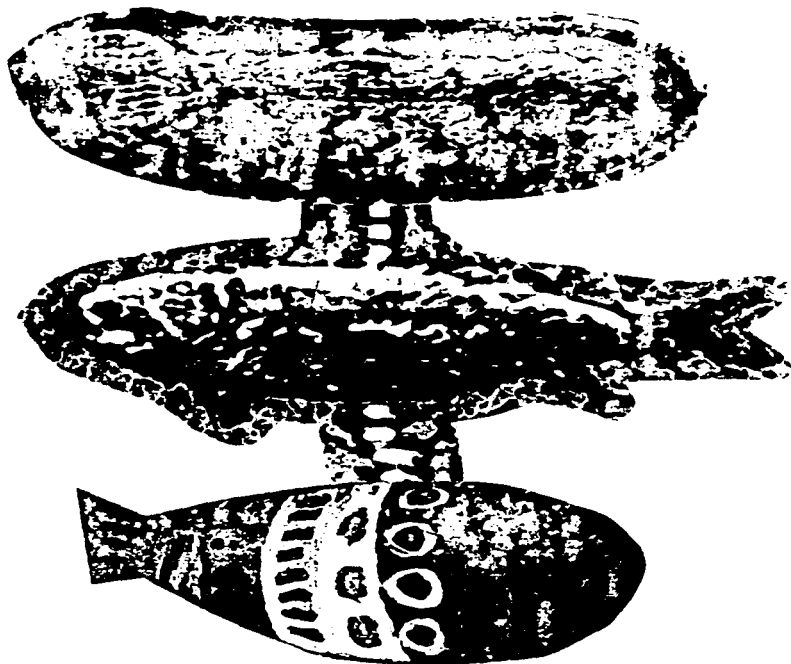
En su silencio interior traen el sufrimiento a los mortales

Se suele cubrir con una tapa suelta o unida a la parte principal.

En la forma de la caja se guarda tiempo invisible o secretas penas,
pero en su fondo queda siempre esperanza.

La caja siempre contiene un secreto.

PEZ

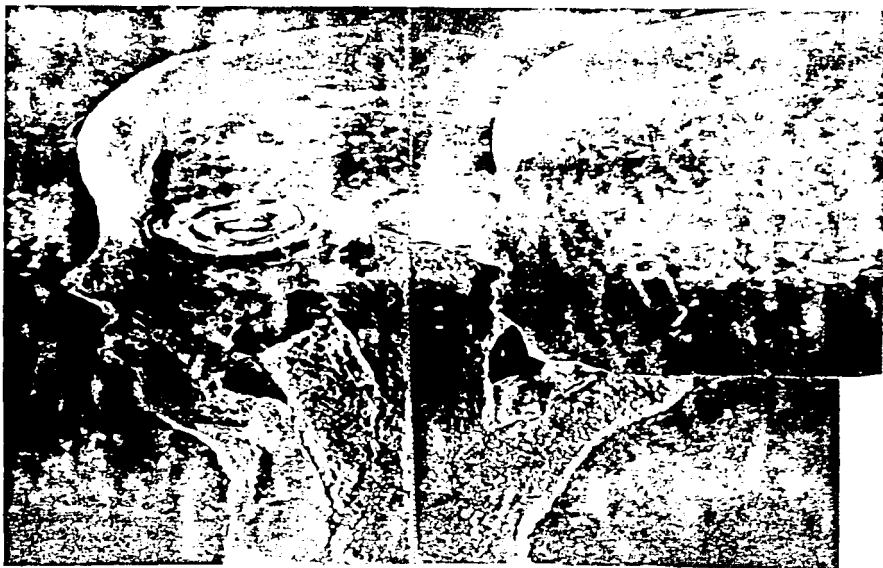


Pensando en el pez, recuerdo algunos viejos tiempos.

