

# PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

## FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

**TILSA TSUCHIYA:**

**TRES ESTADOS DEL SER**

**Tesis para optar el Título de Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura**

**AUTORA:**

**MARIA LUISA DÁVILA CÁNOVAS**

**(Artista Plástica)**

**ASESORES:**

**SEBASTIÁN PIMENTEL PRIETO - ASESOR TEÓRICO**

**ALONZO COSTA - ASESOR PRÁCTICO**

**LIMA – PERÚ 2016**

## Índice

<b>Introducción</b>		3
<b>Capítulo 1:</b>	<b>La obra de Tilsa Tsuchiya y su contexto histórico.</b>	6
	1.1 Tilsa Tsuchiya, su tiempo y contexto en la pintura peruana y latinoamericana.....	6
	1.2 Etapas de la pintura de Tilsa Tsuchiya.....	9
	1.3 Muestra de las obras significativas.....	11
	1.3.1 Dibujo a Tinta 1974	
	1.3.2 La Gran Madre 1972	
	1.3.3 Tristán e Isolda	
<b>Capítulo 2:</b>	<b>Análisis conceptual de tres cuadros</b>	17
	2.1 El ser y la naturaleza.....	18
	2.2 El ser creativo.....	20
	2.3 El no ser o latencia del ser.....	23
	2.4 Complementariedad de los tres estados.....	27
<b>Capítulo 3:</b>	<b>Metodología del análisis visual y de la aproximación creativa...</b>	30
	3.1 El ser y la naturaleza: transfiguración.....	33
	3.2 El ser creativo: transformación.....	56
	3.3 El no ser o latencia del ser: transmutación.....	80
<b>Conclusiones</b>		108
<b>Bibliografía</b>		112

## INTRODUCCIÓN

Tilsa Tsuchiya se autodenominaba como una pintora realista, pero su obra es ante todo metafórica, simbólica y universal. El tratamiento formal y cromático de sus cuadros transmite una serie de sentimientos encontrados: pasión que irradia ternura y fiereza, metáfora que genera duda, escepticismo y esperanza. Mediante sus obras, es posible considerar que sus modelos compositivos son objetos comunes de la vida cotidiana o personajes metafísicos, pero no “monstruos” como algunos sostienen.

Dentro de la gama de su obra se puede apreciar que unas representan la fertilidad, otras el amor prescindiendo del aspecto físico, o leyendas de pueblitos de la serranía peruana que se transforman en una sutil atmósfera poética de una aparente quietud y que cubren un trasfondo en pleno proceso de ebullición. Allí, sus personajes de una supuesta mutilación física que más bien constituyen una metáfora del erotismo y sexualidad antropomórficos cuyo sentido simbólico es la desintegración del ser para hallar el pretexto de su reconstrucción.

Es importante señalar que Tilsa Tsuchiya, en cuanto a su lenguaje formal, utiliza el dibujo como medio de expresión, así como la textura en el color mediante muchas capas delgadas de pigmento a manera de veladuras. Por otro lado, en el caso del tratamiento del fondo de sus obras, su lenguaje es fantasioso y poético, el cual se difumina y transforma en una atmósfera peculiar que presenta su historia.

La presente investigación busca profundizar el análisis de tres obras artísticas de la pintora Tilsa Tsuchiya, teniendo en cuenta algunos principios de *Sintaxis de la Imagen*, *Introducción al alfabeto visual*, de la diseñadora Donis A. Dondis, poniendo énfasis en el aspecto formal, conceptual y cromático. En dicho análisis, se entrelazan los conceptos de transfiguración, transformación y transmutación, a través de los cuales se busca propiciar referentes de aproximación a su obra más allá de una visión simplista. Para ello, es necesario conocer otros tipos de pensamientos y culturas, como es el caso del pensamiento oriental, desde presupuestos metafísicos, simbólicos y no ideológicos ni políticos.

En base a esos conceptos, se ha desarrollado una trilogía interactiva de tres temas esenciales: la relación con la vida y la naturaleza, la creación y generación de vida, y el ser como concepto de latencia. Es importante manifestar cómo se ha llegado al entendimiento que permite percibir las diferentes imágenes y poder comunicar el aspecto simbólico de estas.

En nuestra mente, están contenidas una infinidad de ideas. Éstas, al ser un modelo anterior a las formas, residen en estado puro. El estado original de las ideas se caracteriza por su condición de ser accesible al pensamiento. Estas aclaraciones son necesarias para percibir todo lo que se halla externamente a nosotros. Es de vital importancia identificar lo esencial de las ideas en el mundo natural, pero requerimos de una cierta percepción para reconocerlas en todo lo creado. Para ello, se sugiere primero, poner en evidencia nuestras maneras poco profundas de conocimiento y luego, dejar un lugar en donde se puedan manifestar las ideas de mayor profundidad, que ya estaban predisuestas en nuestro interior.

Es así como se consigue realizar una verdadera comprensión de lo esencial de las formas; por lo tanto, es necesario pasar de un sentimiento a otro en el cambio de los estados, señalando las analogías y las contradicciones más características en otras esferas más conocidas y familiares del sentimiento. Se ha reflexionado sobre los estímulos que nos revelan la emoción en su mayor profundidad. Se busca vivir más de cerca esa delicada experiencia para intentar fijar, con signos durables, lo que antes flotaba con indecisa apariencia.

En el propósito de fijar esta experiencia, decidimos acompañar a la interpretación de las obras seleccionadas de Tilsa, una serie de trabajos artísticos de nuestra autoría, que comprenden dibujos, pinturas y poemas.

En el primer poema (de mi autoría), basado en el dibujo llamado *Dibujo a Tinta 1974* de la artista plástica Tilsa Tsuchiya, podemos experimentar la apertura de lo sagrado en uno mismo, sentimiento de admiración total de lo creado y el descubrimiento de las diferentes puertas o conexiones que el ser puede tener con lo sagrado o lo *numinoso*.

Al contemplar el dibujo, podemos experimentar un sentimiento de “impulso de alegría por la unión con la inmensidad” para luego profundizar en él toda su potencia, sus valores así como en sus matices conceptuales y plásticos.

En el segundo poema (de mi autoría), basado en la pintura llamada “La Gran Madre”, podemos experimentar un sentimiento de soledad o vacío, que nos puede revelar su doble dimensión humana: terrenal y espiritual mediada por el amor, que a su vez, penetra en ambos. De este sentimiento, solo se puede tener una idea por la forma y contenido peculiar de la manera cómo se experimenta en el interior.

El tercer poema, basado en la pintura llamada *Tristán e Isolda*, revela una manera especial de sentir y valorar en sus formas y grados más altos, que llamaré poéticamente vibración de un silencio; es decir, las conexiones que el ser tiene con su ser interior.

Todos los sentimientos desarrollados en las tres obras, en nuestra opinión tienen correspondencias y semejanzas mutuas. Por esta razón, se comprenden en un grado distinto, a otras clases de manifestaciones cíclicas, porque son sentimientos que se distancian mucho en sus grados superiores y han perdido aquella potencia que conturbaba los sentidos, pero sin embargo, conservan la indecible potencia de sobrecogernos.

Elegimos a Tilsa Tsuchiya como objeto de estudio porque se encontró en sus obras los vínculos entre el amor y los estados del ser y la presencia de algunos principios de la estética taoísta. Encontré también la presencia de lo erótico y lo sagrado, lo vital y lo espiritual; es decir, la totalidad, la unidad del ser y el amor como fuerza vital.

## CAPÍTULO 1

### 1.- HISTORIOGRAFÍA Y PRESENTACIÓN DE LA OBRAS DE TILSA TSUCHIYA

En este capítulo elaboramos una breve reseña sobre la vida de la artista Tilsa Tsuchiya, así como proporcionaremos un marco referencial en el cual daremos a conocer su contexto histórico, social y cultural. Luego de ello describiremos las diversas etapas de su pintura, para después centrarnos en analizar cada una de las obras elegidas y hacer una breve referencia a opiniones de otros autores.

#### 1.1 Tilsa Tsuchiya, su tiempo y contexto en la pintura peruana y latinoamericana

En esta parte de nuestra investigación, elaboramos una reseña biográfica significativa y contextual sobre la artista para poder explicar las circunstancias particulares de su vida así como sus influencias artísticas e intelectuales que incidieron de manera decisiva en el simbolismo de su obra. Dicha reseña ha sido elaborada en base a las referencias de Eduardo Moll (1991) y el libro de Luis Eduardo Wuffarden & Villaborta (2000).

María Tilsa Tsuchiya Castillo nació en Supe, departamento de Lima, el 24 de setiembre de 1929. Hija de Juan Daniel Yoshigoro Tsuchiya (Japón, 1887-1947 Lima, Perú), y María Luisa Castillo (Supe, 1900 - 1949), séptima de ocho hermanos. Inició su formación plástica en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1947, con el profesor Sabino Springett, quien le inculcó los primeros conocimientos de dibujo y pintura para después estudiar con los maestros Carlos Quípez Asín y Ricardo Grau, durante los dos últimos años, egresando en 1959. Fue merecedora de varios premios como el Gran Premio Escuela Nacional de Bellas Artes y el Segundo Premio Municipal de Pintura por su óleo *Cementerio*. Asimismo se le otorgó una beca para realizar estudios en Francia por haber obtenido la más alta calificación.

La primera exposición personal de Tilsa fue en el año 1959 en el Instituto de Arte Contemporáneo, en Lima. En 1961 participó en la muestra colectiva *Exposición Internacional de Pintoras*, en el Museo de Arte Moderno de Francia. En 1965, se incluye una obra suya en la *Exposición de Artistas Latinoamericanos Residentes en París* y en 1966 presenta su primera muestra individual en la galería *Cimaise* de París.

En esa época, en Francia, tiene contacto con importantes aportes para su trabajo posterior: Marcuse, McLuhan y el estructuralismo, no solo por las modas artísticas, nuevas ideas y críticas profundas a la sociedad, sino también por constituir posturas de inspiración de los movimientos estudiantiles del momento. Cabe señalar también el auge de los estudios orientales y publicaciones de libros sagrados de Oriente y perspectivas de su cultura, así como el surgimiento de distintas sectas religiosas, posturas filosóficas y hasta la popularidad de las artes marciales.

En 1966 comenzó a revisar los escritos del orientalista francés Rene Guénon, los cuales recogían la gran tradición esotérica oriental y explicaban una rica y ancestral simbología. La postura de Guénon era abiertamente crítica con la cultura occidental desde el surgimiento del racionalismo en el siglo XVII y estaba dedicada a mostrar la pérdida de perspectiva de la racionalidad europea y su olvido de las verdades fundamentales. Luis Eduardo Wuffarden (2000) señala que esta aproximación a Oriente también acercó a Tilsa a la pintura de paisajes de la dinastía China Sung, imágenes influidas fuertemente por preocupaciones metafísicas, en las que la contemplación de la naturaleza tiene un lugar

central. La misma que se expresa a través de la niebla que cubre el mundo y que, a su vez, devela la realidad como un elemento existencial indispensable.

Otro punto importante es el reconocimiento internacional creciente del arte latinoamericano como la obra de Wifredo Lam, Rufino Tamayo, Roberto Matta y Fernando Botero así como el auge del realismo maravilloso en la literatura que situaba a los escritores de América Latina en el centro de la atención mundial. Esta situación se produce luego que París pierde su condición de capital artística en favor de Nueva York, tras el triunfo internacional del expresionismo abstracto.

A partir de los ejemplos de Lam y Tamayo, Tilsa Tsuchiya afirmará posteriormente su fe en una pintura latinoamericana válida universalmente y como una alternativa frente a la pintura europea. Los referentes de Tilsa Tsuchiya ofrecen reveladoras coincidencias. Ambos pintores forjaron obras personales de corte figurativo, tuvieron conexiones heterodoxas con la tradición surrealista y traspusieron de un modo no convencional algunas expresiones culturales de sus países.

En el caso de Lam, la incorporación del componente africano entre las raíces del mundo caribeño le sirvió sin duda como ejemplo para su peculiar entendimiento de la pluralidad cultural del Perú. La Europa de los sesenta se desarrolló en el marco de la guerra fría y la rebelión juvenil. Las manifestaciones iban desde la divulgación popular de los libros sagrados del extremo Oriente hasta cambios radicales en los estilos de vida y la moda.

Según todos los indicios, su aproximación a las culturas del extremo Oriente fue tanto conceptual como artística. Justamente por esta época inició una lectura sistemática de las obras de Rene Guénon, quien aunque había permanecido activo desde los años veinte, llegó tardíamente al gran público debido al creciente interés masivo de las doctrinas de Oriente. Este orientalista francés, hacía suya la concepción cíclica de la historia, menospreciaba el racionalismo occidental y deploraba sus consecuencias en el arte, que habría perdido así su simbolismo primigenio.

Tilsa Tsuchiya encontrará tanto en Guénon como en los textos de San Bernardo y F. Schuon, sugerencias constantes para su proyecto personal que busca restituir el valor simbólico de las formas. Uno de los epicentros de esta oleada polifacética se hallaba, sin duda, en la creciente fascinación occidental por el arte y la filosofía Zen. Sus temas fundamentales que hasta entonces solo habían interesado a estrechos círculos de estudiosos, pasaban a vincularse, tanto en Europa como en Norteamérica, con la actualidad literaria, artística y científica.

Fue ese mismo interés que sirvió a Tilsa Tsuchiya para reforzar sus propias convicciones éticas, al reconocer que se movía en un mundo carente de valores espirituales, en una Europa súper industrializada, una sociedad de consumo y alienación. Nada de esto significó, en la práctica, renegar de sus orígenes figurativos. De ahí que optara por investigar el simbolismo de la forma en dos fuentes históricas paralelas: el arte medieval y la pintura de raíz budista.

## 1.2 Etapas en la pintura de Tilsa Tsuchiya

En su etapa formativa, Tilsa Tsuchiya elabora sus obras pictóricas a partir de vivencias e imágenes de su entorno más inmediato como la calle Billinghamurst, en el Barrio Chino, lugar donde ella vivía. En esa época dibujaba y pintaba bodegones, representaciones de figuras humanas y de animales que sintetiza, simplifica y esquematiza, utilizando una gama de colores tierras, rojos y negros. En 1957 pinta su obra más representativa, *Cementerio*, en ella se observan ciertos rasgos expresionistas: el alargamiento de los miembros carentes de volumen y veladuras, así como las gamas oscuras.

El historiador de arte Luis Eduardo Wuffarden ha descrito el trabajo de ese período inicial como: "una estimable lección de pintura, parcamente organizada por el diseño y un breve espectro de colores graves, nocturnos o terrígenas" (1981:15). Más adelante su voluntad de abstracción se hace más osada, en la que se logra un estilo inconfundible por el que se la puede reconocer fácilmente, el cual va de un empaste

unitario hacia finas veladuras reverberantes. Sus objetos y personajes son más sutiles y esquemáticos sobre fondos nebulosos y vibrantes, como sus bodegones de 1960.

Luego vienen los años de su experiencia parisina, de 1960 a 1966. En ese período, no vemos ningún cambio en su técnica solo la afirmación y depuración de los procedimientos comenzados en Lima, que dan sus frutos en pinturas como *Arpista* (1962), *Los flautistas* (1963) y *Músicos* (1964).

Su segunda etapa, se caracteriza por la búsqueda de personajes y símbolos propios a partir del mundo precolombino y oriental. Crea un conjunto de personajes originales que conformarán su reino sobrenatural trabajando con un arquetipo de rostro: de frente, de perfil, que se acerca a la máscara, con ojos de incrustaciones de concha como se ve en los fardos funerarios de Chancay.

Asimismo, aparecen también la nariz aplastada de los felinos, las mujeres sin brazos, asimismo, la presencia de una fauna conformada por lobos marinos, peces y tortugas que cohabitan con los humanos. Tilsa Tsuchiya reforzará esta sensación con cuadros notables como *Guardián del viento* (1971), *Paraíso* (1971) y *La gran madre* (1972), en los que los personajes aparecen claramente definidos en sus atributos y actitudes, de manera equivalente a como las vírgenes o los santos son representados en la tradición cristiana. Así, Tilsa Tsuchiya consigue presentar a sus personajes como si fueran protagonistas de escenas míticas o de leyendas.

Destacan en este repertorio la forma curva como estructura básica, presente tanto en montañas como en peces, ramas, falos y lenguas. También, el modo en que muchos personajes se anclan a sus soportes, imitando la forma de los brazos de un cactus. La manera en que los personajes yacen unos sobre otros y cómo se apoyan, espalda con espalda. La presencia de los peces como soporte y como montura de otros personajes. El modo en que algunos personajes cobran formas que asemejan cactáceas están formadas por otros seres, como si estuvieran habitados por dentro. De manera similar, el hecho de que muchas veces, miembros y otras partes humanas: brazos, piernas, penes, cordones

umbilicales y lenguas se metamorfosean en otras criaturas, en peces la mayoría de ocasiones.

Utiliza la técnica de esgrafiado (arañado), que resalta el dibujo, y pinceladas cortas y finas en una sola dirección, que crean un efecto óptico reflectante, concentrando la luz en un foco que irradia luz como el sol. Con la serie *Viajantes*, Tilsa Tsuchiya fortaleció una mitología personal acompañada por una técnica depurada que representa la ambigüedad en la naturaleza, de cielos acuosos y agua aérea, donde el mundo verde y montañoso está suspendido en el vacío. Las mujeres no tienen brazos, los peces firmes y los seres copulando con animales marinos que aluden al tema erótico. En la serie *Paraísos* los seres levitan en el espacio, en un mundo ideal. Sus caras y cuerpos irán tomando formas túrgidas, donde la ausencia de brazos, de sus seres se compensa con el aumento considerable de las extremidades inferiores, y las caras que antes eran planas como máscaras, se van modelando suavemente.

En la serie *Mitos*, *Mito del árbol* y *Mito de la mujer y el vuelo* “, ambos de 1976, la artista destaca el volumen corporal de las figuras de carnes sonrosadas y firmes, rodeadas de paisajes brumosos y de colores suaves. Trabaja sus retratos idealizados, *Mujer y mono* (1979) y *La mujer de las islas* (1979-1982), donde se nos presenta personajes suspendidos en un paisaje ideal. Como lo ha hecho notar Luis Eduardo Wuffarden, tiene sugerencias míticas. Para este historiador del arte, Tilsa Tsuchiya "sin duda eligió este motivo por su antiquísimo espectro simbólico, que podría resumirse en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual” (2000:20).

### 1.3 Muestra de las obras significativas

A continuación desarrollaremos una síntesis de tres obras.

El criterio de selección de las tres obras de Tilsa Tsuchiya, *Dibujo a Tinta 1974*, *La Gran Madre* y *Tristan e Isolda*, obedece a que estas representan un tratamiento genuino y profundo de la compleja naturaleza del Ser desde una visión híbrida que articula la

cosmovisión andina con la oriental, a través de personajes simbólicos y un tratamiento icónico y cromático muy simbólico y significativo.

En este sentido hemos tratado de elaborar una sistematización del tratamiento representacional de estas obras. En la primera, *Dibujo a Tinta 1974* analizamos que representa la visión de unidad entre el ser y su diversidad, resaltando el concepto de eje o centro en forma de árbol. En la segunda, *La Gran Madre* aborda el concepto del Ser, su posibilidad de creación y sustentación, resaltando el poder generativo de la *Gran Madre* mediante el equilibrio asimétrico de la composición. En la tercera, *Tristán e Isolda*, representa el concepto del ser y sus cambios de estado resaltando los pensamientos y sentimientos en una repetición infinita que genera un vacío potenciador universal. Vacuidad que es representada mediante un vacío como eje central de equilibrio radial en la composición.

### 1.3.1 Dibujo a Tinta 1974 0.28 x 0.18 cm.

Los dibujos que realizó Tilsa Tsuchiya en la época de los setenta, en el caso de su dibujo *Noé delirante* (1970-71), Wuffarden señala que utilizó una técnica que “... parece hacerse eco de la bullente fantasía goticista de comienzos de los setenta” (2000: 31). En el caso de *Dibujo a Tinta 1974*, pareciera tratarse de un dibujo en una etapa de transición, donde la artista mediante un lenguaje simbólico, utilizará el árbol como vínculo metafórico entre los niveles terrestre y aéreo, correspondientes al mundo inferior y el superior.

En la década del setenta, Tilsa Tsuchiya se mudó al Pasaje Central No. 353, cerca al Campo de Marte en Lima. Ahí, vivió y pintó sus idealizados mitos, sus vivientes naturalezas muertas, sus alados personajes y sus simbólicos paisajes. Todos ellos extraídos de un ámbito fantasmal que no tiene otro antecedente que el mundo de Tilsa Tsuchiya, sobre todo a comienzos de los setenta. Es decir, la exacerbación del erotismo y los ambientes ríspidos como en *Un Hombre y una Mujer*. Luego, en *Los duendes*, ingresa a un retratismo minucioso que recoge el *sfumato* y el aliento narrativo de sus mitos menores al promediar la década.

### 1.3.2 *La gran madre* (1972)

Fundamentando el objetivo de la pintora de reforzar la idea dominante en su obra que consiste en la armonía entre el hombre y la naturaleza en un tiempo primordial, anterior a la cultura y la historia; la artista realiza una serie que comprende los períodos entre 1971 y 1972, llamados los viajeros o guardianes en la cual la gran madre es parte de ellas. Los guardianes eran personajes heroicos, a menudo de aspecto monstruoso, de hieráticas formas. La representación de sus cabezas semejantes a máscaras son parecidas a las falsas cabezas de los fardos funerarios Nazca y Chancay. Estaban encargados de custodiar la riqueza o potestad mítica, religiosa o espiritual contra determinados poderes opuestos o frente a una posible intromisión, simbolizando así la transición entre un espacio sagrado y otro profano. Estos seres están inmersos en un espacio que se recrea en el paisajismo de montañas brumosas, característico de la pintura china bajo la dinastía Sung.

Tilsa Tsuchiya utiliza un recurso surrealista, extraer los objetos de su contexto habitual para integrarlos a otro que les otorgue un sentido inédito. *La gran madre*, 1972, figura arquetípica de aspecto inequívocamente femenino que contrasta con la inquietante ambigüedad sexual de su rostro o máscara rectangular de tono oscuro, cuyos rasgos resultan enfatizados por grandes curvas a manera de arrugas. Esta imagen se integra con la tonalidad roja vibrante del cuerpo que está asociado al principio vital con el que se realizaban las ofrendas rituales, las semillas y las momias de las antiguas culturas. El color rojo que habita en sus formas, le otorga un significado de plenitud de vida y de abundancia de sustento. Lo femenino queda asociado tanto a la capacidad del fuego solar de dar vida, como a su usual conexión con la tierra. Se recrea así el arquetipo tradicional de la *Magna mater*, complementando las características anteriormente mencionadas con los atributos simbólicos del mar. Es decir, la dinámica de la vida misma. Estos atributos se ven impregnados tanto con la figura principal como con el paisaje en el que aparecen múltiples sugerencias eróticas, voluptuosidad de senos y cuerpo, picos de montañas, el color de los personajes. Asimismo, los fluidos en los cuales están inmersos y la penetración de uno de los personajes en una montaña. Todo sugiere una prehistoria panteísta del sexo: peces o serpientes fálicas, montañas de picos erectos, árboles y nubes

que exhiben texturas mórbidas. En el simbolismo sagrado de cada uno de los elementos mencionados se irá revelando una sexualidad anterior al pecado y ajena a cualquier sentido de culpa.

La artista logra una continuidad sinuosa entre espacios elementales de aire y agua que decantan una nueva elaboración del tema de las aguas superiores que se hallan por encima de las nubes. Chevalier y Greenbrant describen la representación como un aliento cósmico, que “recorre toda la escena y se va acentuado por el efecto de la imposibilidad de definir la naturaleza del flujo en torno a las cumbres que van sugiriéndose en lejanía...todo sale del mar y todo vuelve a él” (1988: 689).

El motivo iconográfico, *La Gran Madre*, es incluida por primera vez en el panel derecho de un díptico de 1970 junto a otras figuras y escenas. Ese mismo año, un *Dibujo a Tinta 1974* fijaba con precisión la postura del personaje definitivo. Era una representación arquetípica de lo femenino que hacía complemento con otro dibujo similar que encarnaba los atributos masculinos. Al convertirse en *La Gran Madre*, fueron suprimidas las serpientes que cubrían la cabeza, mientras que su contraparte en el lienzo, es una figura negra sin atributos que quizá aluda a la muerte como principio opuesto o complementario.

El tema de dualidad complementaria se haya en la oposición de la figura principal femenina, imagen arquetípica de la maternidad que reúne un poder sagrado contrastado con otro personaje pequeño que está sobre una cumbre en un segundo plano. Una figura azul oscuro que se apaga en su aislamiento. Y, en la parte superior de la composición, aparece un astro que podría ser la luna que mengua y se recuesta en una cama de nubes. Signos genuinos del carácter de cosmogonía que tiene la obra.

### 1.3.3 *Tristán e Isolda*

Con *Tristán e Isolda* ingresa públicamente al ciclo de los *Mitos*, pinturas de gran formato, llamadas así a partir de los títulos que les pusiera el poeta Arturo Corcuera para

darle unidad a la serie que venía trabajando. La representación de una pareja primordial había llegado a constituir una verdadera obsesión para la artista desde su regreso a Lima, en 1973. Su título inicial, *Mito de los orígenes*, fue cambiado por *Tristán e Isolda* a sugerencia del poeta José Watanabe.

Tilsa utiliza un nuevo lenguaje pictórico en el cual los personajes y las escenas del esquema plano sin perspectiva, pasan a ser representados mediante formas volumétricas y modeladas más delineadas, las cuales dan como resultado una narrativa más clara. De un lado, la virtual ausencia en la obra misma de atributos culturales precisos y, de otro, el anuncio previo de buscar las raíces de nuestra nacionalidad universal. Esta ambivalencia discursiva le permite fundir varios mitos bajo la apariencia de una pareja de amantes suspendidos sobre una nube amarilla, y vinculada por el nudo que ata sus enormes lenguas.

El nexos parece aún mayor por la falta de brazos, un recurso iconográfico inicial igual que la forma trunca de los cráneos, pero se hace aquí más evidente. Tales rasgos podrían entenderse como una cita velada o inconsciente a las mutilaciones de la escultura antigua. Según Tilsa Tsuchiya explicó que indicarían también "lo innecesario de las posesiones materiales" y "la prevalencia del corazón sobre la razón" (Maestros de la Pintura Peruana: 42). Estas mutilaciones, que la artista trae de su pintura anterior, hacen que los amantes estén privados del tacto y recurran a la satisfacción con sus lenguas. El motivo recuerda las *Dos cabezas* de Wolfgang Hutter, una acuarela pintada en 1954 por este protagonista del arte fantástico germano-vienés.

La gravitación de una poderosa herencia expresionista, ausente en la obra de Tilsa, no impide establecer analogías con la capacidad de fábula que han demostrado Hutter y otros pintores de ese círculo. Los cuerpos desnudos de ambos forman un triángulo equilátero asociado simbólicamente con la divinidad, la armonía y la proporción. Este esquema compositivo procedente de la tradición renacentista, manifiesta, a su vez, una clara adhesión a los cánones formales del clasicismo. Así lo revela el aspecto marmóreo de los personajes o la línea estatuaria que adoptan sus perfiles animados por repetidos

detalles naturalistas. Incluso, se menciona el nombre de René Goudiec, funcionario cultural francés, amigo y alumno ocasional de la artista, quien también hizo de modelo para algunos rasgos del Tristán.

En *Tristán e Isolda*, Tilsa opta por un tono pudoroso y alusivo en consonancia con el ascetismo cromático que invade toda la composición y le otorga cierto carácter nupcial. De hecho, el velo que lleva la mujer corresponde a una larga tradición relacionada con el pudor femenino y la castidad prematrimonial. Dicho velo, al desplegarse termina confundándose con la neblina del fondo que constituye de por sí una forma de veladura.

Es probable que esta ambigüedad fuera inducida por un pasaje en el cual Guénon reflexiona sobre el doble significado de la palabra *revelar*: correr el velo, pero también volver a cubrir con el velo. Por su parte, el tocado masculino de los cuernos de morueco encierra una significación solar claramente asociada con el poder viril.

De las serpientes o los peces fálicos y su ubicación central se ha pasado a esta alusión emblemática colocada sobre la cabeza del personaje. En ese mismo sentido, es sintomático que la artista haya decidido cambiar el nexo físico entre los personajes, originalmente situado en el ombligo, hacia la boca. También se registra un manejo consciente de las tradiciones en juego, pese su ascetismo y despojamiento recurrente.

Aunque una y otra vez Tilsa Tsuchiya haya rechazado el membrete del surrealismo, es claro que en cuadros como el *Tristán e Isolda* se aproxima mucho a esta corriente. A través de la sólida volumetría que define a sus figuras por esa característica distancia contemplativa que tiene frente a estas o por la difícil modulación de blancos que las envuelve; la artista procura capturar la realidad de los sumos en coincidencia con las manifestaciones tardías de esa escuela y, en general, con la pintura fantástica de la postguerra. La artista se reserva dicho cuadro con la indicación que solo circularía entre el público de la galería una versión litográfica estampada para la ocasión por la artista plástica Susana Rosselló.

## CAPÍTULO 2

### ANÁLISIS CONCEPTUAL DE TRES CUADROS

En el presente capítulo, desarrollaremos un análisis e interpretación de las tres obras seleccionadas en el capítulo anterior. En la primera obra titulada *Dibujo a Tinta 1974* desarrollaremos los conceptos el ser y la naturaleza y su correspondencia con el concepto transfiguración. En la segunda obra titulada *La gran madre 1972* desarrollaremos el concepto el ser creativo y su correspondencia con el concepto transformación. En la tercera obra titulada *Tristán e Isolda* desarrollaremos el concepto el no ser o latencia del ser y su correspondencia con el concepto transmutación.

## 2.1 El ser y la naturaleza

Simbolizado por un árbol-hombre como punto donde comienza una visión, un pensamiento, este principio primario se relaciona con el concepto de pequeño que contrasta con el de inmensidad. El cosmos, como un espacio que pierde identidad para integrarse con el todo. Es misterioso, porque trata de expresar cosas que están más allá de nuestro entendimiento. La tríada figurada se refiere al concepto generativo de vida en el universo: el personaje solar representa vitalidad; el personaje lunar, el ser creador o generativo; el personaje niño-ave, el concepto multiplicador de la vida hacia el infinito que, a su vez, es astral porque representa la energía primaria. Un simbolismo que guarda relación con la visión de Heráclito que concibe la corriente inagotable de la energía que se renueva constantemente porque nunca nada es igual.

*Dibujo a Tinta 1974*, destaca en el centro un árbol, de forma fálica al cual le podemos atribuir características simbólicas de Eros como impulso vital, pues vemos una sólida estructura vertical de movimiento ascendente. La presencia de tres personajes sentados en el árbol, simboliza una participación interactiva entre todos que es el Ser en su conjunto.

Para Villacorta y Wuffarden “Tilsa Tsuchiya encontrará, tanto en Guénon como en los textos de San Bernardo y F. Schuon, sugerencias constantes para su proyecto personal, que busca restituir el valor simbólico de las formas” (Villacorta y Wuffarden 2000: 24). Asimismo el personaje solar puede ser interpretado como ave - serpiente - hombre. “La artista confiere nobleza a la monumentalidad del varón, cuyo perfil esta silueteado por la zona de mayor luminosidad de la pintura” (2000: 59). Finalmente, el personaje lunar puede ser interpretado como escorpión – mono – mujer. “El rostro del personaje femenino es una suerte de autorretrato, lo que, una vez más, permite afirmar que las representaciones tilsianas son auto interpretaciones de la historia personal en pos de un arquetipo, que infunda en ellas poder profético” (Ibid: 59).

El niño alado, puede representar el ave - niño, el movimiento de las alas está asociado con la energía del numen. Aunque no plantea un fondo o profundidad, la estructura del tronco de forma diagonal activa la presencia del fondo, con lo cual realza

las formas de las ramas. Para Villacorta y Wuffarden es la representación de la unión de opuestos “la estructura visual, basada en las verticales y en una dinámica suavemente ascendente, establece, una vez más, una rara unión de opuestos: lo gótico, cargado de anhelo espiritual, y lo pirápico, potentemente instintivo y terrenal, dialogan y concuerdan en el gran ciclo orgánico de la vida.” (2000: 59).

El concepto de transfiguración nos demuestra un cambio profundo en la figura o aspecto de una persona o cosa, generalmente provocado por un sentimiento o un estado de ánimo. Al observarlo con detenimiento ya no llama la atención el volumen de los personajes, sino la penetración de las ramas en el fondo vacío activado. Contraste que rompe el espacio generando una sensación atemporal. Para Villacorta y Wuffarden existe una cosmovisión andina “tal vez la luz torna transigidas la naturaleza pétrea de los montes y revela, al transfigurarlos, un mundo interior de fuerzas espirituales, en concordancia con los apus de la cosmovisión andina”. (2000: 57).

Mediante el dibujo de *El Árbol*, Tilsa Tsuchiya genera un sentimiento o energía espiritual que nos conecta con el Ser en relación a la vida y la naturaleza y su transfiguración. “La artista asumió casi con la intensidad de un deber, a la par que un anhelo personal, el revelar la energía espiritual debajo de la piel del mundo” (2000: 52). Asimismo, es la reivindicación del erotismo que sufrió una mutilación en la cultura occidental como sostienen Villacorta y Wuffarden haciendo referencia a Octavio Paz:

El erotismo fue para el surrealismo la fuerza de renovación por excelencia, capaz de despertar el cuestionamiento de la vida interior de cada individuo, afirmando su experiencia única más allá de todo posible pacto social. Era para ellos el principio de reivindicación total de la subjetividad, la empresa vital. Octavio Paz, el poeta mexicano, retoma el pensamiento surrealista actualizándolo cuando sostiene que la subjetividad sufrió una severa mutilación en Occidente al operarse la supresión de la sexualidad, por considerarse relativa a “las partes bajas del hombre”, es decir, a los genitales. Según Paz, el erotismo es “un juego, una representación en la que la imaginación y el lenguaje desempeñan un papel no menos cardinal que las sensaciones. No es un acto animal; es la ceremonia de un acto animal, su transfiguración (Villacorta y Wuffarden 2000: 52).

## Estructura visual del esquema gráfico del Dibujo a Tinta 1974 de Tilsa Tsuchiya.

Principios ordenadores:

El triángulo – eje central del dibujo: connota estabilidad. Arcos concéntricos: connota la escalera. Unión de las ramas superiores y arco inferior: connota la idea de puente o puerta que conecta y une los dos mundos. Simbolizan el principio de protección universal y la búsqueda de la unidad a través de la diversidad de sus elementos.

Elementos compositivos:

Reversibilidad de elementos formal y conceptual. Reversibilidad, forma-contra forma. Cambio de jerarquía visual. Refuerza la unidad por medio de los conceptos opuestos encontrados en la imagen. Presencia de los principios gestálticos: Ley de la Compleción, Ley de la Totalidad, Ley de Contraste y Principio de Invarianza Topológica.

## 2.2. El ser creativo

Es importante recordar el símbolo de la *Gran Madre* como origen y principio que contiene todo. Como figura arquetípica representa la multiciplidad de la gran variedad de facetas como lo femenino fértil y fecundo, la procreadora y generadora de vida, la transformadora, la concedora de la vida y la muerte, la fuente nutricia de alimento, la celosa guardiana y administradora del hogar, la cuidadora del fuego eterno, la educadora, la misericordiosa y consoladora.

Sin embargo, en el cuadro, la *Gran Madre* 1972 está representada por un monstruo-guerrero-mujer de color rojo, destacando su condición de sustentadora en equilibrio dinámico activo, energía que podemos descifrar como el principio activo de Eros como mediador, sustentador y generador de vida. “El universo de la representación se ordena en torno a un centro sagrado, que para la artista tiene connotación femenina” (2000: 13).

Toda potencia de vida se gesta como resultado de una función esencial que es el poder transformador de la energía. La forma de la *Gran Madre* en el cuadro, es un eje de composición asimétrica de estructura radial donde todos los elementos que la rodean están

en movimiento. Recordando lo que el científico francés Antoine de Lavoisier dijo "Nada se pierde, todo se transforma" fundamentando la ley de conservación de la masa o la materia. Tilsa Tsuchiya esencialmente creaba sus obras bajo esta perspectiva y en la *Gran Madre*, vemos que su técnica va de acuerdo con su carácter simbólico: el mundo de origen femenino que es esencialmente transformador, gestor de formas en medio de ambigüedades. Para Chevalier y Greerbrant, participa en procesos:

El acto por el cual la superficie pictórica va apareciendo por agregación es, asimismo, el acto por el cual va surgiendo la representación, generada por una dinámica de inmersiones y recuperaciones operadas con cada capa fina o veladura de pigmento. Es esta sumatoria casi infinitesimal de densidades lo que confiere a la obra tilsiana la carga sensible del hallazgo de un mundo bajo un aura de misterio. El impacto de lo representado está mediado por esta suerte de distancia translúcida, que no es una lejana pero exige atención en un compás de fecunda imaginación” (1988: 35).

La *Gran Madre* está representada mediante el color rojo que tiene una gran significación en las culturas pre-incaicas del Perú:

Su cuerpo rojo, color atávicamente asociado al principio vital, con el que se tenían las ofrendas rituales, las semillas y las momias de las antiguas culturas. Se recrea así el arquetipo tradicional de la Magna mater, que compendia los atributos simbólicos del mar, es decir, la dinámica de la vida misma: "todo sale del mar y todo vuelve a él” (1988: 35)

Podemos decir que La Gran Madre es "el andrógino primordial", por su doble función. “Lo femenino queda asociado tanto a la capacidad del fuego solar de dar vida como a su usual conexión con la tierra” (1988: 58). Este mismo simbolismo se puede ver en el *Mito del Guerrero*. “Siete años más tarde, en el Mito del guerrero rojo del bosque de Piedras de Cerro de Pasco (1976) [car. 113], Tilsa Tsuchiya disuelve las fronteras entre un cielo nocturno y una tierra en penumbras, sugiriendo el dominio de un personaje masculino de un rojo encendido, paradójicamente desprovisto de genitales” (1988: 57)

Tilsa Tsuchiya tuvo vínculos con el mundo precolombino y el oriental. Es interesante notar la diversidad de lenguajes formales que utiliza en el personaje de *La Gran Madre* cuya cabeza está representada mediante una síntesis geométrica rectangular que nos recuerda a máscaras de fardos funerarios de la cultura Chancay. “Por sus

hieráticas facciones-inspiradas a medias por el arte Chavín o de Chancay, estas figuras proceden de una arqueología imprecisa, que explora los paralelismos culturales de lo andino; pero, al mismo tiempo, adoptan una apariencia biomorfa como si la estilización de ciertas representaciones arcaicas cobra de pronto vida y movimiento” (2000: 33).

Sin embargo, el cuerpo de la *Gran Madre* está representado de forma volumétrica y figurativa. “Todo ello, por lo demás, plasmado con una precisión figurativa aprendida de los maestros del *Quattrocento*” (2000: 33)

Vemos, en el cuadro, una atmosfera indefinidamente líquida o gaseosa que contrasta con la solidez de su cuerpo. “Pese a la representación de peces rojos en él, su translucidez le confiere tal inmaterialidad que así como podría ser agua podría ser una bruma y las cumbres, picos en una cadena” (2000: 18)

Otra faceta importante en *La Gran Madre* es el aspecto de la fuente nutricia de alimento representada mediante la forma de su cuerpo de tres senos que alimentan a seres en diferentes estados. El hombre y pez tienen el significado de vida. “El pez, que tiene un evidente significado esotérico (parece ser que Tilsa Tsuchiya se refiere al pez común, cuyo significado tradicional es "principio de vida" y "fecundidad"), está presente en torno al pescado [CAT. 57] o en Aro Negro [CAT. 51], cuadros con los que se instala de lleno en el surrealismo a la vez que maneja una técnica bastante sofisticada” (2000: 65).

En el cuadro también hay una secuencia de montañas oscuras que están dispuestas ascensionalmente. Las montañas simbolizan la polaridad del ser: unidad y dualidad. Sus dos lados están conectados con un eje central el cual los define como el todo. “En *La Gran Madre* (1972) [CAT. 961] esto se ve acentuado por el efecto de la imposibilidad de definir la naturaleza del flujo en torno a las cumbres que van sugiriéndose en lejanía” (2000: 58).

Así es como se resalta el carácter de cosmogonía que tiene el cuadro. “El flujo del universo estaría sugerido tanto por una procesión de picos oscuros y un descenso

de nubes que ceden al resplandor lunar la zona más elevada de la composición”  
(2000:58)

La esfera en el cenit es una representación de la luna que está asociada al aspecto cíclico de la *Gran Madre*. El cenit es fin y principio, vida-muerte, eros-thánatos, alfa y omega. ”Nunca es posible fijar con exactitud la proveniencia de la luz en el espacio de la composición. En el bodegón titulado En torno al pescado (c. 1968) [CAT. 571 el observador tiene la impresión de que la luz viene de lo alto con tal energía que pareciera capaz de alterar las formas por la atracción que ejerce, y que hace pensar en la luna y su efecto generador de mareas” (2000: 58).

La sensualidad de la representación del cuerpo de *La Gran Madre* connota la fuente de placer porque resalta, volumétricamente, el aspecto femenino en su cuerpo en el cual habita y le otorga un significado de plenitud de vida, de abundancia y de sustento. “La abierta sensualidad de un goce nada disimulado y sin embargo ajeno a la procacidad puede ser apreciado en obras tan distintas como el cuadro que enviar a la Bienal de Coltejer, en Medellín en 1972 (cat.99), y aquel otro, lúdicamente miguel angelesco, pintado en 1975 (cat. v. 144), en el que el arrebatamiento físico es la celebración más pura del poder liberador del sexo” (2000: 52).

El pez visualmente sale de la montaña como un símbolo de transformación. En otro cuadro, vemos el mismo concepto, pero utilizado con la inmaterialidad de la sombra. “En este caso, las sombras, signos inmatereales que no debieran tener existencia desconectada de lo que las ha generado, se han transformado en formas cuya solidez es ambigua: no está negada pero parece estar a punto de disolverse en un sin fin de luz” (2000: 56).

### **2.3 El no ser o latencia del ser**

*Tristán e Isolda* podemos interpretar como dualidad complementaria femenino-masculino de los seres, su conexión y la búsqueda de la evolución de la humanidad. Es el

principio multiplicador. El no ser es la ausencia del ego que abre la posibilidad de unirse al todo, que es lo impenetrable. El ritmo cíclico es el tiempo real. Cada ser individual femenino o masculino es creador de su destino mediante sus decisiones y acciones. Este poema está vinculado al pensamiento taoísta, el no ser como potencia de ser.

Puesto que vemos el destaque del centro vacío de la pintura podemos interpretar como las polaridades: ser – no ser, lleno-vacío, temporal – atemporal, lo material – espiritual como conexión con la fuente originaria. Al estar representados por una pareja de perfil de lenguas entrelazadas podemos interpretar como lazo de amor. El amor como una imagen recurrente está representado por el centro luminoso que se encuentra entre los dos personajes y crea una atmósfera de unión.

Nietzsche nos propone vivir sin valores, sin embargo considera que esto es imposible. En este sentido, propone más bien *invertir la tabla de valores*: superar la moral occidental, moral de renuncia y resentimiento hacia la vida, mediante una nueva tabla en la que estén situados los valores que supongan un sí radical a la vida. “Es claro que Tilsa, a través de sus lecturas de Guénon, entendió que se llegaba a la verdadera sabiduría sólo “por medio de la superación efectiva de cuanto es limitación individual y racional” (2000: 66).

Asimismo señala una dinámica de energías en transformación que están armonizadas. “El mundo de la artista se presenta como una esfera de energías armonizadas - compenetradas en una trama secreta de intercambios y transformaciones -que renuevan el sentido de lo sagrado en la interpretación de la naturaleza, e incitan al deseo y a la emoción, sin violencia ni desvarío” (2000: 48).

La simbología de la unión de los sexos tiene un tratamiento de suma delicadeza “La narrativa de unión de los sexos puede alcanzar en la obra de Tilsa Tsuchiya dimensión universal. Ocurre con atenuación del elemento más evidentemente erótico y énfasis en una poética visual en la que el encuentro de lo sensual y lo inefable configura climas psicológicos de suma delicadeza” (2000: 59).

La propia disposición de los personajes remarca el principio dualista presentando lo femenino y lo masculino como conceptos opuestos y complementarios. El personaje

femenino lleva un velo nupcial, que simboliza cubrir envolver o contener, el tocado masculino de los cuernos de morueco encierra una significación solar claramente asociada con el poder, energía y penetración. “Breton señala que en el surrealismo la atracción entre los sexos debía ser de tal potencia que condujera a la más absoluta complementariedad para así lograr una unión cuyo signo fuera la integridad "orgánica y psíquica". Esta afirmación entraría por demás la necesaria recuperación de uno de los arquetipos universales: "el andrógino primordial” (2000: 53).

Asimismo, de sus bocas salen dos lenguas entrelazadas. “transmiten la posición de una sensibilidad y de una psique entrelazadas en la visión de un mundo que no es en absoluto el habitual de acontecimientos, accidentes y fenómenos que dominan la vida cotidiana (2000:58).

Ambos conductos o lenguas están dirigidas al centro del cuadro, que destaca a manera de espacio virtual, como si fuera una ventana abierta a otra dimensión, acentuando el sentido metafísico de naturaleza iluminada. “Como punto de partida para una definición de misticismo se puede recurrir nuevamente a Zaehner, para quien, en el cristianismo, el término significaría "unión con Dios", mientras que en contextos no teístas, implica "la unión con algún principio u otro" (2000: 54).

Las relaciones entre forma y fondo, lo diagonal de los cuerpos en armonía con la sensación de dinamismo de las lenguas, y la luminosidad del centro, nos transmiten un sentimiento espiritual de unión amorosa. “La unión del alma con Dios es descrita, dentro de la mística cristiana, en términos que serían aplicables a la experiencia de la unión sexual. Así queda sugerido en la poesía de San Juan de la Cruz, una de las cumbres de la literatura del Siglo de Oro en España” (2000: 54). Se remite a una experiencia unívoca. “Se trataría entonces, de una experiencia unitiva con alguien o algo que es otro frente a uno” (2000: 54).

Se concibe la experiencia mística como religiosa. “En el análisis que hace del Cántico espiritual, obra en la que el poeta castellano recrea El Cantar de los Cantares

bíblico, Luce López Baralt señala "Libera el lenguaje, le permite opciones ilimitadas, lo obliga a estar en evolución constante y en movimiento vertiginoso para que pueda reflejar todos los matices, estados y procesos de la experiencia mística, es decir amorosa" (2000: 54).

La luz central condensada que pareciera provenir del espacio luminoso que se abre detrás de los personajes representados, comunica un principio unificador del ser. "En ningún caso hay intento por parte de la artista de crear una sensación que pudiera suscitar el recuerdo de la luz natural - podrían estar iluminados por un candil o, más fantásticamente, por lunas y estrellas - una luz asociada a alguna hora del día en particular" (2000: 56).

Este juego de la luz constituye una experiencia de transfiguración como lo señalan Villacorta y Wuffarden:

Conduce así a pensar que el vacío colmado de luz detrás de los objetos es aquello que está crucialmente representado. El juego en torno a transparencia y opacidad da lugar a percibir lo representado como una experiencia de transfiguración, obligando insospechadamente a dejar todo intento de lectura definitiva en suspenso. Podría ser que por intención de la artista el observador se hallara ante la representación de la luz como un absoluto (Villacorta y Wuffarden 2000: 57).

Es así, entre otras cosas, cómo se construye una atemporalidad de los elementos de la obra que son sometidos a un distanciamiento de lo real. En el cuadro lo natural se transmuta a un estado "supracósmico" que hacia la exaltación de los elementos irracionales los cuales se cristalizan en símbolos. "Se produce una expansión de la conciencia, inducida por una representación que disuelve la noción de tiempo" (2000:56). Asimismo, "la dimensión temporal en la que existe lo representado se entrelaza con un intensificado estímulo sensorial producido por la simplicidad de las formas trabajadas por la artista" (*Ibid*: 56)

La visión del mundo alterno según Villacorta y Wuffarden se apoya en tres rasgos que provienen de la elaboración plástica. Primero, una espacialidad de profundidad ambigua que extrañamente parece condensada a flor de superficie. Segundo, la atemporalidad inscrita, directa o indirectamente a través de la irrealidad de la luz como

símbolo de lo absoluto. Tercero, la quietud que resulta de la confluencia de las dos anteriores y que puede ser percibida como un tercer rasgo (*Ibid* p: 59)

## 2.4 Complementariedad de los tres estados

En esta parte del trabajo explicaremos la elección de los tres cuadros seleccionados y por qué los consideramos interactivos?

### *El Árbol*

Por la necesidad de establecer la síntesis de la estructura de los estados del ser y sus tres realidades: humana- sagrada- producto de ambas realidades. (Tríadas del Tao).

### *La Gran Madre*

Por la necesidad de establecer una síntesis de conocimiento sobre la fuerza vital. Asimismo, determinar conexiones y similitudes conceptuales entre los símbolos presentados: Montaña-Ser, Montaña-solidez, Montaña-energía. Estos pares dialécticos y contrarios nutren la fuerza vital y la búsqueda de sabiduría.

### *Tristán e Isolda*

Por la necesidad de encontrar la armonía que me lleva a la unidad: el amor. El amor como vía entre los seres en busca de la unidad. Necesidad de la búsqueda de la Unidad como fuerza creadora e inspiradora.

El concepto de trilogía se emplea para nombrar a una serie compuesta por tres obras de un mismo autor que, por alguna particularidad, se considera como una unidad. Es posible encontrar trilogías en la literatura, el cine y otros ámbitos. Si bien es cierto son tres expresiones diferentes, estas representan la búsqueda de un estado de plenitud con el propósito de abrir puertas al conocimiento del Sí-Mismo.

La serie es interactiva porque las tres obras representan la búsqueda de un “estado primordial” del ser. En el caso de *Dibujo a Tinta 1974* expreso la conexión entre el yo y el cosmos partiendo del estudio del simbolismo de la Tríada extremo oriental que la

relaciono con su identidad esencial anexada a otras formas tradicionales que permiten establecer numerosos paralelismos e identidades a diferentes niveles. Asimismo abordo el uso de las leyes de la analogía con la cosmogonía es decir, las explicaciones míticas del origen del mundo. El universo como una totalidad.

En la segunda, denominada *La Gran Madre* se expresa el yo creador y que se enlaza con el concepto transformación. Tomando la palabra “transformación” como “paso más allá de la forma”. En consecuencia, el ser no podrá ser llamado “transformado” más que si efectivamente ha pasado a un estado supra- individual. Se trata entonces de algo cuya realización pertenece esencialmente al dominio de los “grandes misterios”. Aquello a lo cual puede llamarse el cuerpo “transformado” es propiamente la posibilidad corporal liberada de las condiciones limitativas a las que está sometida en cuanto a su existencia en modo individual. Dicha visión supera toda posible concepción de “longevidad”, que se relaciona con la “perpetuidad” o la indefinición cíclica, el simbolismo al cual se alude corresponde a la eternidad, que es uno de sus atributos esenciales.