Pensaba que era un pez en su pesera hace mucho tiempo. Sentía que moría de soledad por vivir sola en otro país. Por eso compre un pez como compañero, le puse de nombre KIKI.

Tener compañía aunque no fuera humana me sirvió para quitar la soledad y estimular la imaginación. Podía conversar y contar sentimientos con mi pez como si fuera un espejo en el que me viera a mi misma. Mi pez es mi suerte, simboliza mi otro yo. Lo que pido lo entiende.

HOMBRE



Quisiera preguntar ¿USTED ES LIBRE?

Los hombres procuran realizar su libertad.

Estar libre es como dar con un lugar interior o exterior.

El hombre realiza su libertad para estar cómodamente.

Libera sentimientos para realizar un mundo muy suyo.

Colocarse en un lugar con lo necesario es dar con la liberación encontrando otra mitad de sí mismo.

CAPITULO IV: UN PROYECTO PERSONAL DE PINTURA

4.1 JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO PICTÓRICO

Se supone que la elección de la forma en cualquier periodo de la historia humana es siempre una adecuada expresión de las relaciones del hombre con su ambiente, por ejemplo el expresionismo individual de Vicent Van Gogh.

Cuando Van Gogh pinta raíces, no lo hace meramente para reproducir un contenido objetivo empírico conocido por todos, sino para crear una metáfora que ilustre su manera de sentir la *"lucha de la vida"*. Y cuando mezcla dos colores complementarios no está pensando únicamente en un proceso químico que haga surgir una determinada superficie coloreada, sino que pretende expresar con ello un acto vital, el "amor de dos amantes". Mientras que la volición artística mimética adecuaba los contenidos objetivos como los contenidos formales. Ambos han de evocar sustancia extrafigurativa: las líneas y los colores no sólo reproducen un exterior, sino representan metafóricamente un interior; y una raíz es más que un hecho empírico, es una representación y una alegría de la concepción que tiene el pintor del conflicto vital.

Los Zapatos de campesino de Van Gogh debe comprenderse como el mundo material de la miseria agrícola, de la pobreza rural más extrema, de un mundo primitivo y marginal.

En el campo de las artes plásticas rompieron con la estética mimética y encontraron en su creatividad e imaginación personal, las fuentes internas de su inspiración y el objeto central de su trabajo, compartido solamente por un grupo reducido de iniciados.

La modernidad tuvo aquí algunas características comunes. Los artistas, se interesaron por los medios y materiales con los que trabajaban y por los

procesos de su propia creación poniendo así el acento en la autoreflexión estética.

El arte se libera del pasado y es dueño de sí mismo, motivo por el cual será rechazado por la composición clásica.

Expresionismo sino el simbolismo, el cubismo y todos los movimientos que surgieron en ese momento pusieron de manifiesto la multiplicidad paradójica del mundo, la ambigüedad y la incertidumbre. El artista ya no habla palabras comunes. Un objeto no tiene una forma absoluta, sino muchas; tiene tantas formas como planos haya en la región de la percepción.

La pintura ya no idealiza el mundo y huye de la fotografía. Cuando los impresionistas se consideran revolucionarios de fijarse menos en los detalles que en el efecto general, las formas se disuelven en la luz y el color, los cubistas integrarán en sus telas cifras, trozos de papel, cristal, o hierro. El arte moderno asimila poco a poco todos los temas y materiales y los coloca en el mismo plano avanzando la idea como tal. Quiero resaltar una visión de interés, es el arte de mi mundo hay que liberar totalmente y el mundo post-modernidad hay que absolver la liberación del mundo y ser dueño de sí mismo, por lo tanto respetará el pasado y futuro y eso también es estar libre y cómodo. Por ahí busca su propia existencia ¿cómo soy? ¿quién soy?: una necesidad de identidad, una búsqueda de identidad parte de humanidad. *Yo soy todo, todo soy yo.*