En el “estado primordial” el ser que lo ha alcanzado está ya virtualmente “liberado”, tal como hemos señalado antes se puede entender que está también virtualmente “transformado”. Por supuesto su “transformación” no puede ser efectiva ya que todavía no ha salido del estado humano del cual solamente ha realizado integralmente la perfección. Las posibilidades adquiridas desde ese momento reflejan y “prefiguran”, en cierto modo, las del ser verdaderamente “transformado” ya que en el centro del estado humano es donde se reflejan los estados superiores.

En la tercera llamada, *Tristán e Isolda*, expreso diversos estados de unidad entre el ser - no ser, es decir lo que está más allá del ser y relaciono el concepto de transmutación. Entendemos dicho concepto como el cambio de estado en el interior del dominio formal que comprende a todo el conjunto de los estados individuales o simplemente un cambio de modalidad en el interior del dominio individual humano.

La “transmutación” pertenece a los *Pequeños Misterios* los cuales se refieren a las posibilidades de orden extra-corporal. Tiene correspondencias, en cierto modo, con realidades de orden principal como su reflejo. Es el caso de ciertas posibilidades inherentes al estado primordial, la perfección del estado humano no sobrepasaba el orden corporal, según se trate de extensiones de la individualidad humana o de su perfección en el estado primordial. Este es el sentido superior de la resurrección y del cuerpo glorioso aunque estos términos también pueden ser empleados para designar algo que se sitúa únicamente en las transmutaciones del estado humano.

Sin embargo, permite acceder, directamente, a los estados supra-individuales como en las tradiciones hindú y extremo-oriental. Es así que los elementos que constituyen el cuerpo puedan ser transmutados de modo que puedan transferirse a una modalidad extra-corporal donde el ser podrá existir en condiciones menos limitadas, en relación con las del dominio corporal, especialmente bajo el aspecto de la duración.



## CAPÍTULO 3

### 3.- METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS VISUAL Y DE LA APROXIMACIÓN CREATIVA A LA OBRA DE TILSA TSUCHIYA

La metodología para analizar la obra de Tilsa Tsuchiya consiste en primer lugar en hacer referencias determinantes en la vida de la artista, teniendo en cuenta su contexto. En segundo lugar sistematizar la simbología de su iconografía a través de tres obras representativas: *Dibujo a Tinta 1974*, *La Gran Madre* y *Tristán e Isolda* que corresponden respectivamente a tres conceptos vertebrales de su obra: transfiguración, transformación y transmutación. En tercer lugar, hacer un análisis formal de las obras seleccionadas teniendo en cuenta algunos principios de sintaxis visual de Donis A. Dondis (1976) y un esquema gráfico de análisis. Finalmente, hago una aproximación analítica e interpretativa a través de nuestra propuesta artística personal a partir de los estados de transfiguración, transformación y transmutación articulados a la creación poética de tres Haiku.

En este sentido, presentaremos el análisis visual a través del método de esquemas gráficos y luego la articulación aproximativa de tres Haikus correspondientes a los estados de transfiguración (*Dibujo a Tinta 1974*), Transformación (*La Gran Madre* y

Transmutación (Tristán e Isolda) articulados con cuadros de nuestra propuesta artística personal.

Para escribir cada poema nos inspiramos en la traducción del Tao Te Ching, textos taoístas en los cuales cada línea es una síntesis de un pensamiento profundo que consiste en rendirse completamente a un estado de ánimo hasta que éste estado de ánimo se nos manifieste mentalmente logrando un estado de reticencia donde las palabras terminan y el sentido continúa en las obras creativas.

Cada línea la hemos desarrollado individualmente a la que le corresponde una obra plástica. El procedimiento fue el siguiente: mi condición de artista me llevó a efectuar el análisis visual de cada obra, investigar sobre los conceptos desarrollados a través de una serie de símbolos *tilseanos*. Estos referentes me sirvieron para realizar mis propios esquemas gráficos y composiciones pictóricas a fin de desarrollar el concepto encontrado en cada obra de Tsuchiya.

Paralelamente, elegimos una expresividad poética idónea y nos decidimos por el Haiku que son poemas japoneses breves que se basan en el asombro y en el arrobamiento que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza. La piedra angular del Haiku es el *Aware* que es la emoción profunda provocada por la percepción de la naturaleza, alegría y conmoción espiritual estética y sentimental. En esta búsqueda lo que más me atrajo fue el *Haiga* que son las pinturas que acompañan al Haiku. De esta manera integré dos expresividades, una poética con una plástica.

Cabe señalar que el método de análisis visual utilizado en cada una de las series es por atracción o contraste de los elementos compositivos. Las constantes visuales de Gestalt con mayor presencia en todas las obras presentadas son:

Ley de la Totalidad. - El todo es diferente a la suma de las partes. Es decir, cada parte tiene sus propiedades individuales respecto a las demás con las cuales asimismo generan relaciones significativas que conforman un todo. Así la unidad integral tiene propiedades distintas de las que tenían sus partes. De esta manera el todo es más que la suma de las partes.

Este fenómeno se puede observar en la obra *Dibujo a Tinta 1974* donde las naturalezas individuales de los tres personajes dibujados conforman un sistema de integrantes que no pierden sus propiedades individuales, pero a la vez, dicha diversidad conforma la unidad del signo árbol que integra en función de la vida y del Ser.

Principio de Pregnancia. - La Imagen cargada de información. Se refiere a la propiedad de percepción visual por medio de la cual el ser humano tiende a completar las figuras incompletas. En la obra *La Gran Madre* percibimos que la artista omite ciertas partes del personaje principal que el público puede percibir como completo porque existe el referente de la plenitud de la madre en nuestra memoria. Así la obra y el personaje principal adquieren un sentido que se conecta con el imaginario, con el sedimento emotivo que evoca situaciones inherentes a todo ser humano generando un involucramiento que introduce una tensión hacia nuevas formas de significado.

Principio de Invariancia Topológica. - La forma resiste deformaciones siempre que tenga una buena configuración o estructura. Esto nos remite a la geometría y las relaciones numéricas como instrumentos de orden de la forma. Propiedades o características formales de una figura, su grado de invariancia al ser sometida a determinadas operaciones. Este principio incide sobre los criterios de organización fundamentales, las propiedades geométricas básicas, la conexión, la consistencia y la compacidad. Estas propiedades las podemos apreciar en la tercera obra *Tristán e Isolda* donde la estructura formal simétrica de las figuras principales es de invariancia al someterlas a un conjunto de operaciones geométricas. Así se puede observar la invariancia de las figuras o estructuras formales definiendo su estado de simetría, orden o estabilidad formal.

La composición visual en todas estas obras está construida con una estructura asimétrica o equilibrio dinámico. Su color es de gama armónica no tradicional. Los contrastes de color utilizados en la mayoría de las obras son de contraste de temperatura y de contraste cualitativo. En cuanto al aspecto comunicativo y expresivo del color se han utilizado estrategias para resaltar el valor connotativo del lenguaje cromático que incide en el sedimento psicológico, así como recursos efectistas de lo fantasioso.

Los mensajes y conceptos principales tratados en esta tesis son: unidad, dualidad, conexión, y energía vital. Las estrategias elegidas para reforzarlos y comunicarlos con mayor efectividad son: estrategia por equilibrio asimétrico, actividad y distorsión.

### 3.1 El ser y la naturaleza: transfiguración

A continuación, presentamos el primer texto poético y literario inspirado en Dibujo a Tinta 1974 , el cual contiene versos que sucesivamente vamos a comentar.



*Dibujo a Tinta 1974 de Tilsa Tsuchiya . 1974 28 x 0.18 cms.*

## EL Ser

- (a) La rueda cósmica gira en torno al Ser.
- (b) Geometrizada la tríada en su torso,
- (c) El primero, solar,
- (d) El segundo, lunar,
- (e) El tercero, astral.
- (f) Fluye la vida como una corriente inagotable.

Poema de María Luisa Dávila

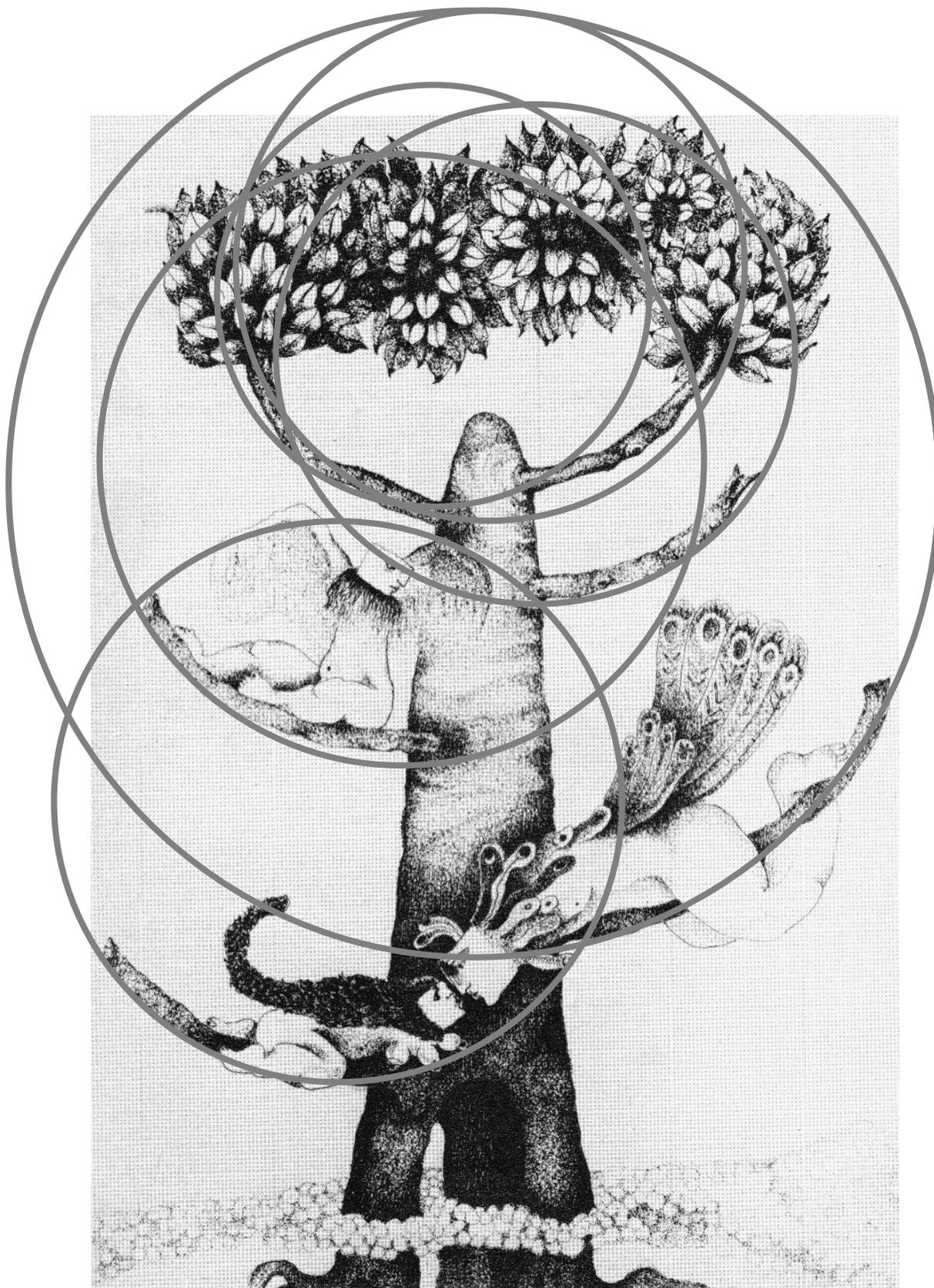
### (a) La rueda cósmica gira en torno al Ser

Desde el pensamiento arcaico no había frontera claramente trazada entre la naturaleza y la “*sobre naturaleza*”. Una revisión sobre teologías primitivas, nos permite determinar que hay ejemplos que incluyen elementos cósmicos, astrales, vegetales y animales. Esta unión original que nos remite al principio de lo esencial se conserva en los rituales y objetos religiosos.

Al observar las ramas del dibujo de Tilsa Tsuchiya que son de forma curveada surge la analogía con el candelabro judío. Según el filósofo Filón de Alejandría veía en los brazos curvos del candelabro, las trayectorias de los planetas y del sol, el cual, como lámpara central, correspondería con la luz de Dios del cual obtienen su resplandor los otros cuerpos celestes.

En la celebración de la misa cristiana es necesario que haya sobre el altar seis cirios, tres a cada lado y la cruz, al centro. Recordando la forma del candelabro de siete brazos de los israelitas, se hace una analogía de las ramas curvas con los seis sirios sagrados y el séptimo sirio, con el tronco del árbol.

A continuación, esquema propuesto para el análisis del verso (b) “La rueda cósmica gira en torno a él.”



La parte superior del dibujo tiene ramas que se unen. Al centro el tronco del árbol que es un eje de la composición, nos hace recordar el símbolo de “árbol cósmico”, manifestación universal que retorna a la unidad, es decir el eje – unidad.

En la tradición China, el radio de un círculo simboliza al Sabio que ha alcanzado el centro inmóvil logrando moverlo sin tener él ningún tipo de movimiento, o sea “*Wu - wei*”, actividad no actuante.

Para desarrollar el concepto eje-unidad, hemos graficado radios de diferentes tamaños dividiendo el árbol. Uno de tamaño medio ubicado en la parte inferior izquierda que contiene a la forma femenina, parte de la forma masculina y la forma pequeña alada. Esto lo relaciono con el aspecto generativo de la especie donde los dos primeros tienen una participación más activa. En un radio más grande ubicado al lado derecho medio superior, se contiene la forma masculina y la forma pequeña alada. Ambas por poseer alas se vinculan a aspectos de comunicación. En la parte superior central hay tres esferas que las relaciono a la copa o centro generativo original. Todos los radios son considerados en conjunto, un prototipo universal de la creación, dinámica que es su verdadera potencia.

El verso (a) “La rueda cósmica gira en torno al Ser” tiene una correspondencia con el siguiente cuadro que explicaremos.



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (a) “La rueda cósmica gira en torno al Ser”.

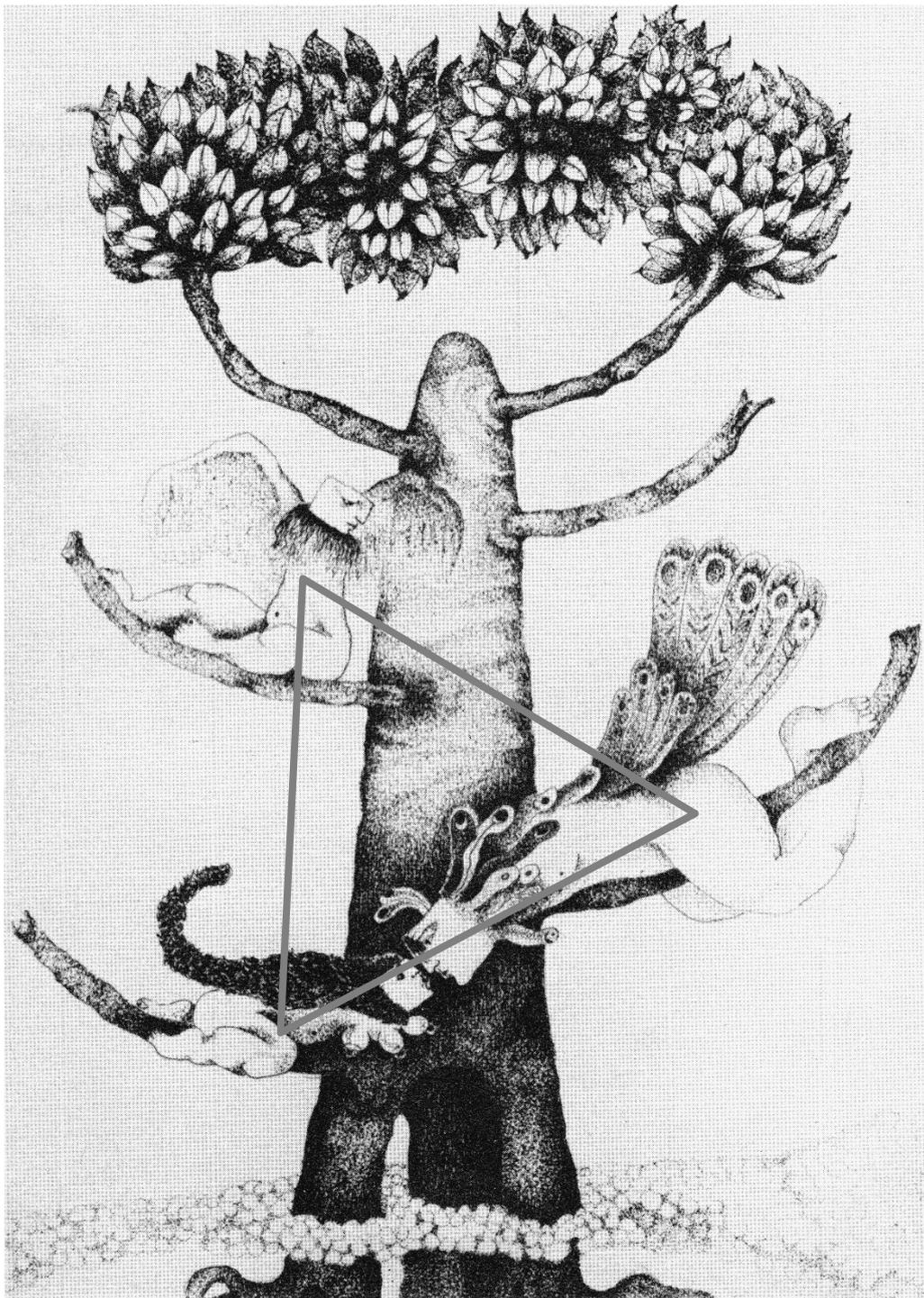
En el cuadro destaca el equilibrio axial compositivo. En cuanto al color, predomina la utilización de colores cálidos. El contraste de valor utilizado, realza el concepto de creación de la vida, así como los trazos de color negro son representaciones dinámicas gráficas.

El círculo superior es simbólicamente el espíritu que habita representando la divinidad. Es decir, la energía en sus diferentes estados que se transfigura mediante los colores claros. En la parte superior se destaca el movimiento envolvente de las formas y colores haciendo hincapié en el concepto del movimiento de la creación. La forma expansiva y abierta realza el concepto de unión con el todo.

Al observarlo detenidamente no llama la atención tanto volumen, sino la penetración de las formas en el fondo vacío activado, contraste que rompe el espacio generando una sensación atemporal que es desarrollada de una manera diferente al concepto (a) La rueda cósmica gira en torno al Ser. Opera simultáneamente una doble impresión retrayente y atrayente generando el movimiento expresado en la imagen que nos produce una identificación con los sentimientos descubiertos.

### **(b) Geometrizada la tríada en su torso**

Para la representación de este concepto se dibuja un triángulo para establecer visiblemente la relación entre los tres personajes: la forma femenina en encuentro con la forma masculina triangulados por el pequeño ser alado. Las unimos mediante una línea de forma vertical la cual relacionamos entre la condición generativa físico-metafísica con las dualidades materia-madre y espíritu- niño.



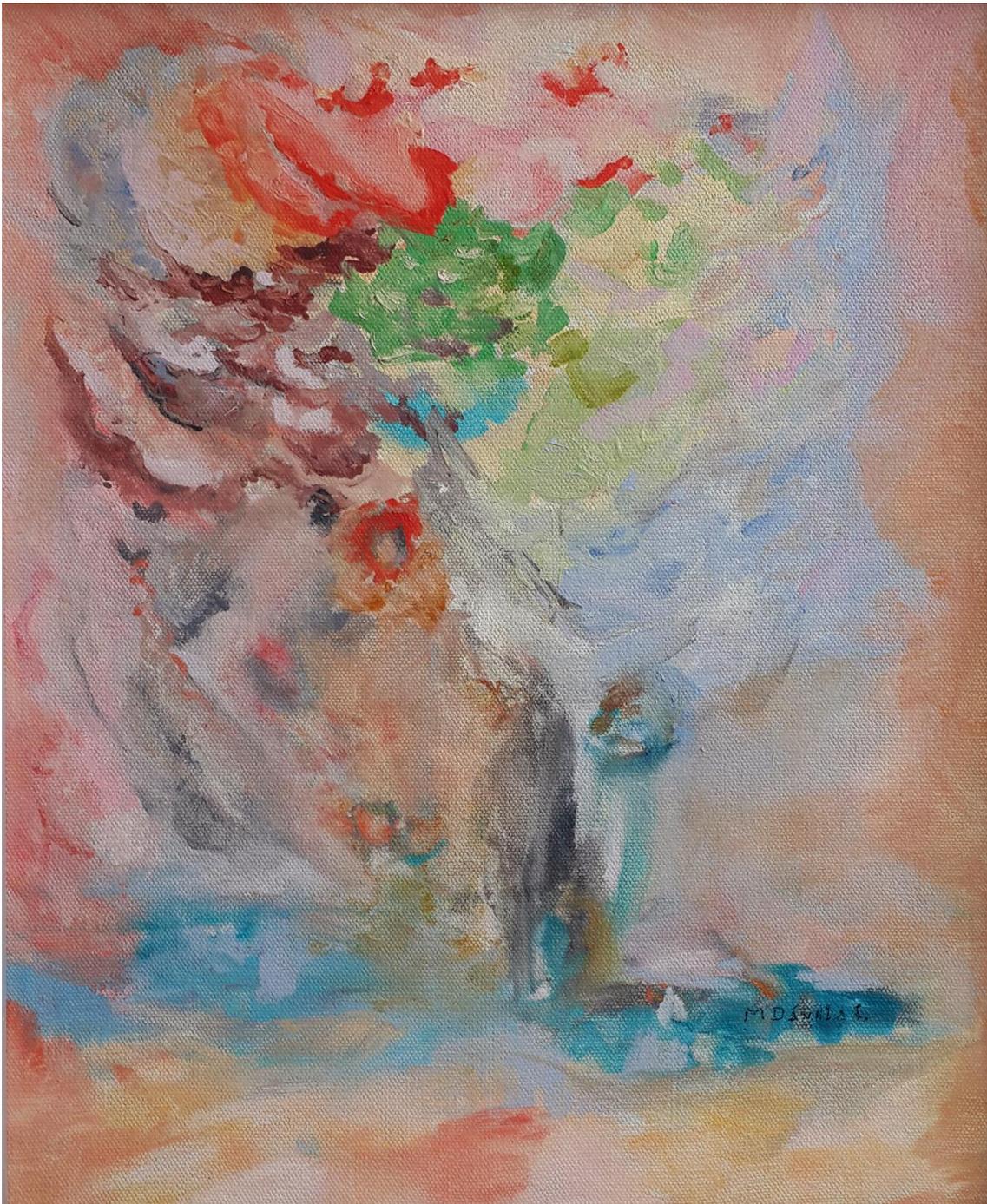
En segundo lugar, proyectamos una línea diagonal en el dibujo, uniendo ambas formas, femenina y masculina, la cual relacionamos en este caso a los conceptos duales izquierda–fertilidad y derecha– fecundidad. La tensión generada en ambos personajes podemos interpretar como un estado de alerta, concepto que define esferas distintas o más bien opuestas.

Proyectando una línea diagonal entre la figura masculina alada y la del pequeño alado ambas las relacionamos como potencias comunicadoras, pero de diferente orden. El ser superior pequeño alado, haciendo movimiento con sus alas y por su condición de crío, vemos que dirige la mirada a la imagen masculina. Esta composición de imágenes, las relacionamos con los conceptos duales pureza-fecundidad.

Remitiéndonos al relato de *Aristófanes* en el *Banquete de Platón* donde se alude que la causa de la existencia de esos tres géneros de hombres es su origen astral, encuentro importante mencionar las características *metafísicas* del pequeño alado: espíritu-pureza y su condición de mediador: el macho-sol, la hembra- tierra. Su condición astro andrógino participa de ambas condiciones de manera que establezco la relación entre los tres personajes. La unidad de las imágenes simbolizada con un triángulo, revela que poseen un aspecto interactivo entre ellas. Por cuanto es la síntesis de lo múltiple y principio de afinidad. La unidad es también principio de distinción pues si cada uno se distingue esencialmente de los demás, es único y no puede ser confundido ni sustituido, siendo su unidad exclusiva y suprema.

(b) **“Geometrizada la tríada en su torso”**

De acuerdo a nuestra metodología, se explicará el cuadro correspondiente al verso mencionado.



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (b) “*Geometrizada la tríada en su torso*”.

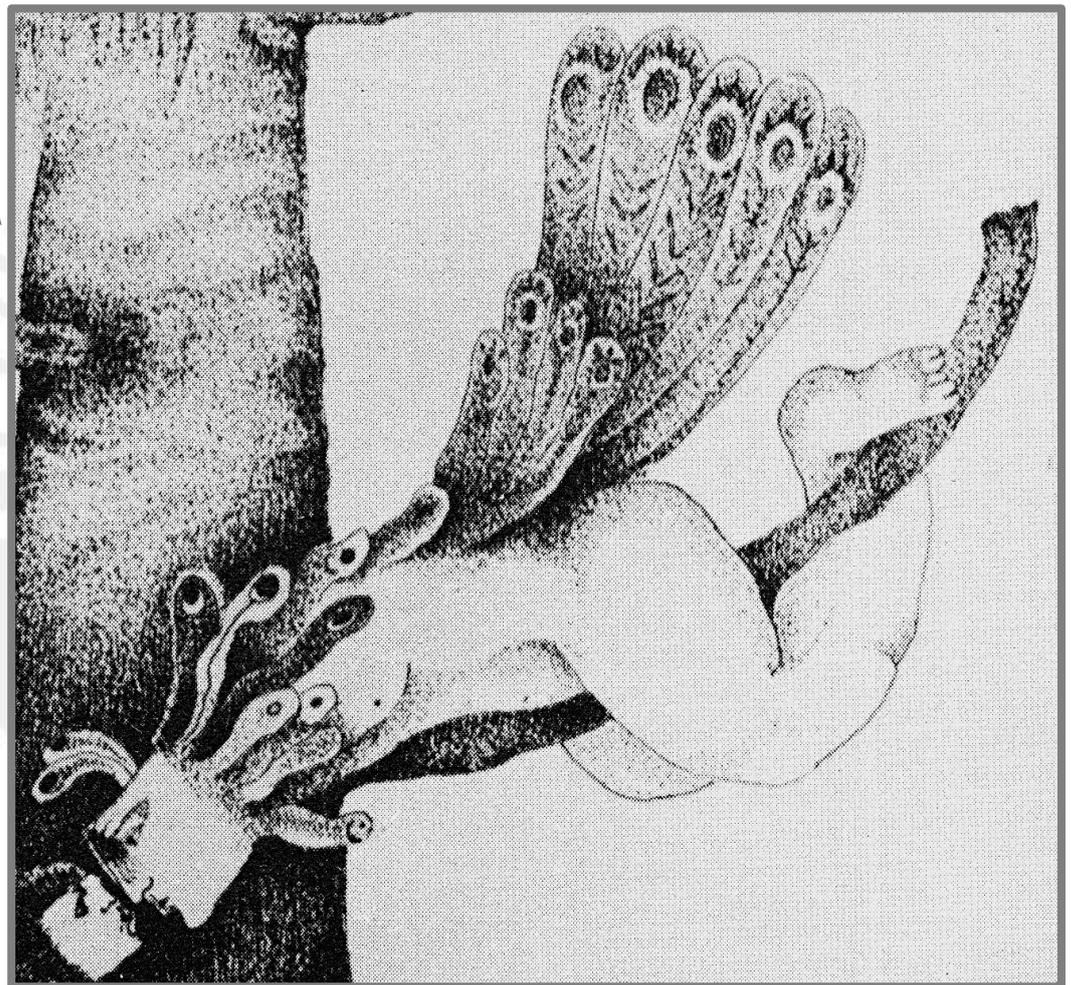
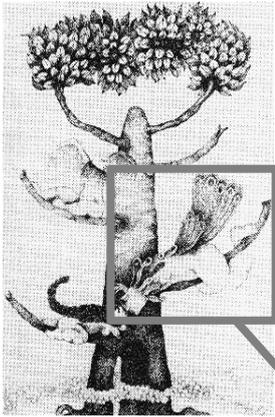
El eje central en el cuadro connota el sentido de perfección. En la atmósfera predomina la clave alta la cual realza el movimiento. La presencia del principio de variedad en el color simboliza naturalezas diferenciadas. El color azul violáceo infunde atemporalidad y espiritualidad a la composición, realzando la idea de amor sublime. Los colores rojo anaranjado y carmín, recrean lo terrenal y espiritual del personaje femenino. El color verde limón, acentúa el aspecto generativo de la naturaleza, simbólicamente mediador entre lo terrestre y celeste.

Además, Los tres círculos buscan comunicar la presencia de la tríada interactiva. Asimismo, representamos un triángulo virtual que ocupa el centro de la composición, el mismo que activa la presencia del fondo que realza la presencia del vacío.



**(c) El primero, solar.**

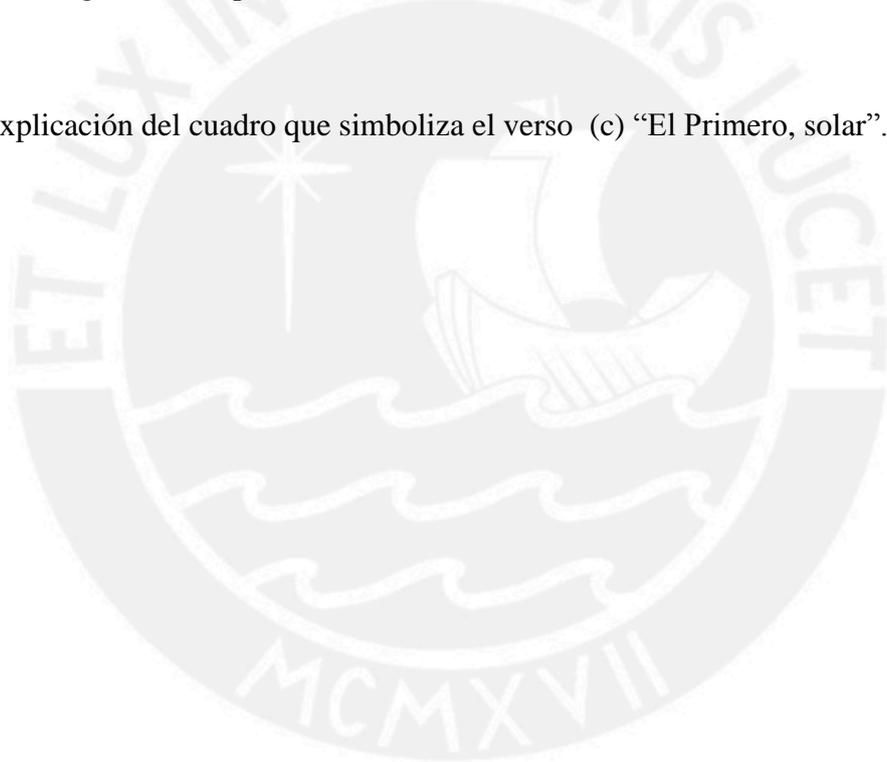
A continuación, detalle de la obra *El Dibujo a Tinta* 1974 correspondiente para el análisis del verso mencionado.

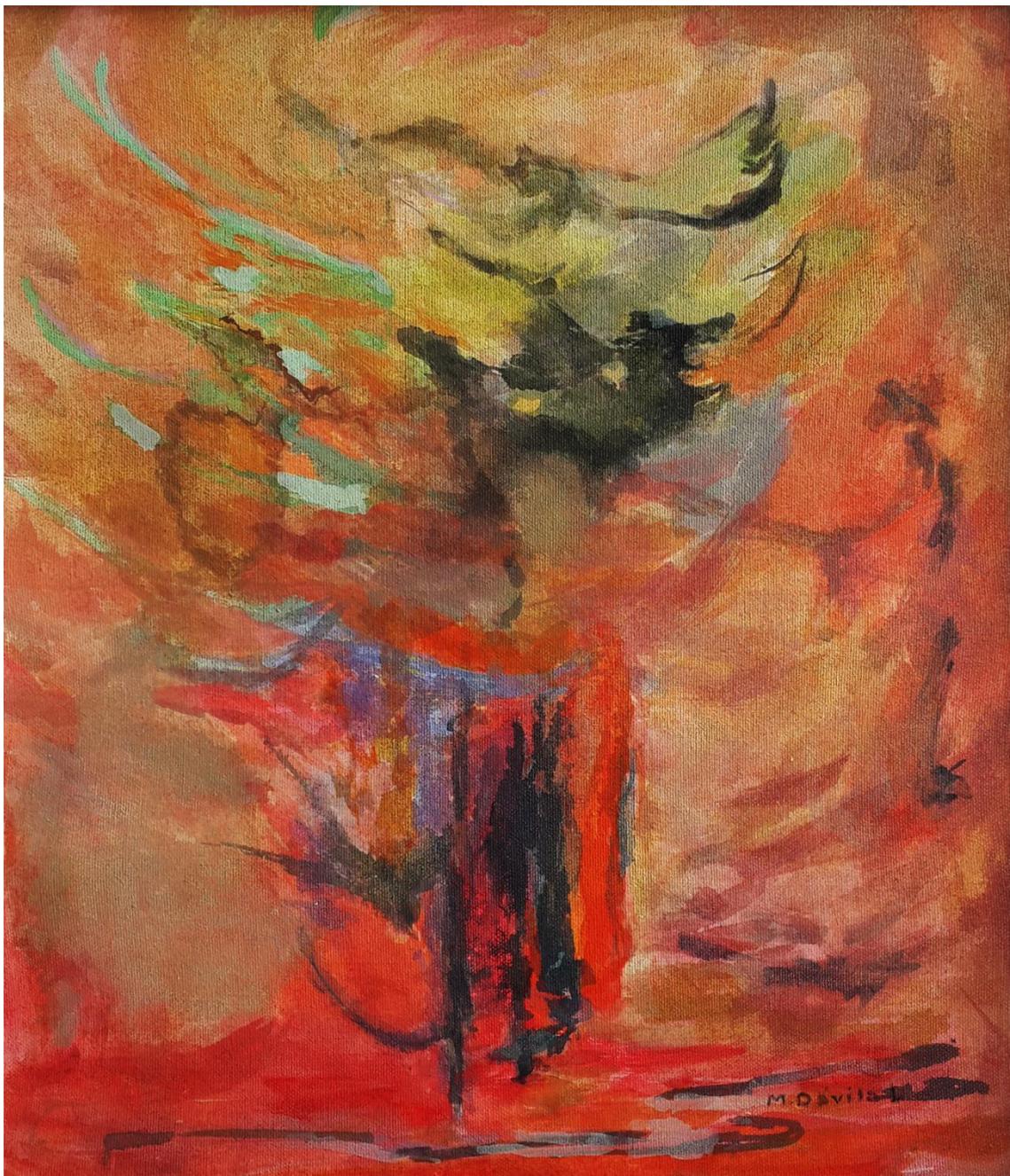


El personaje solar podemos interpretar como la tríada ave – serpiente - hombre. Los antepasados míticos se representaban como seres compuestos por elementos de la parte humana y animal. Esta iconografía se puede apreciar en innumerables relatos visuales como el de la iglesia románica.

Es interesante notar que el simbolismo del ave de características solares, cobra la dimensión del firmamento que en buena cuenta es la apoteosis y la inmortalidad. Ello asociado al culto del *árbol*, vida y sabiduría, así como también a la *peonía*. Todo este entramado representa la inmortalidad, la longevidad y el amor, símbolo natural del firmamento. Las alas que hacen alusión a las del pavo real, agitación y movimiento que se asocia a las tormentas. Paralelamente, la danza de la lluvia también está asociada al emblemático signo de la espiral. La eterna circularidad de la vida.

Explicación del cuadro que simboliza el verso (c) “El Primero, solar”.





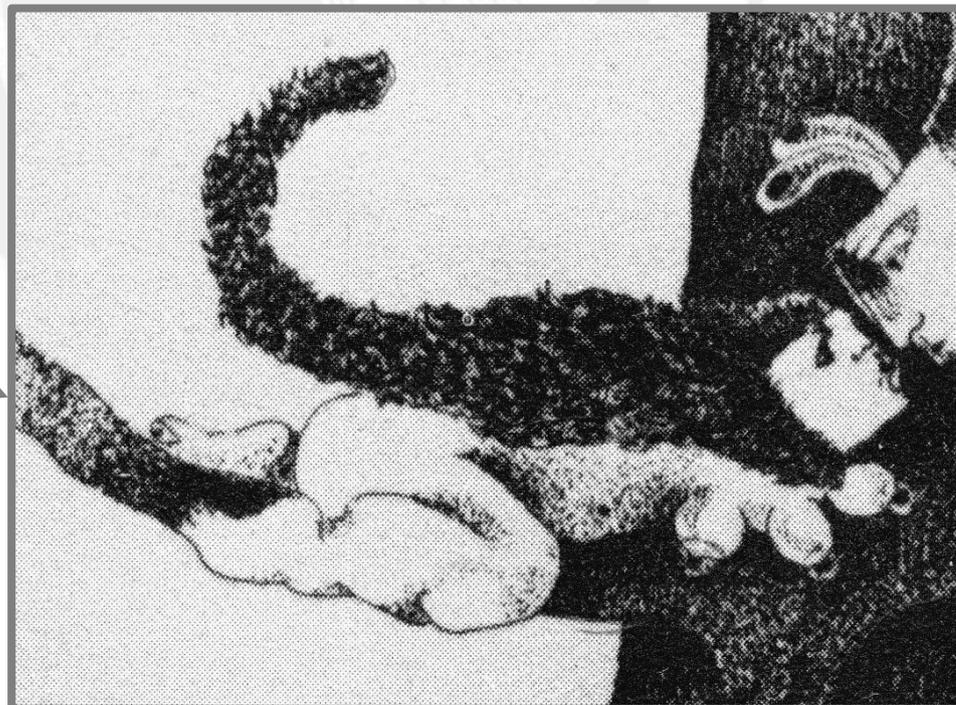
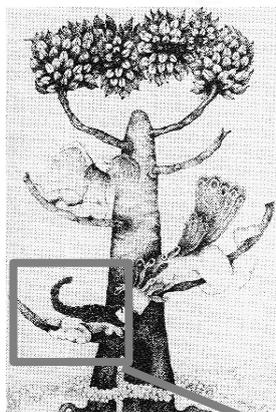
DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (c) “El primero, solar”.

Las formas arqueadas en la composición representan la inquietud del deseo de acoger la luz y la vida. El movimiento en la composición simboliza la energía o impulso. La atmósfera existente cumple la función mediadora entre estas dos energías. Está expresado mediante el contraste de color-valor tonal.

La forma de curvatura tan pronunciada revela el impulso o movimiento en la composición que busca generar un sentimiento de fuerza vital.

#### (d) El segundo, lunar

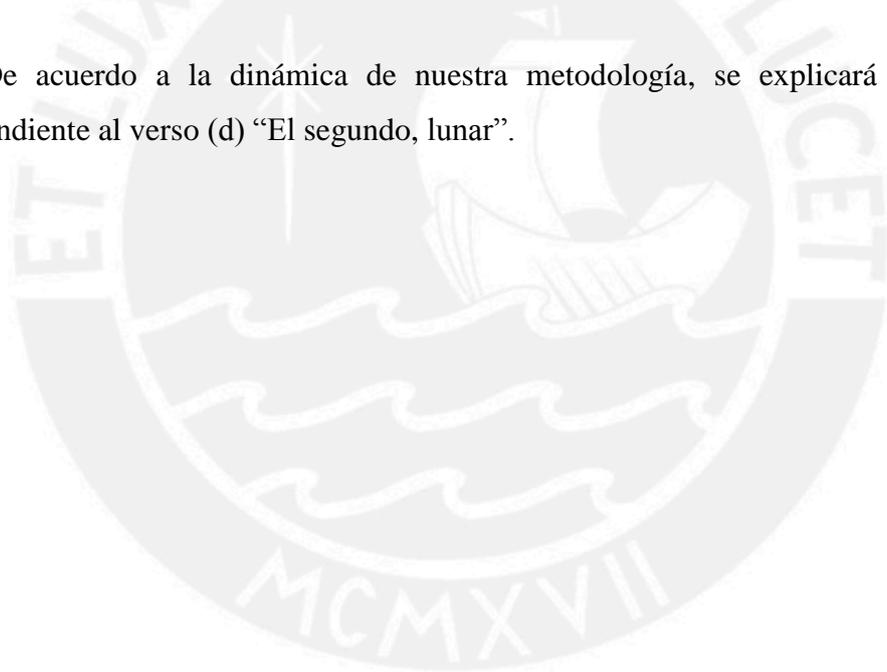
Detalle de la obra del *Dibujo a Tinta* 1974 correspondiente al análisis del verso (d) “El segundo, lunar”.

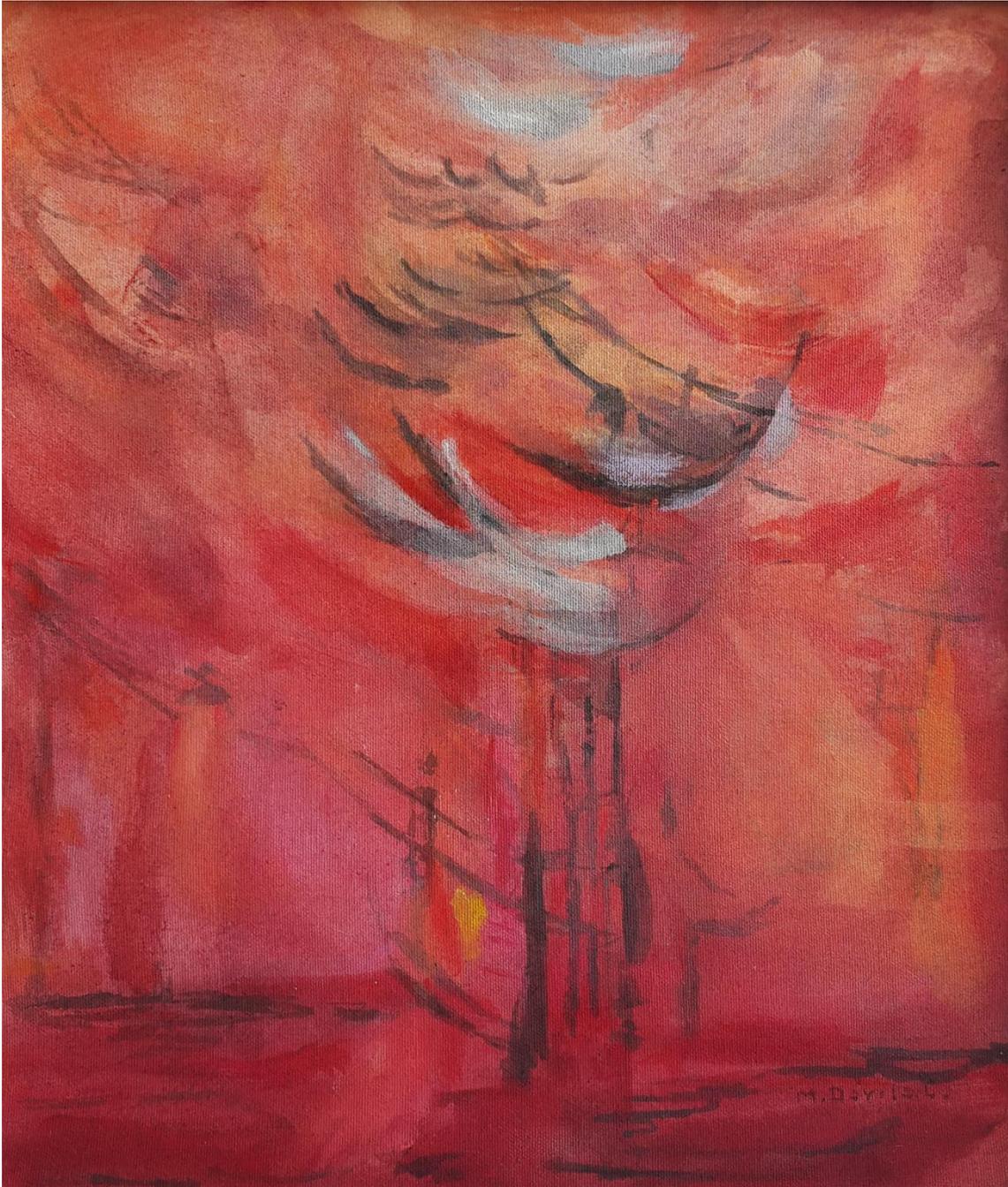


El personaje lunar se puede interpretar como la tríada *mono - escorpión - mujer*. En una variante de un mito en Malí descrito por *Viviana Paques*, encontramos el mito de un herrero primitivo que se separó de su mitad femenina. El elemento notable es que ese herrero, mitad hombre - mitad mujer, se presenta en ocasiones como un mono rojo. Este mito puede explicar cómo la creencia de diversidad de toda la vida animal y el carácter intercambiable de las formas, ligado a la fertilidad, a la tierra y a la mujer, descubre el símbolo

*Madre Tierra o Gran Madre*, en el más amplio sentido. La imagen femenina lunar posee tres pechos que enfatizan el sentido simbólico de la maternidad, el alimento, la protección, el amor, el aspecto nutricional esencial de la *Gran Madre*. Pero, no es necesariamente un atributo femenino. La representación de varios senos también convoca el símbolo de poder masculino. La dualidad en su totalidad.

De acuerdo a la dinámica de nuestra metodología, se explicará el cuadro correspondiente al verso (d) “El segundo, lunar”.





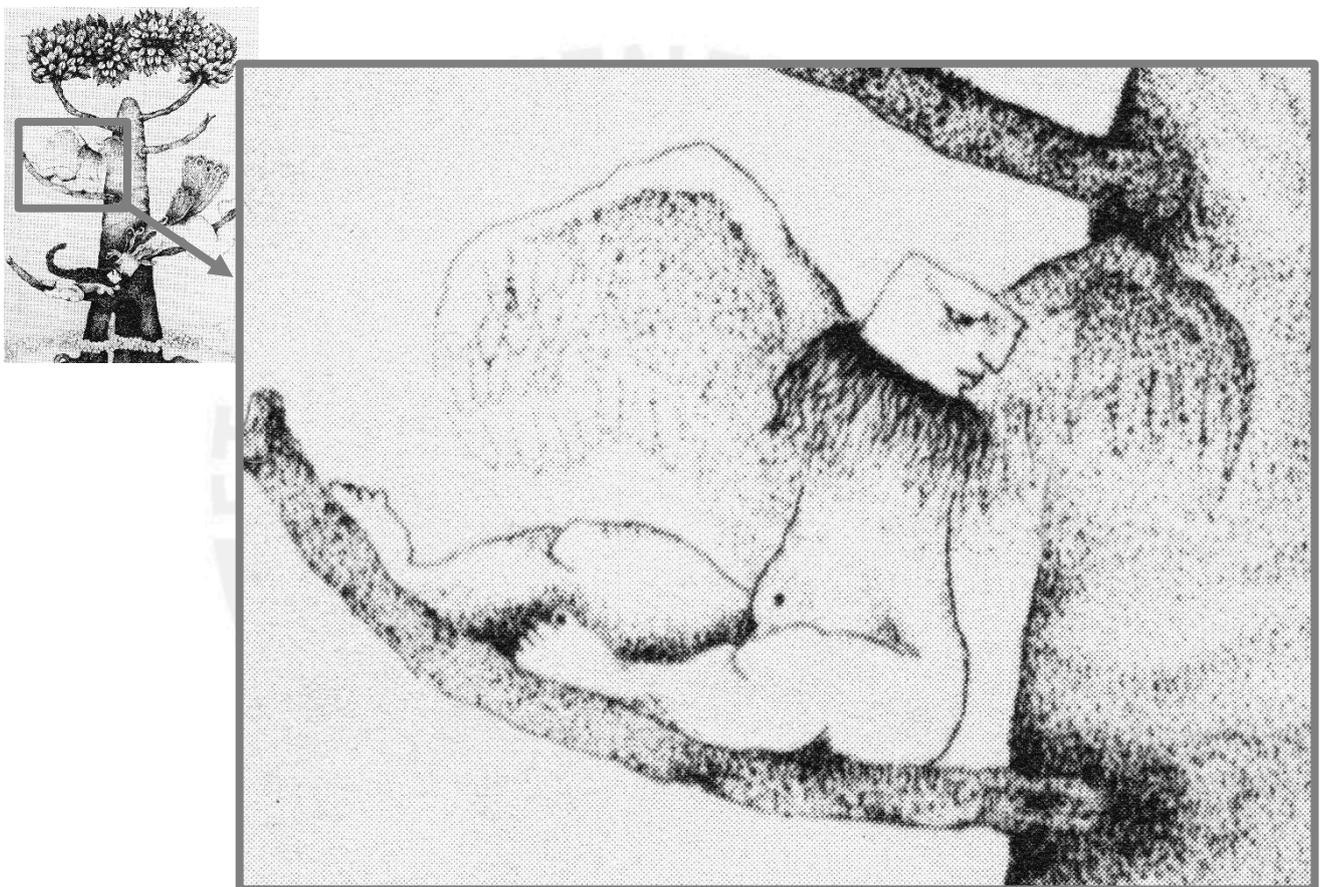
DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (d) “*El segundo, lunar*”.

El tratamiento técnico del color rojo es de armonía de colores análogos. El color rojo carmín es utilizado como color dominante el cual destaca su condición atmosférica. El color gris en diferentes intensidades tiene la función de realzar el aspecto receptivo celeste-terrestre. Mediante un contraste simultáneo gris-color se representa simbólicamente el concepto de energía creativa que está expresado desde el centro de la

composición. En la parte inferior se centra con el color rojo carmín intenso. Por último, las formas abiertas connotan la vulnerabilidad femenina.

### (e) El tercero, astral

A continuación, detalle de la obra del Dibujo a Tinta 1974 de Tilsa Tsuchiya propuesto para el análisis del verso (d) “El tres es astral”.



El personaje astral lo podemos interpretar como la tríada ave – hombre- mujer. La forma suave de su cuerpo nos sugiere nociones como cuidado, abrazo o protección que asociamos a cualidades esenciales que impulsa al ser a perfeccionarse. En la *tradición hindú*, se practicó el cuidado en el cuerpo físico de los seres humanos. Ellos afirman, que el cuerpo físico receptor de la *esencia* misma del creador, es un canal de *energía*

manifestada a través de diferentes partes del organismo. Simbólicamente lo podemos interpretar como símbolo de ascenso del ser de un estado a otro. La figura del hombre arquetipo me recuerda el camino del crecimiento espiritual hasta la estatura de *Cristo*.

En la forma curvada de sus alas reconocemos la idea de impulso esencial y trascendente que de acuerdo a la visión de las cosas, cultivada por la *escuela Taoísta*<sup>1</sup>, es el ritmo de lo espiritual que se encuentra en el polo opuesto de lo sensible. Es “*síntesis*” de la creación, principio o arquetipo de la creación, simbolizando la unidad del estado espiritual del hombre original.

Luego de haber explicado el verso (e) “El tres es astral.” pasaremos a explicar nuestro cuadro titulado con este mismo verso.