4.2 TRABAJO PICTORICO

LISTA DE OBRA

PINTURA SOBRE TELA

- 1.- PESE MUERTE 1993
mixta 80 x 125 cm.
- 2.- TRANSFIGURACIÓN 1993
mixta 80 x 125 cm.
- 3.- OTRO YO 1993
mixta 80 x 125 cm.
- 4.- MI CAMINO II 1993
óleo 160 x 125 cm.
- 5.- JUEGO DE LA NATURALEZA 1993
mixta 160 x 125 cm.
- 6.- EL HOMBRE 1994
mixta 160 x 125 cm.
- 7.- MANO DE HOMBRE 1995
acrílico 120 x 50 cm.
- 8.- MANO NATURALEZA 1995
acrílico 80 x 125 cm.

PINTURA SOBRE PAPEL

- 1.- EL CICLO DE LA VIDA II 1993
acrílico 90 x 130 cm.
- 2.- REMEMBRANZAS 1993
mixta 90 x 130 cm.
- 3.- TIEMPO Y ESPACIO 1993
acrílico 60 x 100 cm.
- 4.- AIRE INCONDICIONAL 1993
acrílico 50 x 80 cm.
- 5.- VIENDO Y HABLANDO 1993
acrílico 55 x 80 cm.
- 6.- MOVIMIENTO '93 1993
acrílico 55 x 80 cm.
- 7.- AUTORRETRATO '93 1993
acrílico 60 x 100 cm.
- 8.- DESEO FUTURO 1994
acrílico 110 x 152 cm.

INSTALACIÓN

- 1.- Ciclo de la vida humana I
- 2.- Dualidad

NOTACION DEL TRABAJO

La siguiente parte de este trabajo son palabras muy personales. Son comentarios sobre las preparaciones anímicas previas para realizar la obra pictórica. Este trabajo representa una suerte de diario o bitácora del proceso creativo cotidiano que como algunos de los comentarios previos que hablan de mis símbolos, siguen un estilo peculiar para utilizar el lenguaje, el cual no se apega al rigor que un documento de tesis tradicional exige. Este comentario es fundamental ya que no debe valorarse la forma sino en todo caso el fondo de lo que se alude.

Pensamiento y boceto relacionan la vida cotidiana directa o indirectamente.

1.- un sueño bonito

Me fascinaba tragar un mundo de oro. Fue muy luminoso, quería pensar que fuera oro, me impresionaba mucho.

En una misma semana producir me estaba matando de preocupación pero al fin, logre pensar que era fundamental tener la impresión que era la tierra bajo el sol.

Cuando estaba viajando en un pequeño pueblo tuve una impresión luminosa, alguien dijo ¡Qué padre!. y este comentario me iluminó, esto lo usé de fondo, luego puse un "símbolo personal" (tronco).

Esta impresión borro la ciencia de la mente para solo dejar la imagen de un paisaje increíble.

2.- Mi camino II

Las ventajas de la investigación organizada son evidentes, pero el sistema impone también limitaciones que no son del agrado de todos. No han sido del mío, en parte por temperamento y en parte porque durante toda mi vida me he ocupado de más de un árbol. Nadie puede esperar comprender un área de estudio sin poseer un conocimiento general de las preguntas y respuestas actuales, pero yo siempre he extraído mis referencias de donde quiera que esperase hallarlas, desde los sabios de la Antigüedad hasta la cosecha de publicaciones del último año, y he seleccionado las cuestiones que me interesaban entre los enigmas que encontraba en mi propio camino.

3.- Juego de la naturaleza

La abstracción apunta hacia una búsqueda recurrente para descubrir la fuerza interior, la chispa vital que alimenta el corazón y la emoción de una tierra y un cuerpo. Crecía con el fuego, la naturaleza.

Hoy en día el corazón humano juega con lo artificial, pero al contacto con la naturaleza llega el recuerdo del pasado y se piensa en el tiempo que transcurrió para llegar a donde estamos. Cuando se realiza lo soñado en el pasado, se llega al futuro, y hoy se pinta como ayer.