---

<sup>1</sup> La palabra Tao significa vía, camino. El taoísmo es esencialmente una doctrina iniciática, que implica relaciones en el orden metafísico, y no “místico”, La idea es la de un principio primordial, anterior a toda manifestación, más allá de todo nombre, origen de todo y al cual todo debe retornar. Se trata del camino por excelencia y no de un camino. (Tao Te Ching, Onorio Ferrero:10)

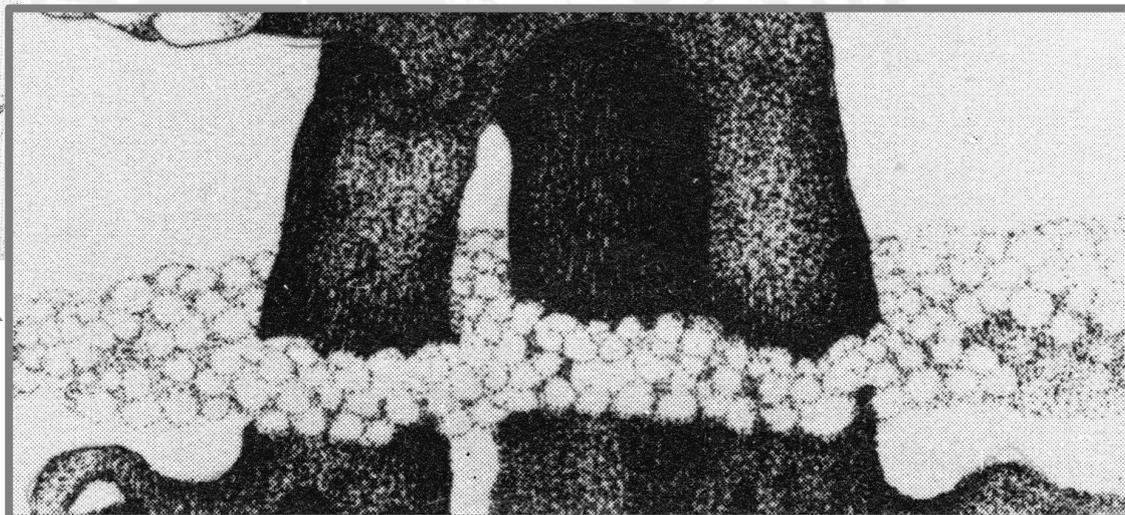
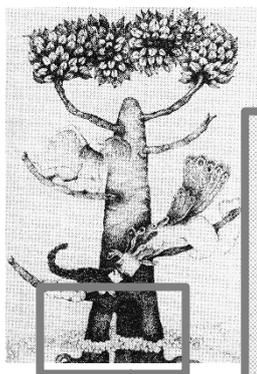


DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (e) “*El tercero, astral*”.

Los diferentes tonos de color rojo envuelven la composición, expresando la sensación de acoger. El color verde simboliza el cuerpo físico del ser, que acoge la energía o numen en sus diferentes estados. La función del predominio de ejes verticales le da a la estructura un mayor soporte al dinamismo, enfatizando mediante ello, el concepto terrestre. Posee la función de organizar y centrar todo el movimiento de la composición. Las líneas de color negro buscan expresar dinamismo a la composición.

### (f) La vida fluye como una corriente inagotable

Detalle de la obra *Dibujo a Tinta 1974* propuesto para el análisis del verso (d) “La vida fluye como una corriente inagotable”.



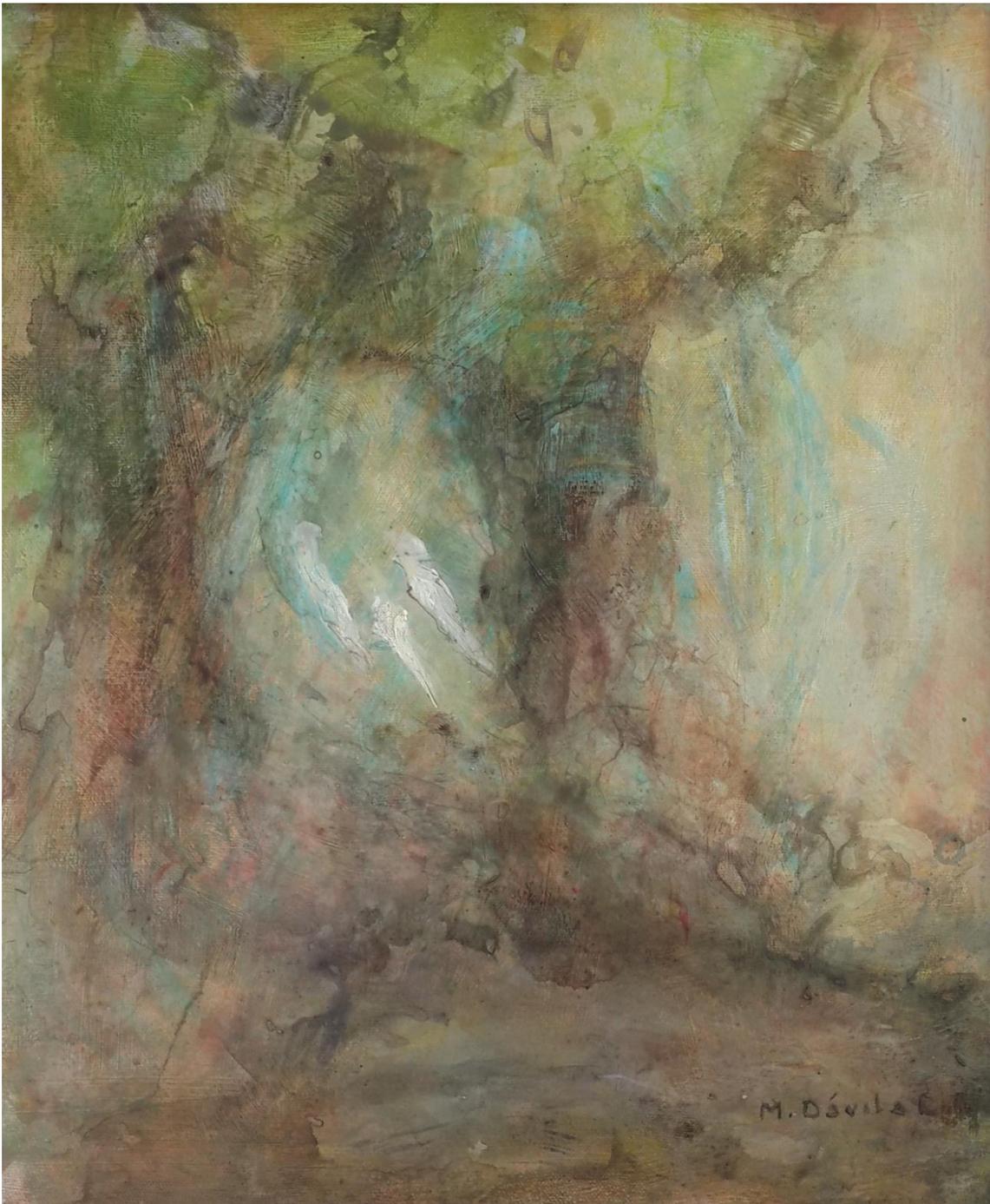
La forma curvada o abierta debajo del tronco lo podemos vincular con el concepto de retorno al principio. En el *Tao Te Ching* se expresa mediante la analogía de

sus símbolos *yin - yang*. Indica que hay que entrar en el *Yin*: oscuridad femenina para alcanzar el *Yang*: luz masculina y llegar a la unidad, siendo la actividad del *Yin* receptiva y no pasiva pues “su actividad no cesa nunca” se halla el centro donde todo se genera.

En la parte inferior está representada forma que se puede interpretar como un río de huevos o esperma. Su fluidez entre el árbol metafóricamente nos recuerda, el concepto del *Tao Te Ching*, donde se generan los *10,000 seres*.

Luego de haber explicado el verso (f) “La vida fluye como una corriente inagotable.”, pasaremos a explicar nuestro cuadro titulado con este mismo verso.





DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (f) “La vida fluye como una corriente inagotable”.

El uso de transparencias manifiesta la acción generativa de la materia. Las formas de color blanco destacan el símbolo de la tríada. La luz destaca el concepto de transfiguración. La atmósfera agrisada busca comunicar una naturaleza en constante transformación, a su vez, el equilibrio en movimiento presenta la unidad entre la naturaleza espiritual y la naturaleza material. El color verde y las formas orgánicas aluden al concepto de naturaleza en creación.



### 3.2 El ser creativo: transformación

A continuación presentamos el segundo texto poético y literario inspirado en *La gran madre* 1972 de Tilsa Tsuchiya (1972, 130 x 100 cm) el cual contiene versos que sucesivamente vamos a comentar.



*La gran madre* 1972 de Tilsa Tsuchiya 130 x 100 cm.

### El ser creativo

- (a) Los peces amamantados por la Madre Primordial.
- (b) Envueltos en el soplo primigenio del ciclo cósmico.
- (c) Las montañas se empinan al cenit.
- (d) El centro levita inmóvil.
- (e) Desciende el viento en forma de pez.
- (f) El ser, nutre a los tres.

Marialuisa Dávila

### (a) Los peces amamantados por la madre primordial

La *Gran Madre de 1972*, destaca al lado izquierdo de la pintura un personaje rojo amamantando a tres personajes diferentes. El color rojo lo podemos asociar al concepto de energía o Ch'í primordial. En la perspectiva taoista, el universo tiene su origen en el Tao, en cuyo seno el Yin Ch'i y el Yang Ch'i, están indiferenciados en el Ch'i primordial (Yuan Ch'i).

Los tres personajes que lactan en el cuadro generan una composición asimétrica donde el concepto de ritmo articula la composición. Nos remite al concepto de “música de las esferas” de los Pitagóricos para quienes los ritmos musicales estaban íntimamente ligados al orden humano, social y cósmico. En cierto modo expresaban las relaciones existentes entre uno y otro. La ciencia matemática y el ritmo insertan a las artes en el mundo superior de las leyes cósmicas y metafísicas. Las artes nos inducen por tanto, a la meditación y a captar de forma intuitiva un aspecto del mundo sensible en su relación con el mundo inteligible.

En la perspectiva del concepto de *música de las esferas* proponemos relacionar los cuadros de *La gran Madre* y *El Arpista* con el objetivo de plantear dos ejemplos diferentes que aluden al mismo concepto. En el primero, *La Gran Madre* tiene un singular ritmo a través de sus tres senos y el movimiento de sus piernas que generan el tiempo, mientras que su cabeza geométrica enfatiza el aspecto espacial en el ritmo. En el segundo,

*El Arpista* a través de los ritmos de sus brazos y manos transforma el espacio en tiempo, mientras su cabeza, torso y piernas tienen un aspecto esencialmente estático que, a su vez, transforma el tiempo en espacio.

Esquema interpretativo de color en cuadrículas geométricas, a partir de las tonalidades de la gran madre y el arpista, respectivamente.

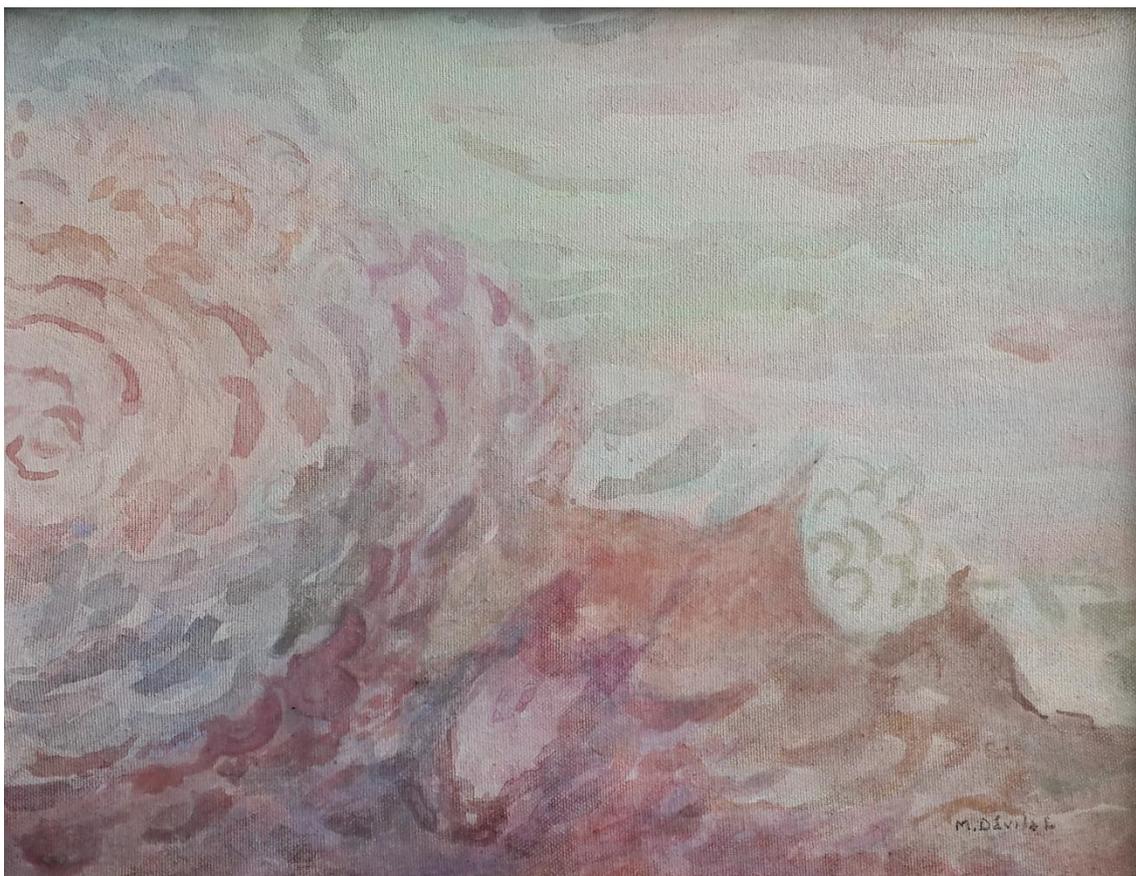


Hemos desarrollado el esquema de color en cuadrículas geométricas como un recurso de análisis cromático - conceptual. La estrategia se fundamenta en el cambio de cálidos a fríos para expresar el simbolismo de la *Gran Madre Celestial*, en contraposición a la *Gran Madre Terrena*.

Para profundizar el aspecto conceptual es pertinente tener en cuenta el simbolismo de los mandalas en el ritual de orientación en la génesis del templo hindú. El esquema de los mandalas de división binaria contiene ocho cuadrados que remiten al símbolo de Shiva, la Divinidad en su aspecto transformador.

En este sentido *alquímico* que es para el artista el soporte de una realización interior se ve el sentido del proceso de *crystalización*. El ciclo del cielo es fijado en el cuadrado fundamental por mediación de la cruz de los ejes cardinales que desempeñan así el papel de principio cristalizador. Si el mundo arrastrado por el movimiento cíclico indefinido del cielo es en cierto modo análogo al alma pasiva e inconsciente de su propia realidad esencial; la cruz discriminante será el acto espiritual. El cuadrado será el cuerpo transmutado por esa operación y convertido en receptáculo y vehículo de una consciencia nueva y superior que es la *sal alquímica* que constituye el nexo entre lo activo y lo pasivo. Por tanto, es interesante nombrar pues estamos presentando la cuadrícula horizontal dividida en 8 cuadrados y vertical en 10 cuadrados enfatizando el concepto transformador de *La Gran Madre*.

Explicación del cuadro correspondiente al verso (a) Los peces amamantados por la Madre Primordial.



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (a) “Los peces amamantados por la Madre Primordial”.

Entendemos la imagen de *La Gran Madre* como el concepto que va más allá del mundo físico. Este importante personaje está representado mediante una forma abierta en la parte izquierda que simbólicamente es origen y motor de vida. Los colores son nostálgicos, pero a la vez infunden paz. Se utilizó el trazo para acentuar el ritmo.

El ritmo formal representado mediante el conjunto líneas en la composición lo relacionamos al concepto de música de las esferas en su aspecto de dinamismo y acción. Por su dependencia respecto a la ciencia tradicional del número y del ritmo, se insertan las artes en el mundo superior de las leyes cósmicas y más allá en el plano metafísico.

La composición mediante los ritmos formados por trazos, transforma el espacio en tiempo, mientras que la materia acuosa y transparente realza el instante detenido en un

aspecto esencialmente estático transformando el tiempo en espacio. Aquí la dualidad de ambos.

La ciencia del número y del ritmo rige igualmente a las artes plásticas que se desarrollan en el espacio, sólo que el ritmo se fija en simultaneidad en vez de desarrollarse en sucesión. Tocando el tema del ritmo como comunicación entre lo celeste y terrestre, proponemos en nuestra composición el realce del concepto del océano primordial. La forma circular que el espectador completa mentalmente fuera de la composición en el lado izquierdo, resalta una realidad mayor. Para tal fin utilizamos una armonía de color análoga, de gama fría que comunica misterio, inmensidad y lo etéreo.



**(b) Envueltos en el soplo primigenio del ciclo cósmico**

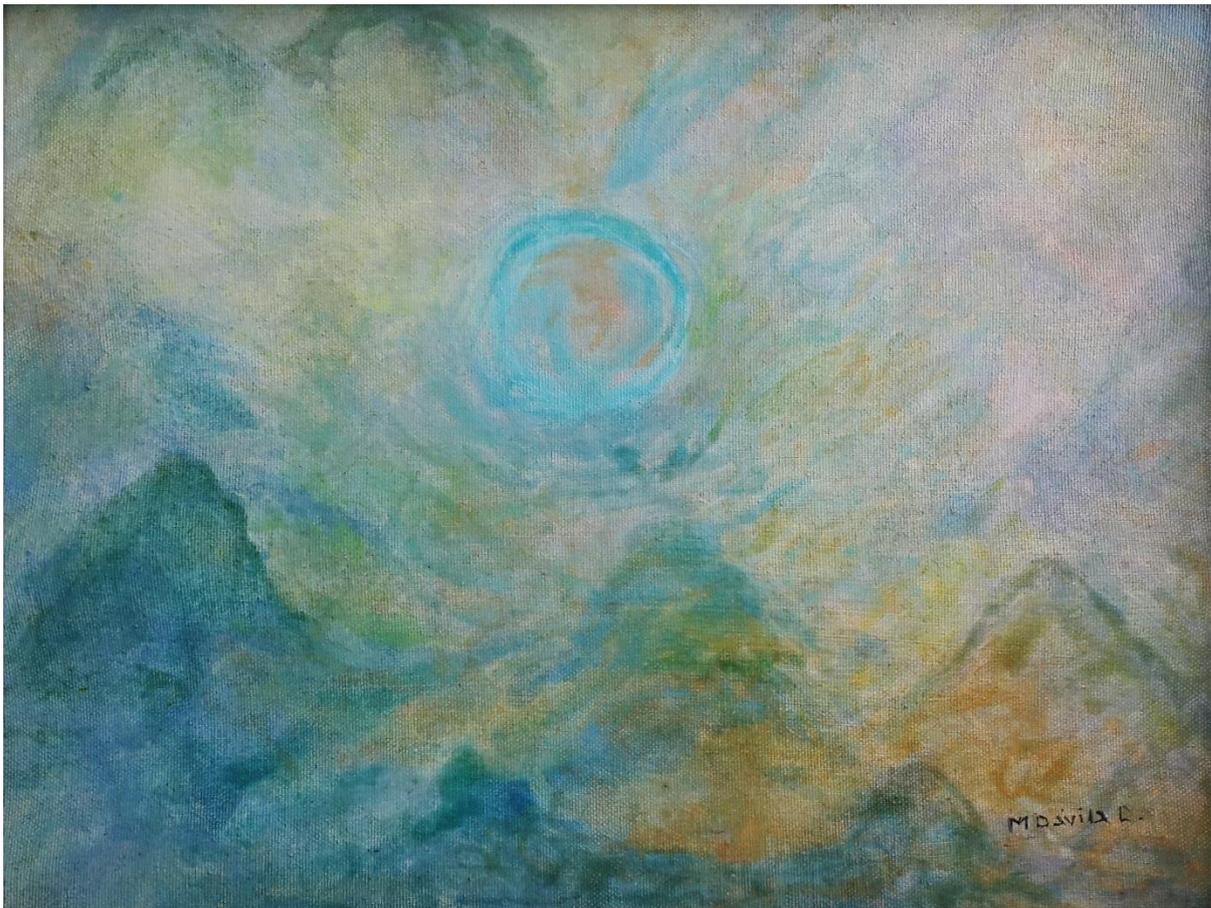
Análisis de la imagen propuesta para el análisis del verso (b) "Envueltos en el soplo primigenio del ciclo cósmico".



Las peregrinaciones de ascenso hacia las montañas sagradas representan los planos ascendentes del ser y el ascenso del alma. El mito del andrógino de Platón buscaba sugerirnos el estado del ser en su condición espiritual en los orígenes. Para Platón ese movimiento o impulso reside en el sentido metafísico del Eros que permite al ser trascender a través de la sublimación. Su orientación sugiere un camino de aspiración y renuncia a los deseos mundanos, consecución de los estados más elevados del ser. Ascenso desde lo parcial limitado y pulsional hacia la totalidad ilimitada.

Realzando el concepto de ser generativo, en la imagen el movimiento corporal del personaje principal rojo puede expresar *El Movimiento* o Eros que se “engendra” desde su vacío completo. Observando el movimiento del personaje rojo nos imaginamos a *Shakti* que danza sobre el cuerpo inmóvil de *Shiba*. De acuerdo a la tradición hindú, los *Devas* representan aspectos divinos o funciones del *buddhi* es decir el logos. Según el *Rig Veda* (X, 90), *Purusha* fue sacrificado al comienzo del mundo para transformarlo en diferentes partes del cosmos y diferentes especies de seres vivientes. Gracias a la victoria de los *Devas* la materia recibe una forma y soporte de cualidades distintas. Es el espíritu divino que reúne y delimita de forma inteligible la “*materia*” sin alterar su naturaleza eterna.

Explicación del cuadro que recrea el verso (b) “Envueltos en el soplo primigenio del ciclo cósmico”



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (b) “Envueltos en un primer soplo, sobre ondas generadoras del ciclo cósmico”.

El conjunto de montañas expresa un ritual donde la materia sufre una transformación cualitativa representada en la imagen de la materialización del círculo central como modelo divino que expresa la dualidad de centro como ley definitiva e inmutable. Asimismo, como movimiento eterno de la creación. El centro o fuente de generación de vida en la tradición hindú se llama Mahashakti que es el vacío también. El conjunto expresado en la composición de color celeste representa la materia prima o sustancia del cosmos en un estado de reintegración del estado terrenal al absoluto. Está representada mediante formas simplificadas y texturas transparentes de cerros y con el retorno al símbolo a través de la forma circular materializada.

Para entender el ritmo utilizado en la composición, su relación con el cosmos y lo divino, nos remitimos a Burckhardt quien señala que análogamente la aritmética, la geometría y la música, corresponden a tres condiciones existenciales: número, espacio y tiempo, donde la astronomía es esencialmente la ciencia de los ritmos cósmicos la cual engloba todos estos ámbitos (2000: 70).

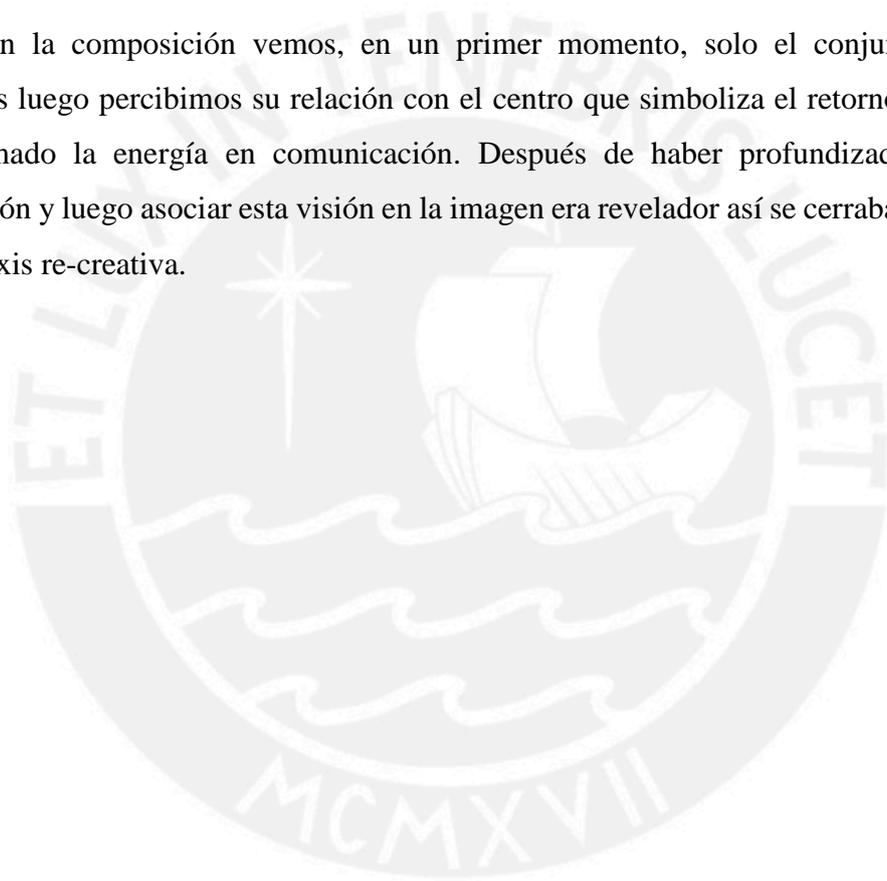
Este complejo concepto holístico que trasciende a lo existencial, metafísicamente lo expresamos como un estado espiritual de armonía que nos remite a nuestro centro. La síntesis de montañas representa los planos ascendentes del ser y la elevación del alma. El mito del andrógino de Platón, buscaba sugerirnos el estado del ser en su condición espiritual en los orígenes. En ese movimiento o impulso reside para Platón el sentido metafísico del Eros que permite al Ser trascender. Su orientación sugiere un camino de aspiración y renuncia a los deseos mundanos con el objetivo de lograr los estados más elevados del ser y ascenso desde lo parcial limitado, hacia lo total e ilimitado. Dicho estado, no se identifica ni con el cuerpo-esfera de sensaciones, ni con el alma-esfera de los sentimientos, ni tampoco con la mente-campo de las ideas y de la razón; sino con el espíritu o “La cima del alma”, como refieren las escuelas espirituales.