El arte se libera del pasado presente y futuro y es dueño de sí mismo, permanecería bien porque el tiempo es oro.

4.- El ciclo de la vida II

La modernidad estuvo aquí.

Con lo que trabajé y por los procesos de mi propia creación, lograba poner el acento en la autorreflexión estética.

Un objeto no tiene una forma absoluta sino muchas: tiene tantas formas como planos haya en la región de la percepción.

En consecuencia, mis objetos tienden a parecer reses sin marcar en la compañía en que aparecieron por primera vez, y revelan su raison d'être sólo cuando se les permite volver a casa y complementarse unos con otros.

5.- Remembranza

Quienes trabajan después de la misma línea citan sumamente a sus predecesores con nombre y fecha, con la implicación de que el paso del tiempo es lo mismo que el progreso, y los precursores de hoy se alzan sobre los hombros de los enanos de ayer. Todos se benefician de la seguridad del tótem.

6.- Mano de naturaleza

Esto es particularmente cierto por la razón de que estos artículos se sitúan en un terreno parcelado entre distintas profesiones. Es natural que, en una época en la que la cantidad de hechos y teorías que es preciso conocer en cada campo está aumentando extraordinariamente; los psicólogos, los historiadores del arte, los educadores, las terapeutas e incluso, los filósofos, tan poco amigos de restringirse, se estén viendo obligados a cultivar su propio jardín. No es que lo que yo he cultivado en el mio sea menos particular, sino simplemente que he tratado de producir una especialidad a partir de algo que semeja un manojo de híbridos.

Es natural que, en esta época en que la cantidad de hechos y teorías son múltiples sea preciso conocer un campo y cultivarlo.

7.- Signos de vida

Sugieren un lenguaje oculto cuyo significado es un proceso de lenta maduración que se da con el paso del tiempo en un fondo monocromático. Cifran un lenguaje que condensa en formas abstractas sugiriendo un mundo de formas de acentuada espiritualidad para crear un lenguaje de signos en un mundo más vasto de fuerzas más elementales y rasgos vitales.

8.- Doble corazón

La esencia de la modernidad como tal es el psicologismo, la experiencia y la interpretación del mundo en términos de reacciones de nuestra vida interior, y por tanto como un mundo interior, la disolución de contenidos fijados en el elemento fluido del alma, de la cual todo lo que es sustantivo esta filtrado.

9.- Autorretrato

Wang Bi (226-249) filósofo chino

<<Las imágenes presentan el sentido, las palabras presentan la imagen para iluminar un sentido nada hay mejor que las imágenes; para poner una imagen en plena luz, nada mejor que las palabras.

Las palabras deben concentrarse sobre las imágenes... Las imágenes deben concentrarse sobre el sentido.

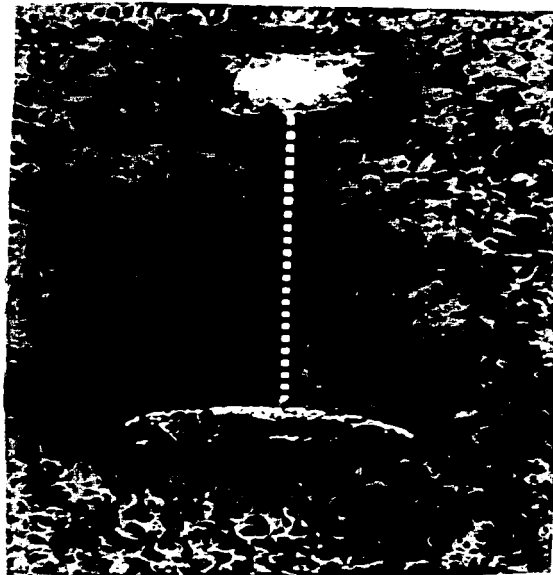
Las imágenes surgen de la significación, pero cuando alguien se deja apoderar por su belleza, aislada es que no son las palabras justas. De este modo no puede alcanzarse el sentido más que olvidando las imágenes y sólo olvidando las palabras se puede penetrar en la imagen. La comprensión del sentido exige, pues, el sacrificio de las imágenes; la comprensión de la imagen exigen el sacrificio de las palabras>>.