En este sentido, el espíritu necesita de soportes exteriores que canalicen la corriente sensible y mental para que el hombre encuentre su propio centro. Esta noción

de centro es absolutamente esencial para el trabajo espiritual y por consiguiente para la construcción de los objetos que son de algún modo sus “herramientas de meditación”.

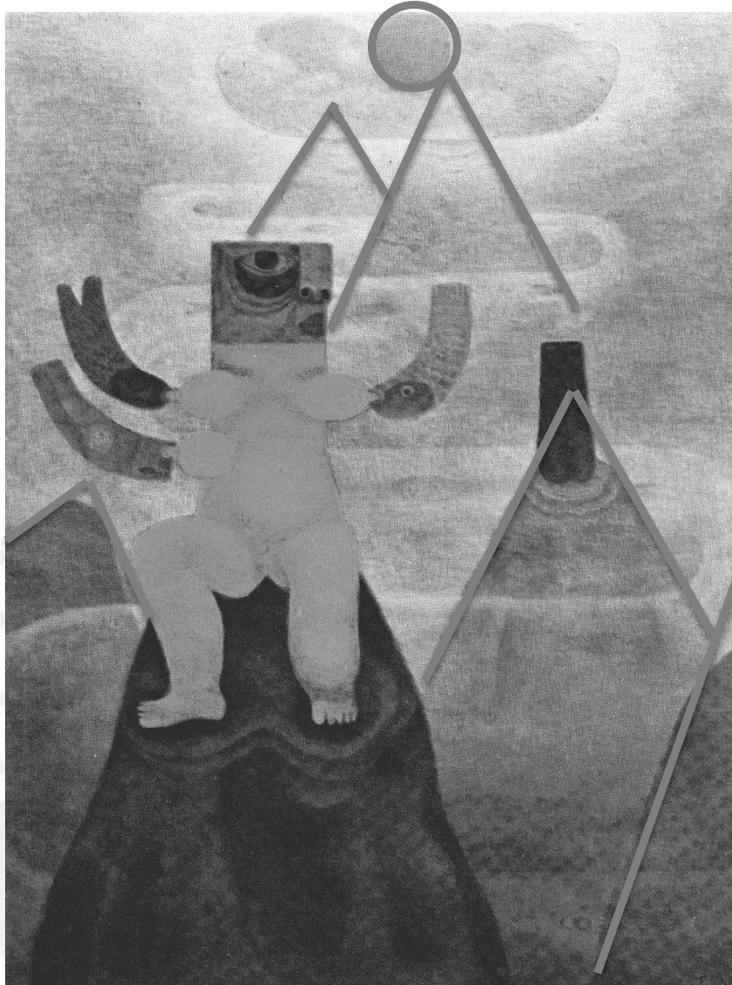
Desde los tiempos primordiales han existido figuras simbólicas abstractas y geométricas construidas de cierta forma que ponen de manifiesto el punto central que las genera. En el catolicismo son los Santos Iconos, en la India se le llama Yantras, palabra hindú que designa toda figura que sirva de soporte para la meditación y la concentración, el Mándala es un Yantra de uso ritual.

En la composición vemos, en un primer momento, solo el conjunto de las montañas luego percibimos su relación con el centro que simboliza el retorno al origen transformado la energía en comunicación. Después de haber profundizado en esta concepción y luego asociar esta visión en la imagen era revelador así se cerraba el círculo en la praxis re-creativa.



### (c) Las montañas se empinan al cenit

A continuación, esquema propuesto para el análisis del verso (c) “Las montañas se dirigen al cenit.”



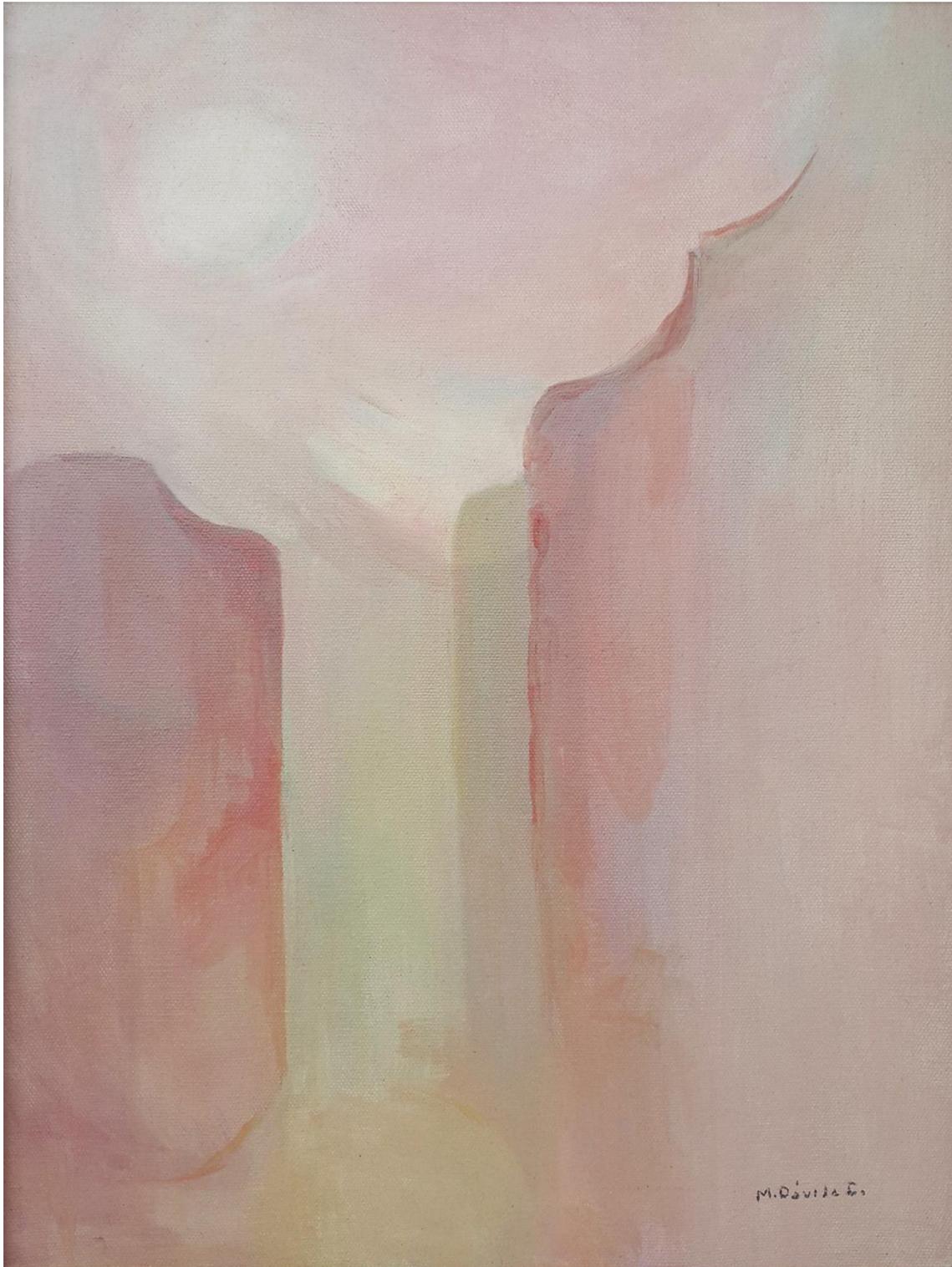
La imagen nos permite asociar el temor al abismo que hay entre el plano de lo sensible y el plano simbólico aspecto que Tilsa ha resaltado con la utilización de las formas naturales y geometrizadas. Asimismo se puede apreciar la perspectiva sobre el espíritu hindú que implica la doble raíz de las cosas. El vértice de la belleza infinita y de la oscuridad existencial que se oculta y es función misteriosa del infinito.

La procesión ascendente de los fieles hindúes por las escaleras que por la pendiente del templo - montaña les conduce a la cúspide situada sobre el eje vertical e identificado al concepto de paraíso.

El *Mándala* puede ser considerado como la proyección sobre un plano de escaleras que es camino por las pendientes del templo. La imagen de ascensión de la *montaña cósmica* al paraíso. El ascenso a la montaña se asimila al “*viaje al centro*” ó “*viaje interior*” o la “*búsqueda del yo verdadero del ser*”. No se identifica ni con el cuerpo o esfera de sensaciones, ni con el alma o esfera de los sentimientos, ni tampoco con la mente o campo de las ideas y de la razón, sino con el espíritu o para emplear el lenguaje tradicional: El corazón, simbolizado con el color rojo, denominado también, según las escuelas espirituales el “fondo, o “La cima del alma”.

El espíritu necesita de soportes exteriores que canalicen la corriente sensible y mental que ayude a que el hombre encuentre su propio centro. Esta noción de centro, es absolutamente esencial para el trabajo espiritual y por consiguiente para la construcción de los objetos que son de algún modo sus “*herramientas de meditación*”.

Explicación del cuadro que recrea el verso (c) “Las montañas se empinan al cenit”.

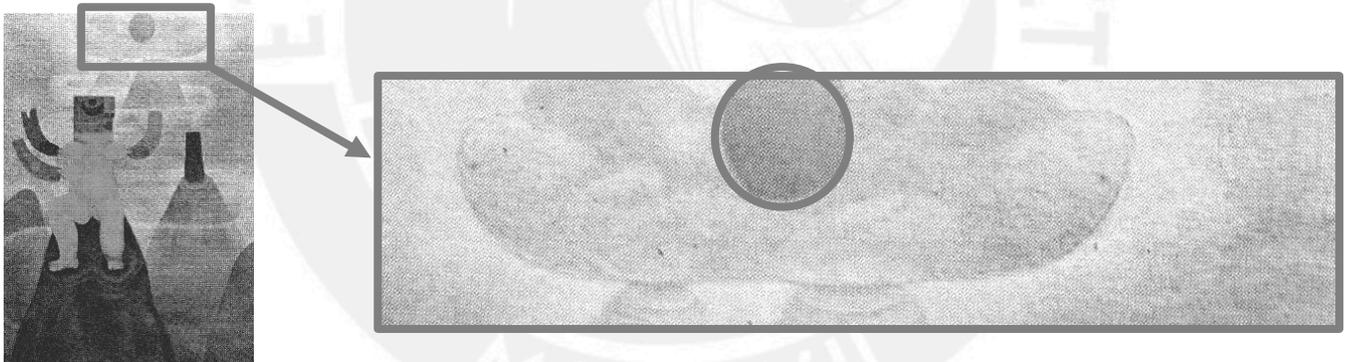


DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso(c) “Las montañas se empinan al cenit”.

En esta composición hablamos sobre el estado sensible a todos los espíritus puros donde la inmaterialidad de los cuerpos son imágenes del origen de la sustancia primordial. Del mismo modo toda la energía divina desciende al alma al relacionarnos con otros seres. Estado de equilibrio dinámico y receptivo que propicia el misterio algo que nunca cambia y siempre permanece. Nuestra identidad personal que sobrevive a todos los cambios hasta la muerte y el más allá. Buscamos exaltar el concepto de nacimiento y expresar lo sutil. Razón por la cual utilizamos las gamas de colores rosas claros para expresar una naturaleza delicada.

### (c) El centro levita inmóvil

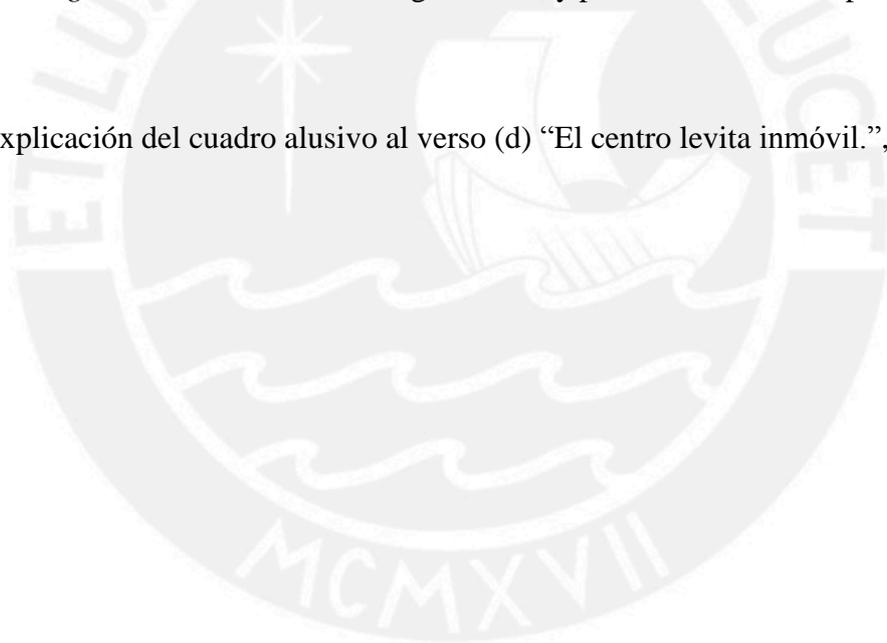
Esquema propuesto para el análisis del verso (d) “El centro levita inmóvil.”

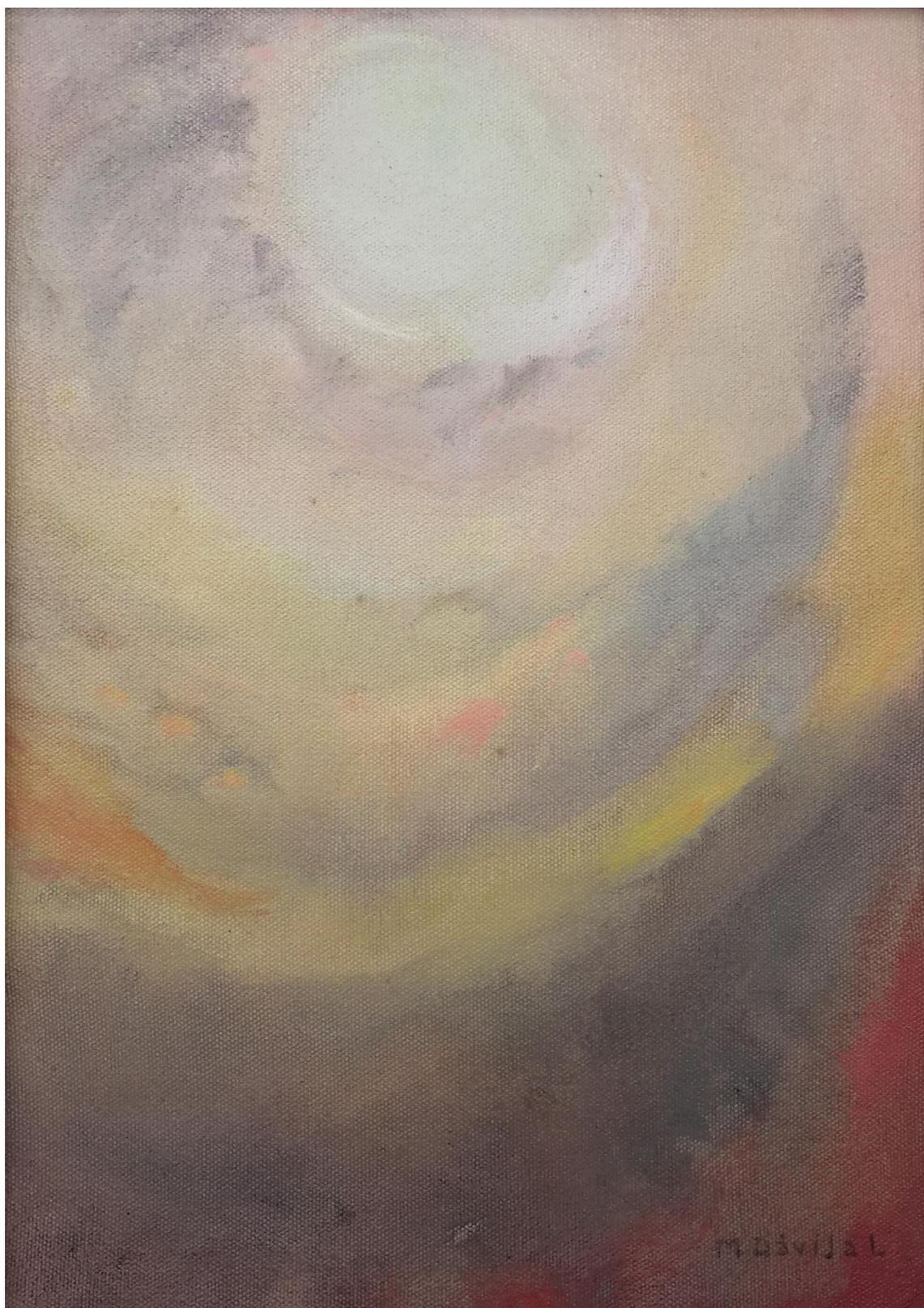


El círculo o esfera por participar de una regularidad absoluta representa el conjunto de mundos manifestados, un principio básico material y centro receptor de fuerzas cósmicas que determinan los diferentes ciclos. En la imagen, las cimas de cada montaña son puntos inmóviles que convergen en la esfera central del mismo modo que una persona contempla el sol naciente o poniente más allá de la superficie del agua y ve el sendero de oro de los rayos reflejados en el agua. Un sinfín de vías luminosas que se dirigen a quien observa desde la orilla.

El centro simboliza el *Gran espíritu* que se encuentra en realidad en todas partes, solo basta con un punto de referencia para representarlo. Todo objeto o lugar sagrado permite entrar en contacto con el centro espiritual, es decir *Dios* como origen y fin de toda la esfera a de la creación. Hacemos una analogía en otro plano, en la esfera del ser y pensamos que cada existencia puede ser considerada como un eje y motor que participa a plenitud del *gran centro* es decir un elegido único y por tal condición un pilar o centro.

Explicación del cuadro alusivo al verso (d) “El centro levita inmóvil.”,





DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (d) “El centro levita inmóvil”.

El *Gran espíritu* es representado mediante un círculo vacío. Simboliza la sustancia universal, el vacío perfecto, el Cero que para Pitágoras es la forma perfecta, la mónada, lo que origina y contiene la totalidad. En el islam es la esencia divina.

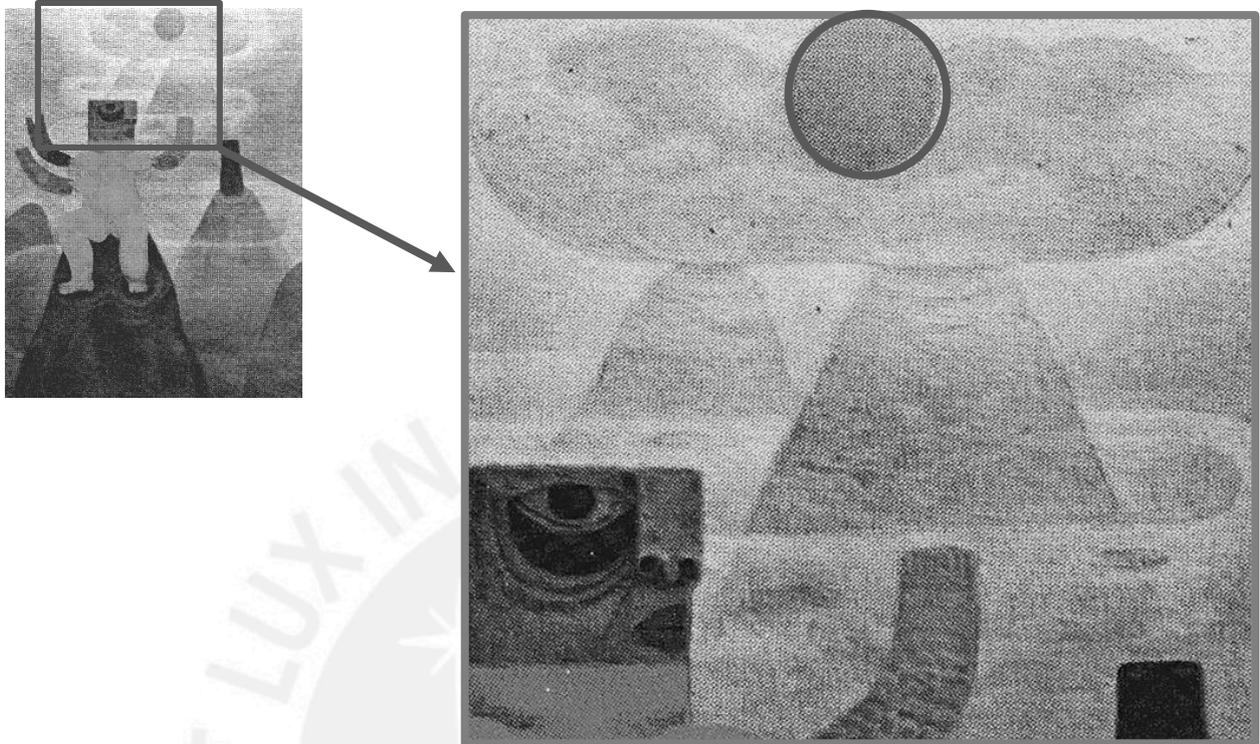
Hemos utilizado una superposición de colores y grises para hacer referencia a los tres planos que representan numéricamente un desequilibrio multiplicador que promueve y destaca su abundancia sin límites. El plano inferior de la composición es de colores cálidos y grises oscuros connotando el estado primitivo de la naturaleza humana. El segundo plano es de colores fríos resaltado por el contraste simultáneo de las formas de color gris azulado el cual connota el mundo espiritual que convive con la naturaleza humana. Finalmente, el tercer plano es de color rosas y grises claros en donde se destaca la relación de armonía del color atmosférico con la forma circular vacía, generando armonía y unidad.

### **(e) El viento desciende en forma de pez**

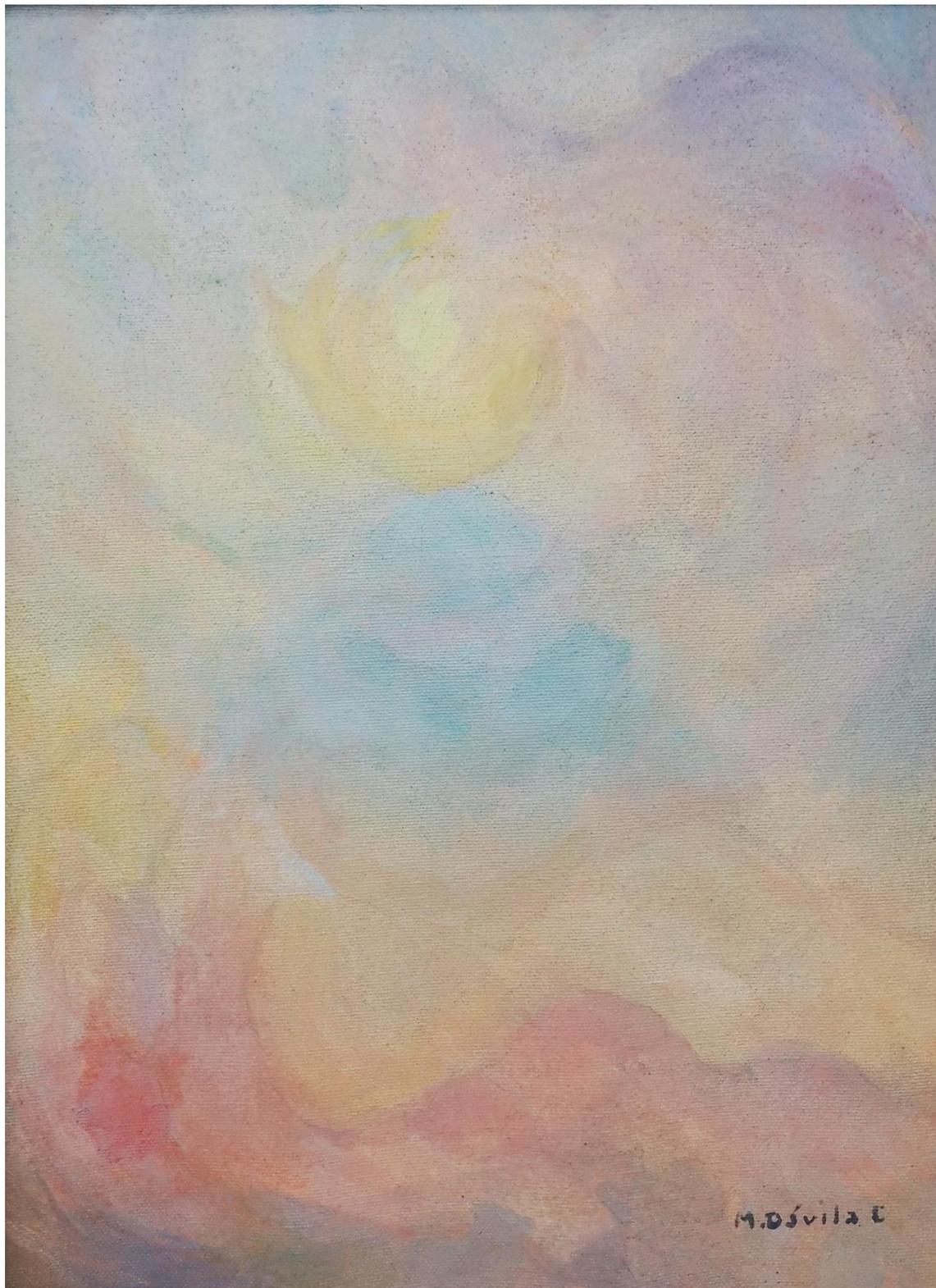
La *Shekinah* es denominada a menudo en las tradiciones arquitecturales la *Piedra caída del cielo*, expresión que se aplica perfectamente al *Mesías* por la referencia a la *Piedra desprendida de la montaña* y paralelamente al *Pan bajado del cielo*. Simbólicamente el pez sale de la montaña retornando al origen transformado.