10.- La Mirada de la Vida

Toda obra de arte es en consecuencia, una gran metáfora, y un repertorio de analogías que el artista ofrece al público para que acerté a captar, por vía de la sensibilidad, lo que, en definitiva es la esencia del mensaje. Pero, la obra de arte consigue crear modelos, figuras míticas que el hombre a lo largo de la historia va a considerar para sí mismo, la vida, arquetipos y proyectos.

El arte manifiesta temas de fondo que hacen próximas las reflexiones y las sensibilidades, las palabras y la distancia a los pensamientos.

PINTURA SOBRE TELA

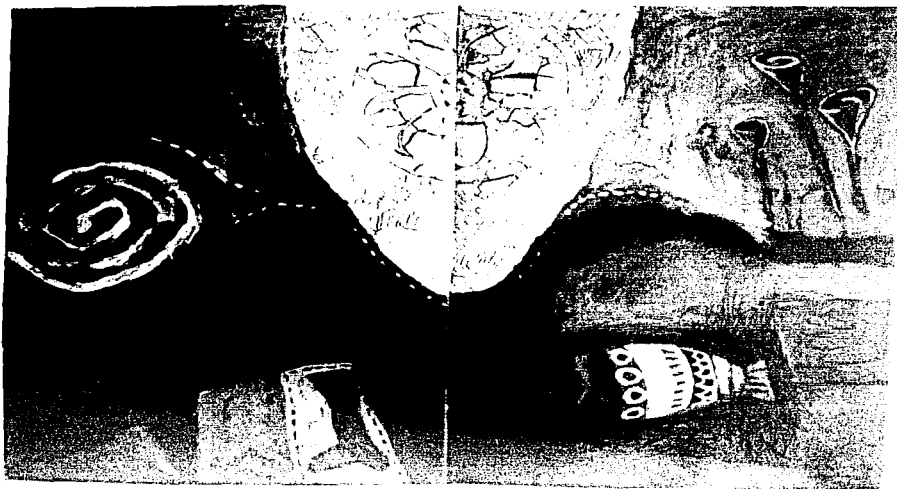