Kuan-Yin-Tzu, dice que los seres nacen primero en lo alto y luego se transforman en objetos terrestres. Desde estas formas (sutiles o groseras) decantadas se puede remontar a lo primordial y en ellas se encontrará la prueba de la existencia de lo no-manifestado. Representa el absoluto que se revela dotando a los seres de existencia, los alimenta, cuida y cría.

Esquema planteado para el análisis del verso (e) “El viento desciende en forma de pez”.



Explicación del cuadro alusivo al verso que recrea el verso (e) “El viento desciende en forma de pez que es el Ser”.



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (e) “El viento desciende en forma de pez”.

La pintura recrea el proceso de salir del mundo interior para integrarse hacia la comunidad. La metáfora de salir de la montaña y renacer está representada con colores claros luminosos. De acuerdo con la tradición hindú el cosmos es la imagen del universo en su infinitud: el pasado y el futuro. Del cosmos nació *Viraj* que significa *inteligencia cósmica*. De *Viraj* nació *Purusha* que es el prototipo del hombre, naturaleza trascendente, esencia de todos los seres, representación del hijo de Dios que regresa.

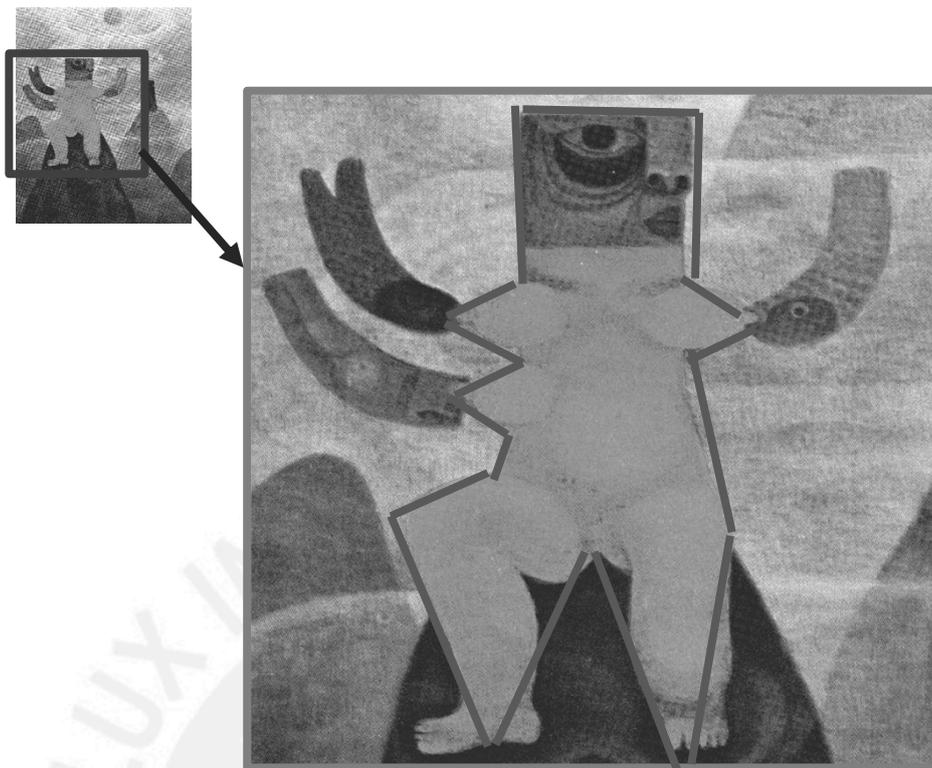
El cuadro resalta la forma amarilla pero luego revela su relación con la montaña, simbólicamente el origen transformado en comunicación es decir en energía proyectada.

#### **(f) El ser, nutre a los tres.**

El aspecto generativo de la *Gran Madre*, es definido por *Kuan-Yin-Tzu* como *Un agua sin manantial ni afluentes*. Las formas que están en el seno del Tao por ser profundas y sutiles se manifestaran de acuerdo con las palabras del *Yi Chin*: *En el cielo se realiza el símbolo, en la tierra se realiza la forma*.

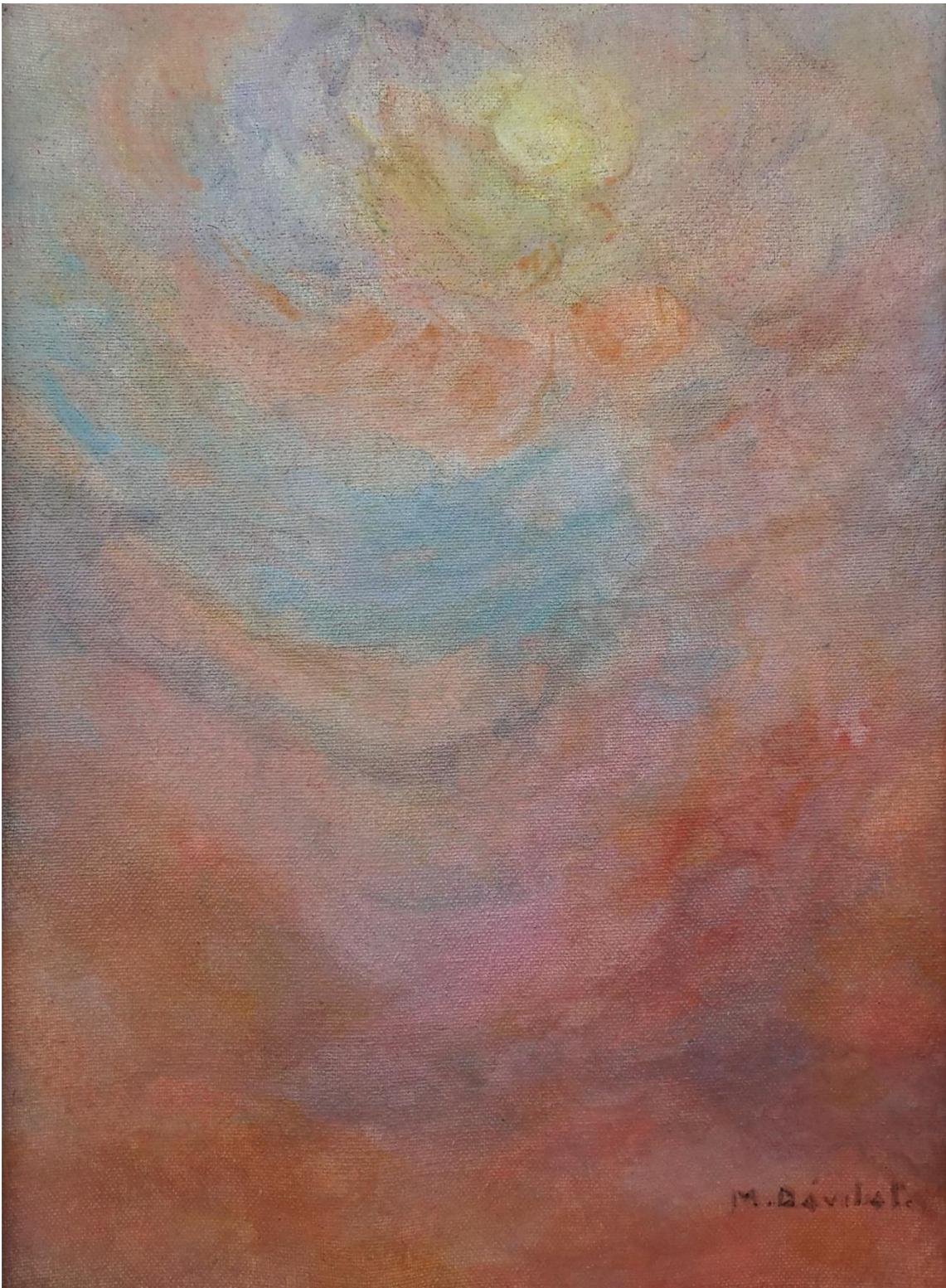
Moisés compara *La Sabiduría de Dios* con la madre de todos los hombres en este mundo que ofrece a sus hijos alimento que saca de su propia substancia.

Esquema propuesto para el análisis del verso (f) “El ser, nutre a los tres”.



Del lado izquierdo del cuadro figura el personaje rojo con dos seres que se nutren representando simbólicamente los ciclos evolutivos de esquemas complementarios, el inferior destaca una conexión más directa con el vientre. Representan los estados del ser: la esencia y la substancia, el espíritu y el alma, los misterios mayores y misterios menores. Al lado derecho del personaje rojo un ser se nutre resaltando simbólicamente la unidad y principio común. Así como la sal en la alquimia es la sustancia de todas las cosas y el principio de todo lo existente, nexa entre lo activo y lo pasivo del espíritu y el alma; la *Gran Madre*” representa para la propia artista el soporte de una realización interior.

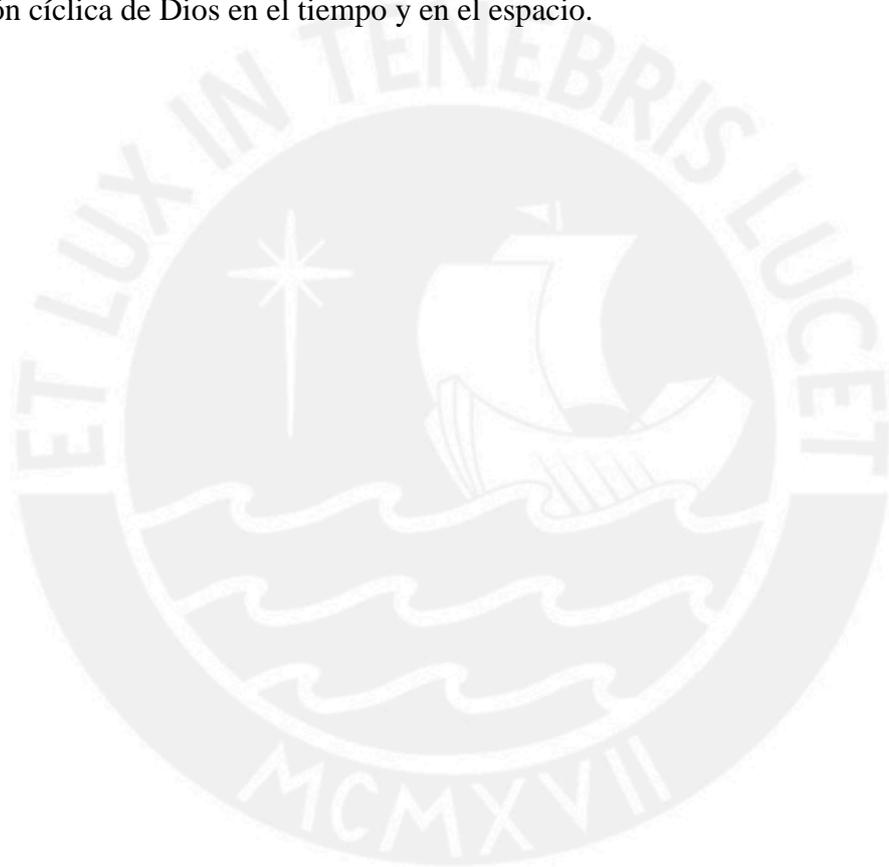
Explicación del cuadro alusivo al verso (f) “El ser, nutre a los tres”.



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (f) “El ser nutre a los tres”.

En la composición la forma amarilla representa el ser retornando del origen transformado en comunicación es decir en energía proyectada. En la forma central celeste queremos representar a la *Gran Madre* en su estado nutricional. De otro lado, con los colores violáceos buscamos mostrar su condición dual celeste y terrestre.

La intención fue elaborar una composición con movimiento rítmico envolvente y circular para connotar el principio de protección amorosa de la *Gran Madre*. La profusión de formas orgánicas circulares representa el universo siempre en actividad como una revelación cíclica de Dios en el tiempo y en el espacio.



### 3.3 El no ser o latencia del ser: transmutación

Poema inspirado en *Tristán e Isolda* de 1974-1975 (1.00 x 1.30cms), el cual contiene versos que sucesivamente vamos a comentar.



*Tristán e Isolda de 1974 - 1975 (1.00 x 1.30cms)*

## El no ser

- (a) Exentos del ritmo cíclico,
- (b) vacías están sus mentes.
- (c) El no ser penetra lo impenetrable,
- (d) alimentando la vacuidad plena.
- (e) En un océano de unidad vital,
- (f) la comunión es el centro.
- (g) El fondo llama al origen,
- (h) la cumbre exhala el principio.
- (i) El destino, ligado a los pies.

María Luisa Dávila

### (a) Exentos de ritmo cíclico

El taoísmo asignó a la energía interior una existencia tripartita. La tradicional denominación es el *Ching*, *Shen* y *Chi*. El *Ching* es el primer aspecto de la energía vital se identifica como los fluidos, la materia es decir la parte biológica del organismo. También simboliza la tierra, su desarrollo depende fundamentalmente del entrenamiento físico y las dietas. El *Shen*, segundo aspecto de la energía, representa los pensamientos y la conciencia simboliza el cielo su desarrollo se produce, fundamentalmente, por

ejercicios de visualización, silencio interior y comprensión. El *Chi*, tercer aspecto de la energía vital, representa los sentimientos más elevados del ser humano en su integridad. Su desarrollo depende especialmente de los ejercicios de respiración y aceptación.

Metafóricamente, la pareja del cuadro puede simbolizar a los seres complementarios que evolucionan alrededor de un centro de esencia única trascendente *Shen* y vuelven a su propia esencia, a lo no manifestado, participando de lo permanente, lo inmutable, lo mutable.

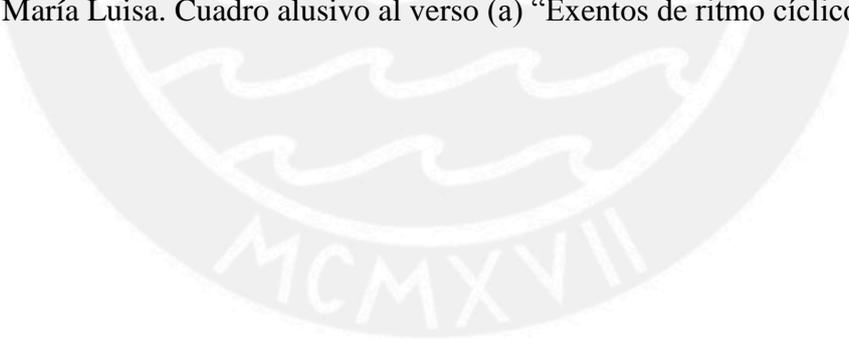
Esquema propuesto para el análisis del verso (a) “Escapan del ritmo cíclico”.



Explicación del cuadro que alusivo al verso (a) “Escapan del ritmo cíclico”.



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (a) “Exentos de ritmo cíclico”.



El tratamiento de materia transparente tiene el objetivo de comunicar el concepto del *instante* en el tiempo, es decir el aquí y ahora. La línea revela el vértigo de la actividad del Ser en un estado de vacuidad. Las líneas, formas y colores, conviven en una dinámica integradora. La línea revela la actividad del ser en su estado creativo. La esfera, representa al mundo interior del ser en actividad que está en un estado de erección. La forma color marrón transparente, significa la materia primigenia, no es materia creada sino previa a la materialización.

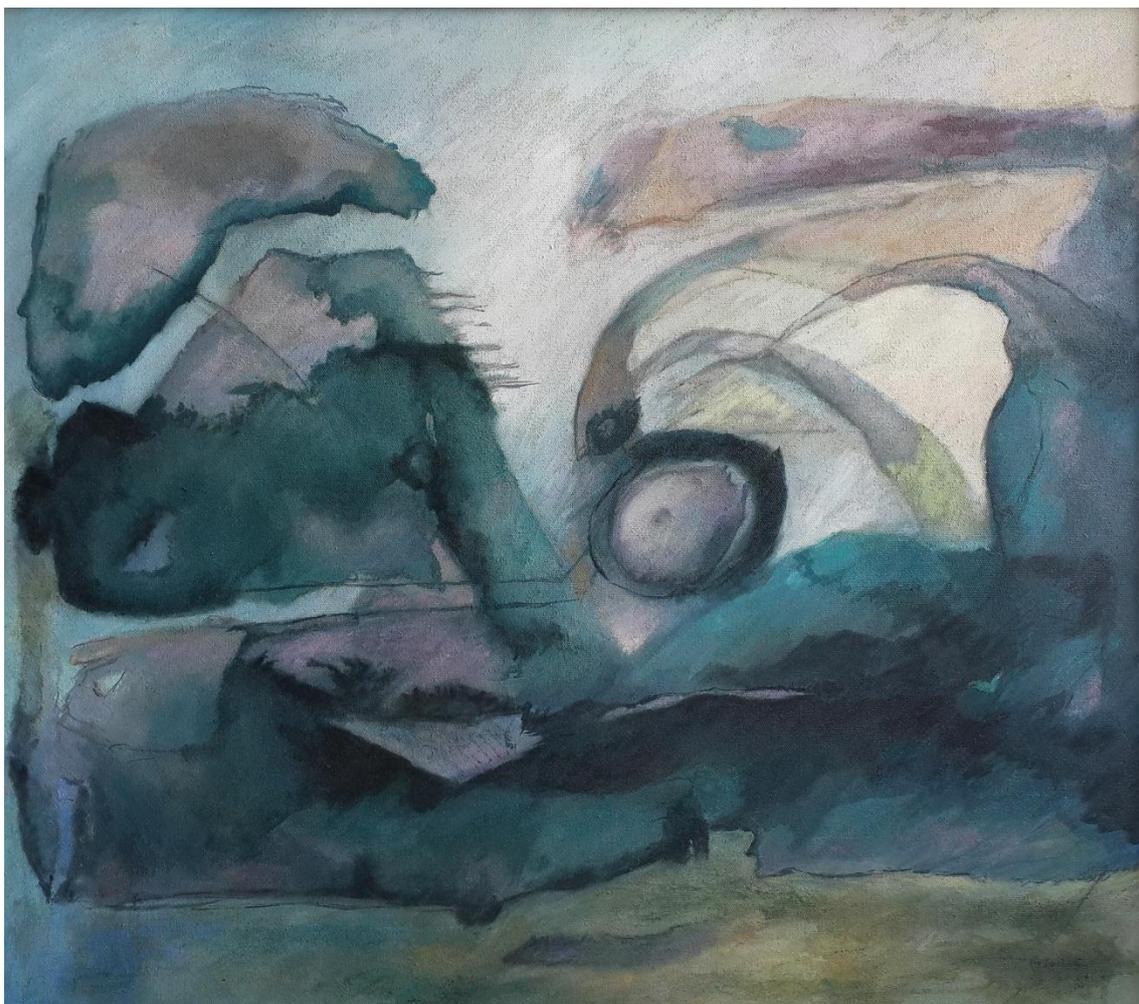
### b) Vacías están sus mentes

Esquema propuesto para el análisis del verso (b) “Vacías están sus mentes.”



La forma de los cráneos de Tristán e Isolda se puede interpretar como la beatitud del vacío que se proyecta en sus formas. Ambos personajes están en estado de contemplación del uno por el otro. Sus formas vibran en conjunto con la atmósfera que los rodea habitando en sí mismas la imagen del creador quien les irradia celestes reflejos nácar. Esta omnipresencia también significa la unificación de nuestra propia identidad con la del otro lo cual a su vez, simboliza la identificación con el infinito. La exploración del vacío.

Explicación del cuadro alusivo al verso (b) “Vacías están sus mentes”.

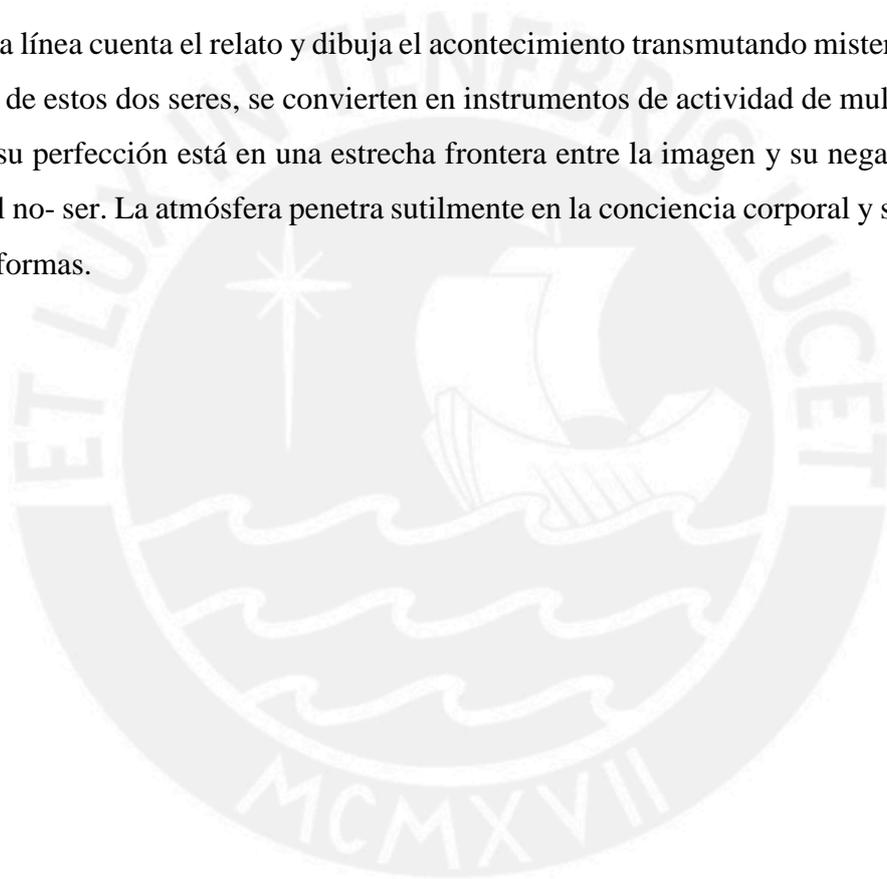


DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (b) "Vacías están sus mentes".

El cuadro recrea el tiempo detenido a través de dos atmósferas, una fría y una cálida que representan a los opuestos complementarios: vida y muerte, femenino y masculino. Opuestos que unifican misteriosamente sus identidades con el centro. Ambos personajes están vacíos.

El color azul verdoso de sus cuerpos manifiesta una fase detenida, en la cual la vida y la muerte están presentes, pero en un estado de latencia. Tristán e Isolda se identifican con el infinito, con el vacío. Están en una simbiosis con la naturaleza.

La línea cuenta el relato y dibuja el acontecimiento transmutando misteriosamente el estado de estos dos seres, se convierten en instrumentos de actividad de multiplicación infinita, su perfección está en una estrecha frontera entre la imagen y su negación, entre el ser y el no-ser. La atmósfera penetra sutilmente en la conciencia corporal y se proyecta dándole formas.



### (c) El no ser penetra lo impenetrable

Los polos opuestos del ser trascienden la vida instintiva sublimándose hacia altos sentimientos humanos. Sin embargo, la pulsión erótica cobra vida en los personajes de Tristán e Isolda que enlazan sus lenguas, expresando sentimientos de amor, entrega, esperanza y pureza.

El ritmo de sus formas, colores, luces y sombras, suscitan bienestar al igual que la música produce sentimientos y emociones que resuenan simultáneamente, pero sin llegar nunca a la completa coincidencia. Porque el arte, al igual que la música, no expresan una homogeneidad, sino una heterogeneidad existencia que fluye hacia la vida y la muerte.

Las imágenes femenina y masculina, no tienen brazos, forma simplificada que enfatiza un aspecto de las divinidades. Representan la fusión del sujeto y el objeto en la dimensión interior y exterior. Simbolizan la complementariedad de los polos cósmicos masculino y femenino, activo y pasivo, dando a las imágenes una visión universal.

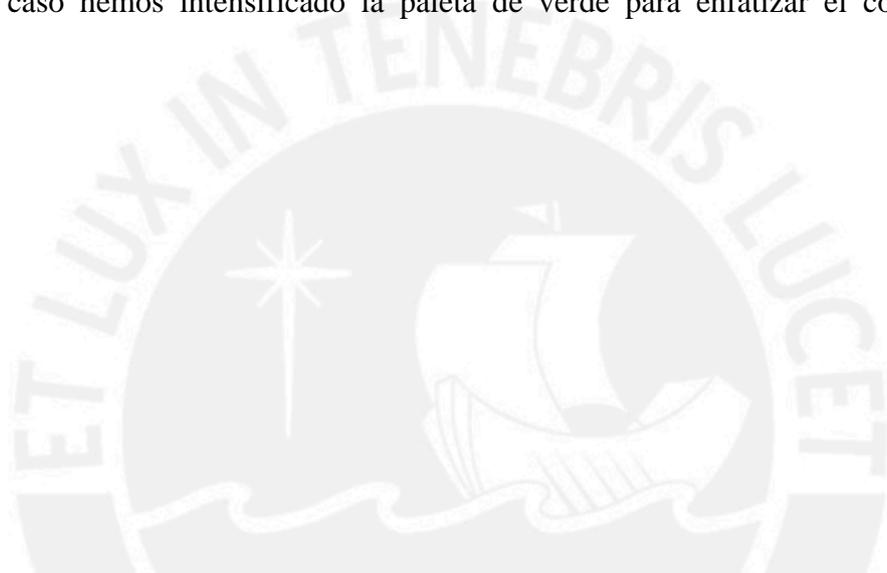
La forma femenina, sentada con la planta de los pies para arriba sugiere disposición. La posición de cuerpo masculino de cuclillas con la planta de los pies para abajo, sugiere dinamismo. En ambos personajes los muslos de las piernas se asemejan al caparazón de una tortuga, uno de los cuatro animales espiritualmente dotados, representan la triada o totalidad del cosmos: “Tao.”