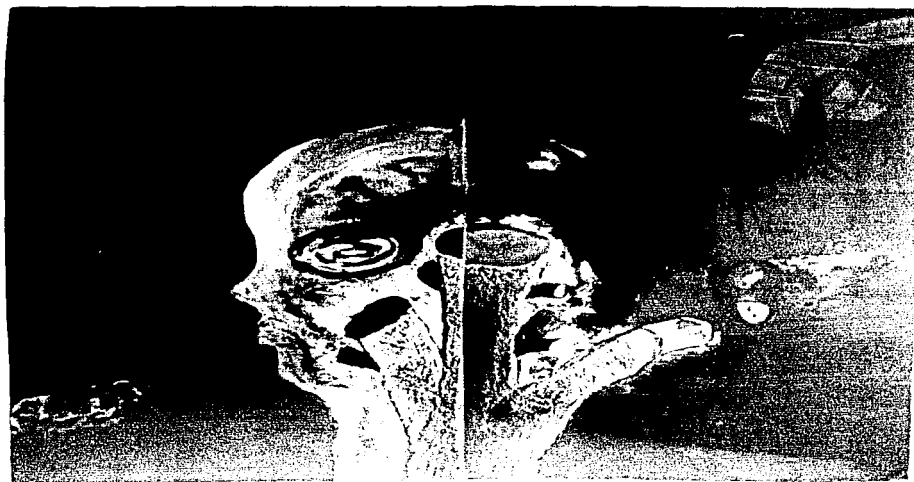




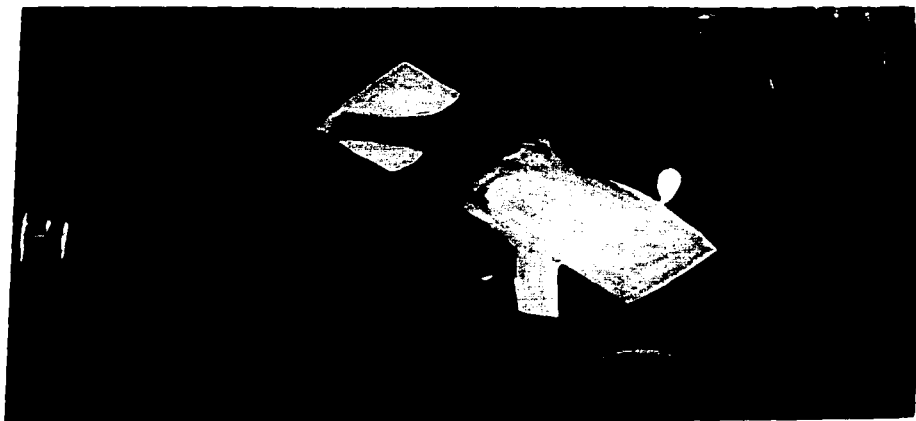




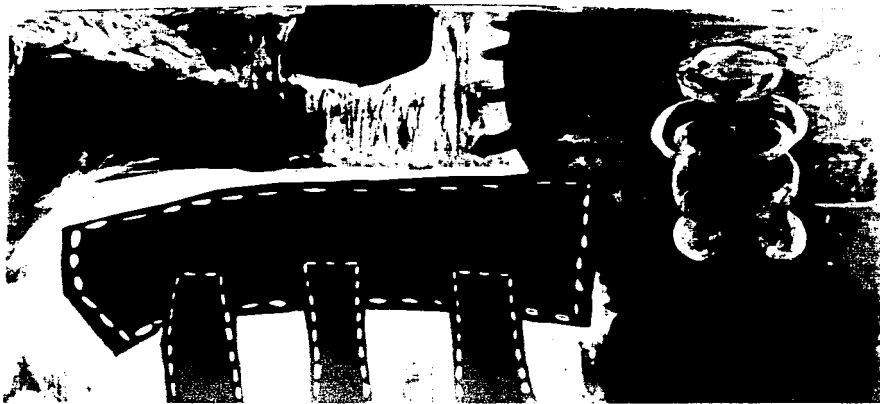








PINTURA SOBRE PAPEL



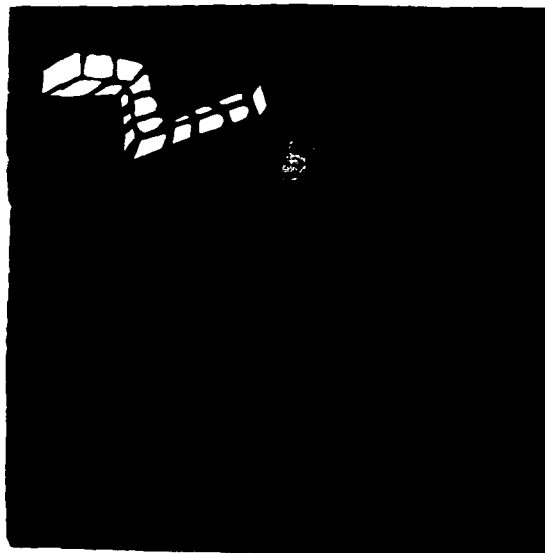
















INSTALACION

LA VIDA DE FIN DEL SIGLO

El mundo de hoy, ¿ como me siento yo ? Me siento como una traidora con la humanidad. Esperanza de ser un buen humano, pero no es simple y ni fácil de hacerlo. Ser buen hombre, eso lo que cumplir en fin de siglo. Antes, yo sabia de decir lo quiero o no quiero pero ahora con tanto confusión ya no puedo decir, y pensar de que es lo que yo lo quiero o no quiero. ¿Que paso aquí ?

¿HACIA DONDE CAMINO ? ¿QUE LO QUE PRETENDO HACER CON MI VIDA ARTÍSTICA ?

PROYECTO I

TITULO : CICLO DE LA VIDA HUMANA I

MATERIAL :

Troncos secados
Tenis decorado
Tela amarilla 4
Hojas secas

PROYECTO II

TITULO .: DUALIDAD

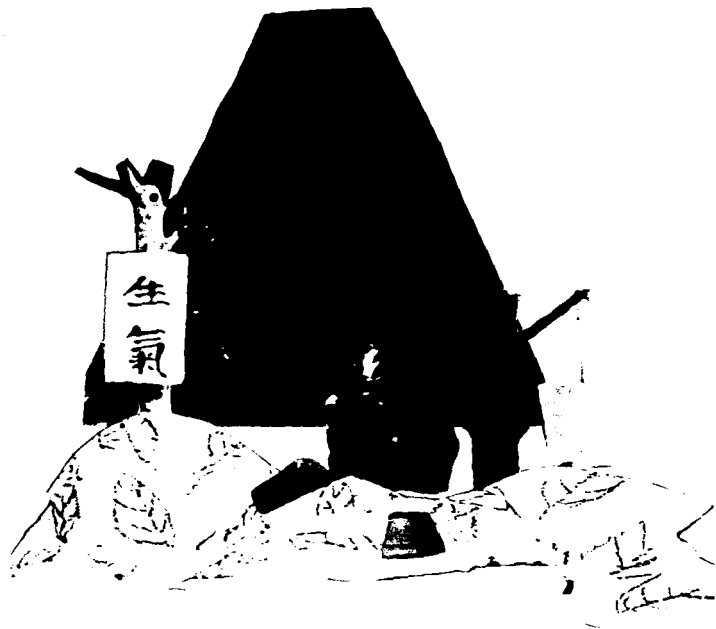
MATERIAL

Árbol seco
Muñeco de mono
Maceta chico 2
Tela 3m

L. PASARIC



IT. DUALIDAD



CONCLUSIÓN

Sólo un análisis más profundo de la experiencia estética por la que se encuentra lo bello en la naturaleza nos enseña que se trata, en cierto sentido, de una falsa apariencia, y que, en realidad, no podemos mirar a la naturaleza con otros ojos que los de hombres educados artísticamente.

El artista ya no pronuncia el lenguaje de la comunidad, sino que se construye su propia comunidad al pronunciarse en lo más íntimo de sí mismo. y la configuración de la obra de arte se sostiene en una visión del universo.

Los seres humanos procuran realizar sus voluntades en la naturaleza donde es el lugar de actividades libres de la vida humana dado que, en ella, pueden llegar a estar cómodos y estables: ; en el estado estable, existe el sentido sentimental y se intenta identificar el valor artístico. Las obras en el justo sitio que les corresponde en el complejo cultural humano.

Lo más importante de mi trabajo de pintura en México, es expresar mi sentimiento a través de la naturaleza, el tiempo y el espacio que rodea al ser humano. plasmarlo de manera objetiva y enalteciéndolo, teniendo como base la independencia del pensamiento en contacto con la naturaleza, sin limitantes.

El proceso no supone que las vivencias espontáneas y personales únicamente sean comunicables y experimentables por medio de las formas convencionales sino que las vivencias que se han de representar se mueven ya de antemano en carriles determinados convencionalmente. La simple vivencia completamente subjetiva y espontánea, desnuda de todo alineamiento

convencional y estereotipado, es un mero concepto límite, un pensamiento abstracto al que no corresponde nada en la realidad. Es congruente con el carácter dialéctico de los procesos conscientes el hecho de que las formas no sean sólo expresión de las ideas, concepciones y sentimientos, sino en parte también el origen de estos. No solamente el idioma, las formas y las convenciones han de doblarse, transformarse y amoldarse, a fin de convertirse en vehículo de unos pensamientos cambiantes: también los pensamientos tienen que ajustarse para poder ser expresados. En última instancia, únicamente queremos expresar lo que se puede expresar.

BIBLIOGRAFÍA

- ADOLFO, S.V., TEXTO DE ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE ed. UNAM México, 1982
- ANA MARÍA LEYRA, LA MIRADA CREADORA ed. PENÍNSULA BARCELONA, 1993
- ANOLD, H., FUNDAMENTOS DE LA PSICOLOGÍA DEL ARTE ed. GUADARRAMA BARCELONA, 1982
- ANTONIO BANFI, FILOSOFÍA DEL ARTE ed. PENÍNSULA BARCELONA, 1987
- ARNOLD GEHLEM, IMÁGENES DE ÉPOCA ed. PENÍNSULA BARCELONA, 1994
- ENCINA, JUAN, VAN GOGH HISTORIA DE UN ALMA EN PENA ed. ESPASA CALIPE BUENOS AIRES, 1961
- GOMBRICH, E.H., HISTORIA DEL ARTE ed. ALIANZA FORMA MADRID, 1989
- GOMBRICH, E.H., IMÁGENES SIMBÓLICAS ed. ALIANZA FORMA BARCELONA, 1996
- HANS, G. GADAMER, LA ACTUALIDAD DE LO BELLO ed. PAIDOS BARCELONA, 1991
- HERVERT, READ, HISTORIA DE LA PINTURA MODERNA ed. SERVAL LONDRES, 1998
- H. WOLFFLIN, REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE ed. PENÍNSULA BARCELONA, 1988
- JACQUES DERRIDA, LA DESCONSTRUCCION EN LAS FRONTERAS DE LA FILOSOFÍA ed. PAIDOS BARCELONA, 1989
- JEAN CHEVALIER / ALAIN GHERRBRANT, DICCIONARIO DE LOS SÍMBOLOS ed. HERDER BARCELONA, 1969-1986
- JEAN PUVIGNAUD, PSICOLOGÍA DEL ARTE ed. PENÍNSULA BARCELONA, 1969-1988
- JUAN EDUARDO CIRLOT, EL MUNDO DEL OBJETO ed. ANTROPOS BARCELONA, 1986
- JOHN REWALB, POSTIMPRESIONISMO ed. ALIANZA FORMA, 1988

JOSEP PICO, MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD ed. ALIANZA FORMA MADRID, 1988

LUDUVICO ROSENTHAL, SIGMUND FREUD ESQUEMA DEL PSICOANÁLISIS ed. PAIDOS MÉXICO, 1996

MEYER SCHAPIRO, EL ARTE MODERNO ed. ALIANZA FORMA MADRID, 1988-1993

NIKOS STANGOS, CONCEPTOS DE ARTE MODERNO ed. ALIANZA FORMA MADRID, 1996

OTEGA Y GASSET, LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE ed. PORRUA

PETER SELZ, LA PINTURA EXPRESIONISTA ALEMANA ed. ALIANZA FORMA MADRID, 1989

UMBERTO ECO, LOS LIMITES DE LA INTERPRETACIÓN ed. LUMEN BARCELONA, 1990

VICENT VAN GOGH, CARTAS DESDE LA LOCURA ed. PREMIA MÉXICO, 1991

WERNER, H., LOS FUNDAMENTOS DEL ARTE MODERNO ed. PROVENCA BARCELONA, 1992