Los cuerpos de las divinidades están inclinados formando un triángulo que hace vértice hacia arriba con la aproximación de sus cabezas, posición que puede ser interpretada como el camino del hombre. A través de sus bocas se transmutan uno en otro, saturándose de conciencia espiritual que se expresa en la suave y tierna tensión de las superficies de sus cuerpos desnudos que, como una campana, parecen estar hechos para dar sonido puro.

Los personajes presentan las características de la virtud *Teh*. La plenitud, de acuerdo al *Tao Te Ching*, se llama el *no ser*. La idea de *no ser* entendida como más allá del ser, como se usa corrientemente en oriente no es lo opuesto al ser. Dejando la subjetividad individual y basándose en el simbolismo y la intuición, ambas imágenes

están conectadas a fuentes universales. La desnudez de sus cuerpos al igual que un Asceta Hindú está vestida de espacio. El estado, no ser, está relacionado a la virtud del bien expresado en las palabras de Diotima. En *La Máscara* de Platón se señala que “Se dice a veces que buscar la mitad de uno mismo es amar, yo digo, querido amigo, que amar no es buscar ni la mitad, ni el todo de uno mismo pues los hombres no aman más que el bien ¿no piensas tú lo mismo?”. (Banquete:201)

A continuación, esquema interpretativo de color en cuadrículas geométricas, a partir de las tonalidades de Tristán e Isolda y canto de guerra santa, obteniendo una relación de los conceptos lo sagrado en el cielo – lo sagrado en la tierra, además, en el segundo caso hemos intensificado la paleta de verde para enfatizar el concepto de sagrado.



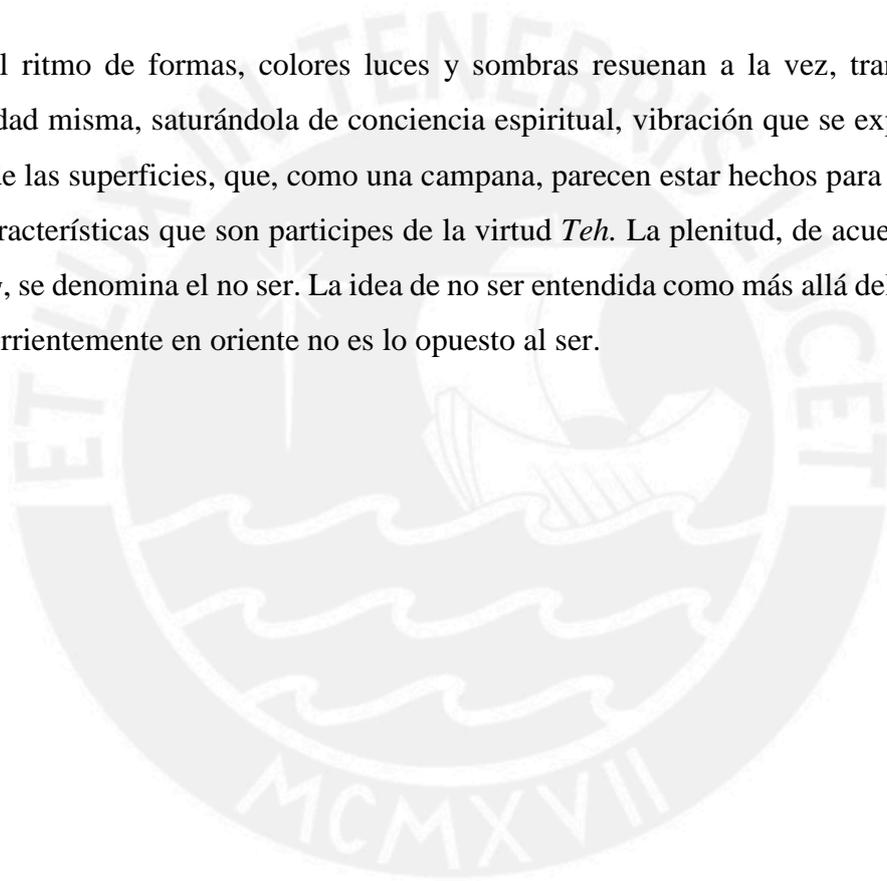
Explicación del cuadro alusivo al verso (c) “El no ser penetra lo impenetrable”.



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (c) “El no ser penetra lo impenetrable”.

La parte superior del cuadro expresamos la potencia o actividad creadora es decir una materialización que desprendiéndose de él, va creando su propia estructura para luego sumergirse en la materia. La luz diagonal de color amarillo verdoso que atraviesa el centro de la obra es manifestación de lo erótico que graba su impresión en el lienzo expresando sentimientos naturales como: amor, deseo, fuerza, vitalidad, unión.

El ritmo de formas, colores luces y sombras resuenan a la vez, transmutando sensibilidad misma, saturándola de conciencia espiritual, vibración que se expresa en la tensión de las superficies, que, como una campana, parecen estar hechos para dar sonido puro. Características que son participes de la virtud *Teh*. La plenitud, de acuerdo al *Tao Te Ching*, se denomina el no ser. La idea de no ser entendida como más allá del ser, como se usa corrientemente en oriente no es lo opuesto al ser.



(d) **Alimentando la vacuidad plena**

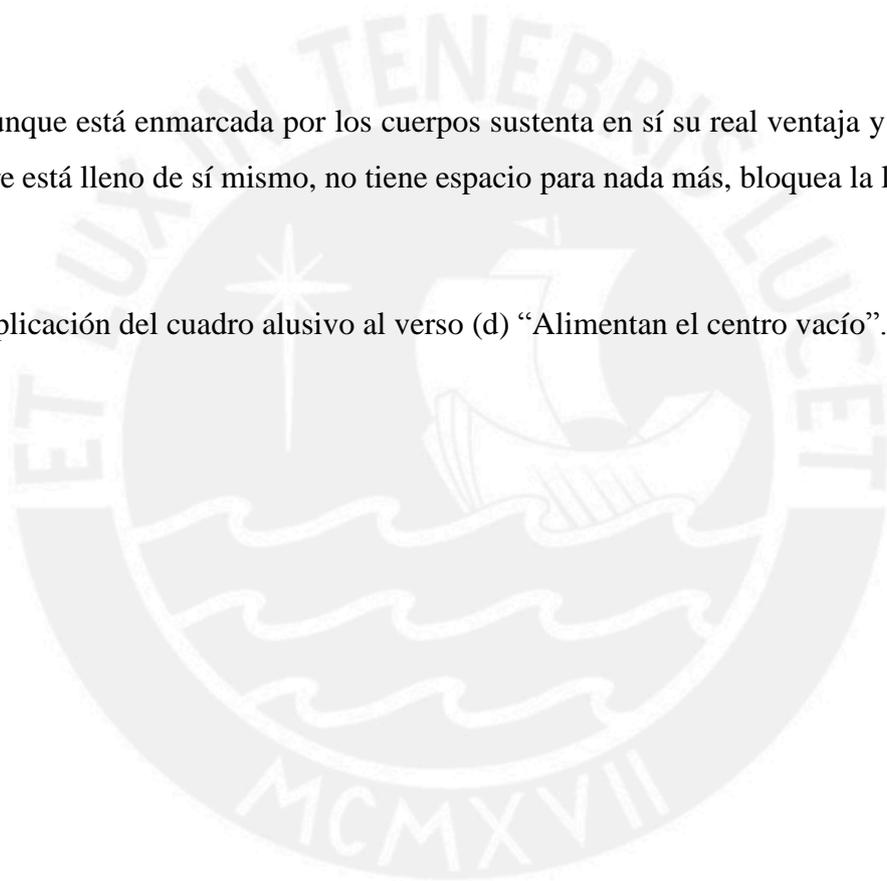
Esquema propuesto para el análisis del verso (d) “Alimentando la vacuidad plena”

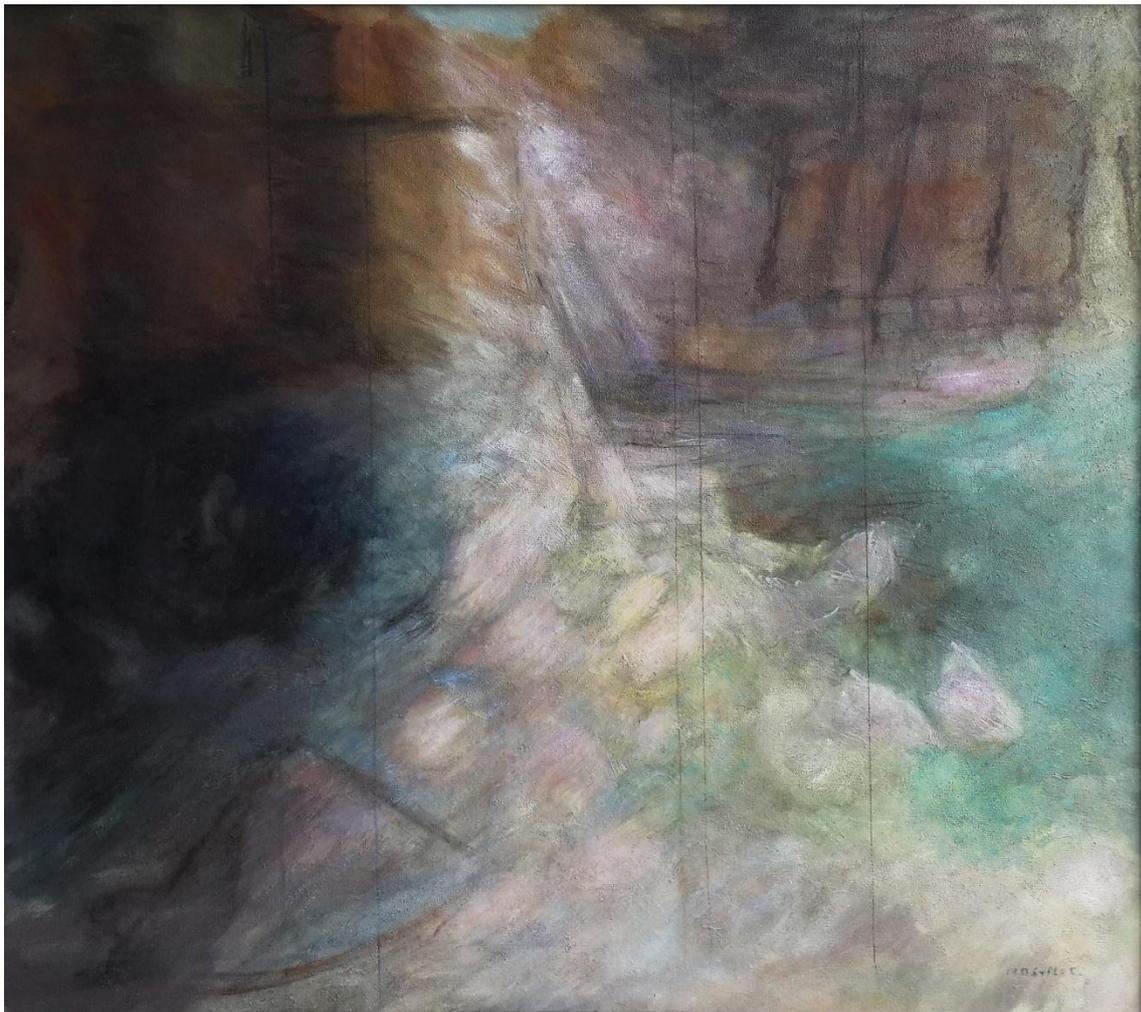


El espacio central entre los dos personajes está vacío, pero no es la negación del espacio, sino aquello que, al estar lleno de algo, no lo contiene dentro de unos límites determinados. El espacio vacío simboliza la experiencia exterior y de un mayor grado de pensamiento de modo que la meditación constituye un elemento esencial. La vacuidad implica apertura de la mente, sin prejuicios. Mediante el cordón que sale de sus bocas hacia el espacio central, conducto que les permite mirar otros mundos.

Aunque está enmarcada por los cuerpos sustenta en sí su real ventaja y unidad. Si el hombre está lleno de sí mismo, no tiene espacio para nada más, bloquea la luz.

Explicación del cuadro alusivo al verso (d) “Alimentan el centro vacío”.





DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (d) “Alimentando la vacuidad plena”.

La obra recrea instante en el que los opuestos, ser-no-ser vibran al unísono creando espacios temporales en los que la energía fluye como el agua, la idea se adapta a la materia y que crea nuevas realidades.

La paleta de colores fríos, azules verdosos que inician su recorrido en la parte superior del cuadro nos comunica un estado de serenidad, confianza sabiduría. Dicha composición está en clave baja y agrisada, para luego ir saturando y aclarando en la parte inferior, hasta generar una limpieza, simbolizando así la purificación del ser.

La capacidad de adaptarse a cualquier forma lo cual remite a un principio vital podríamos denominar energía infinita de acuerdo al Tao. Asimismo, la condición de plenitud y vacío constante, similar al respirar (sístole y diástole). Su forma “Sutil” sustrato del cuerpo originario está representado con el juego de densidades de materia pictórica.

Las líneas verticales simbolizan el proceso de la experiencia hacia la paz del corazón, la mente sin apegos y su apertura dualidad de estados, vacío y receptividad, que le permite su unidad. El proceso de la experiencia se puede resumir,

En el hombre: (cuerpo, espíritu y alma,

las tres fases del desarrollo espiritual del alma)

Pobreza espiritual: Vacío perfecto

Don de sí mismo: Abrirse al otro

Unión con Dios: Ayuda al prójimo

En la alquimia:

Mortificación: Penitencia.

Sublimación: Enaltecimiento

Transmutación: Conversión

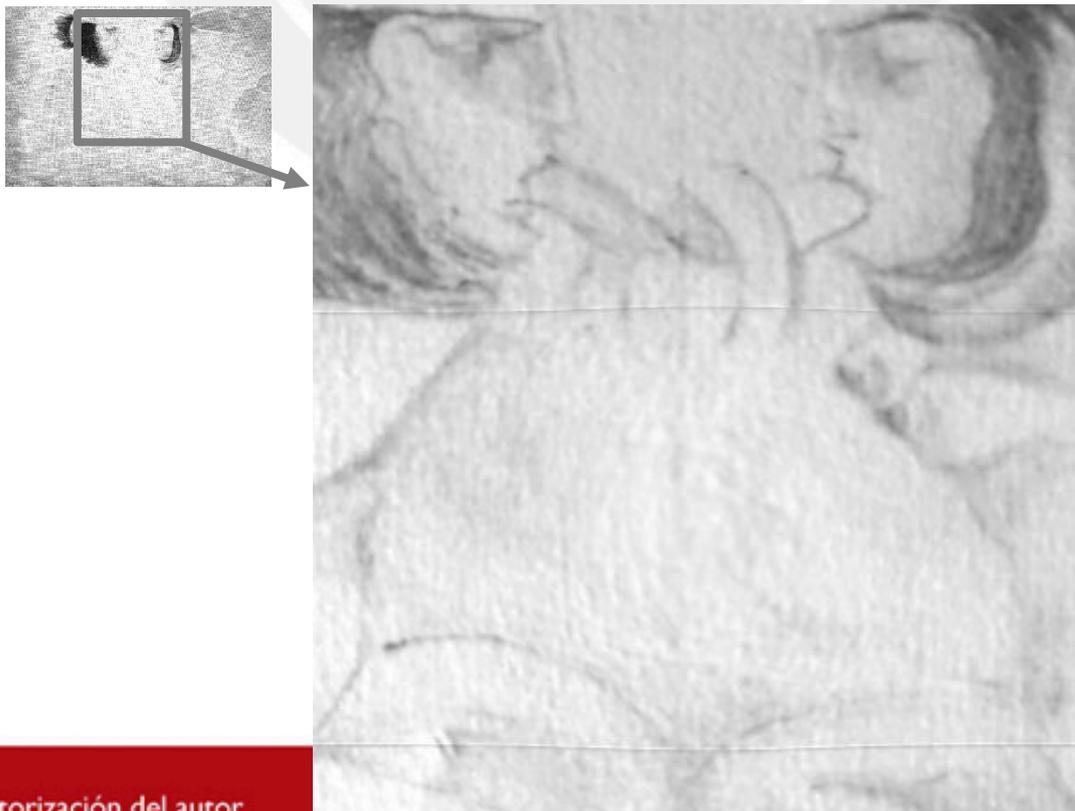
### (e) En un océano de unidad vital

El océano de unidad, podría ser representado mediante la posición de la pareja en el cuadro. La conciencia universal, está dada en la composición mediante la atmosfera envolvente que cobija a los personajes más allá de los arquetipos. Metafóricamente, el amante, ama a lo amado, en grado ascendente y lo impulsa a mirar más hacia aquel Dios. Mediante los conductos de la boca, realza el concepto de participar progresivamente en lo divino.

Así mismo, se representa lo que el amante derrama sobre el amado. Es decir, aquella energía que lo que toma de Dios. Esta dinámica propicia que el parecido entre ellos sea cada vez mayor.

Es así que, Eros, es la fuerza que conduce al hombre al dominio de sí mismo, en continúa búsqueda de lo bueno y lo perfecto. Esta pulsión se direcciona dentro de la potencialidad del universo hacia un punto donde ambas divinidades eran una sola.

Esquema propuesto para el análisis del verso (e) “En un océano de unidad vital”



Explicación del cuadro alusivo al verso (e) “En un océano de unidad vital.”



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (e) “En un océano de unidad vital.”

La obra expresa la acción vital del ser. Con una inspiración, el silencio emite una florescencia de aire puro y fértil de infinitos tonos violetas, equilibrado en suaves movimientos dando vida al ser. La luz se filtra a través del lienzo, ocurre en la sombra una súbita integración orientada hacia su propia esencia. Mediante los amarillos busco materializar la energía, de hacerla visible y mostrar cómo se fusiona y a su vez es parte del todo.

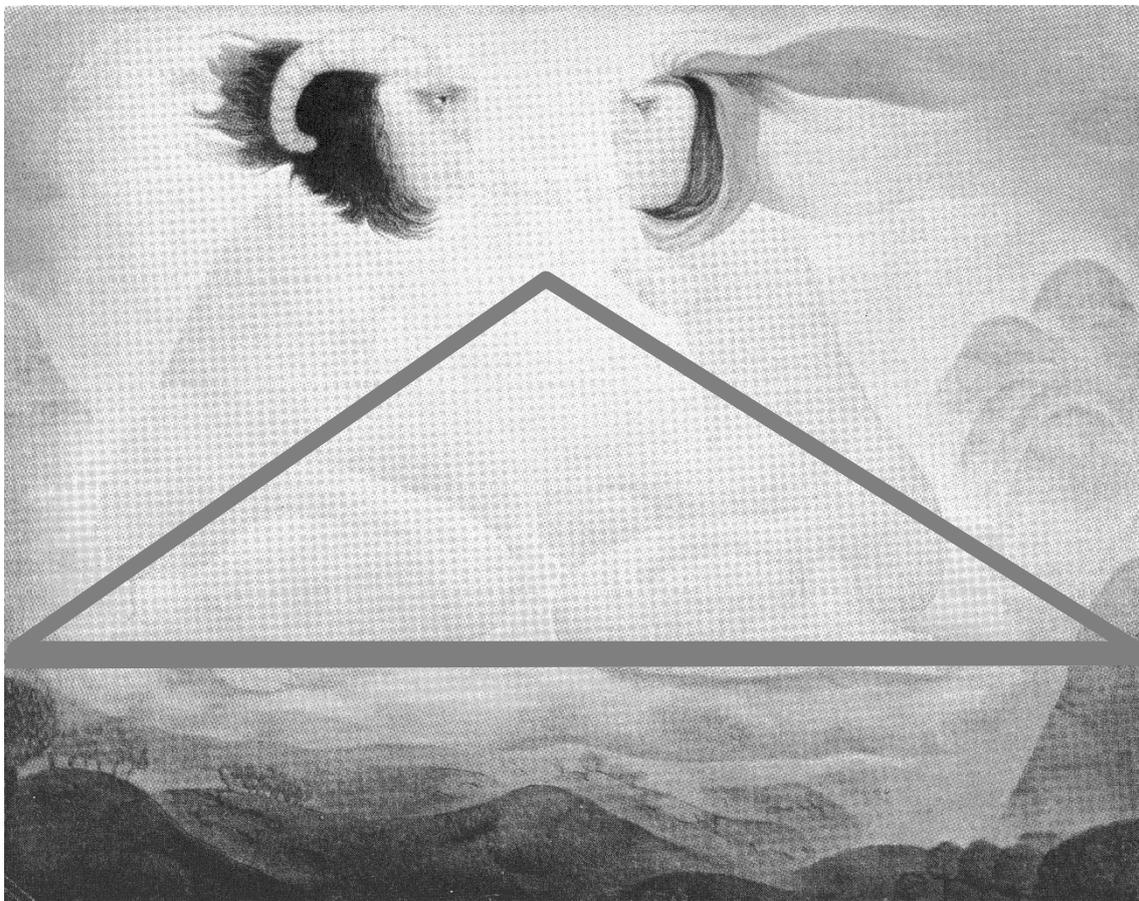
El principio unificador es la estructura en espiral que genera el movimiento envolvente del cuadro, que va de afuera hacia adentro, así como la gama de colores violáceos que buscan revelar la identidad del ser mediante un movimiento rítmico de líneas.

#### **(g) El fondo llama al origen.**

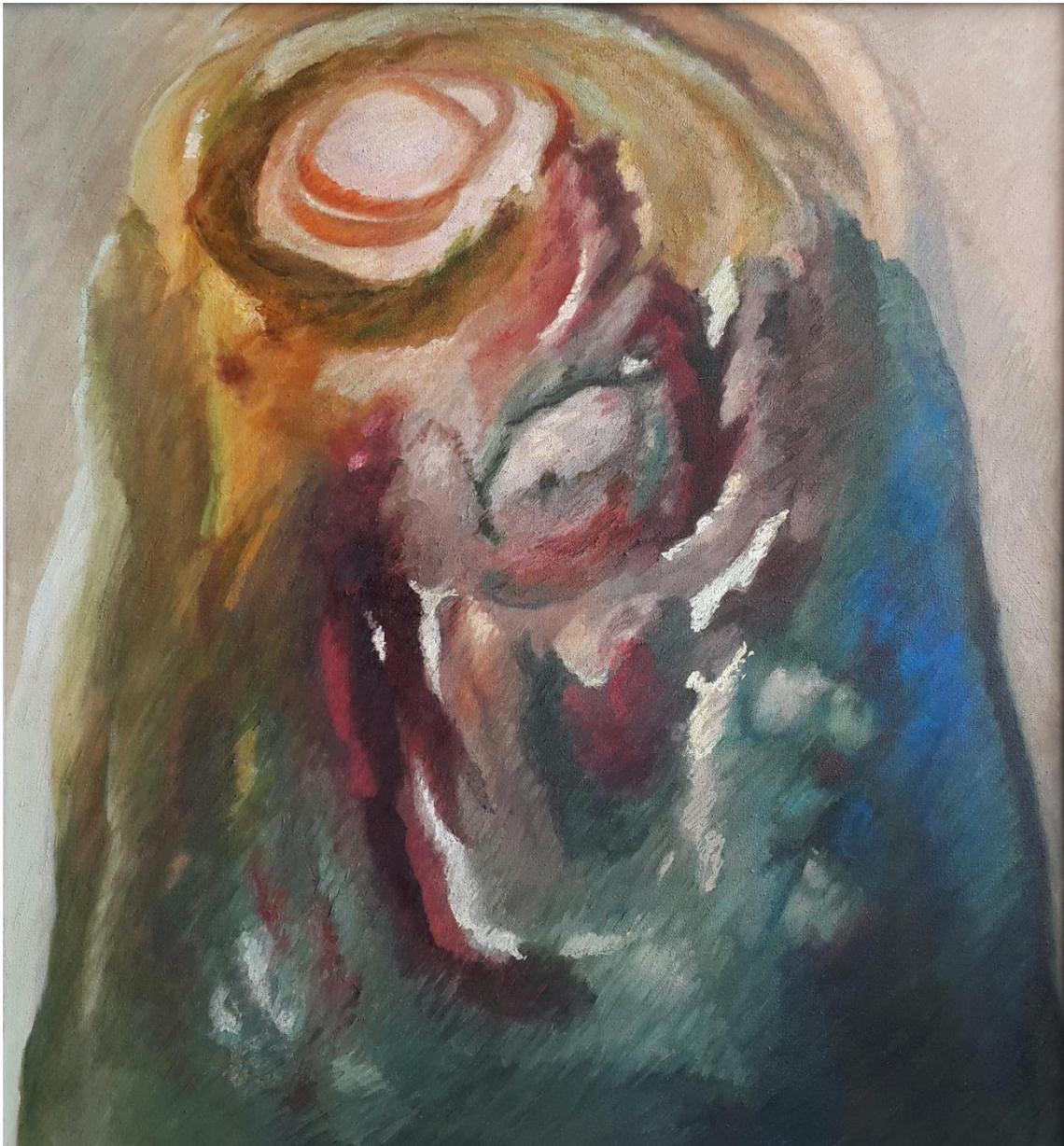
Lo corpóreo de sus cuerpos convive con una atmósfera sutil. De ese modo, la pobreza se combina con la nobleza, la originalidad con la claridad, la naturaleza primitiva con la sabiduría. El contenido del pensamiento divino creador, las ideas en sentido platónico y los arquetipos de los distintos seres, se proyectan en la materia prima o sustancia universal como espejo de la creación de Dios y como espejo de su amor.

La nobleza es en Dios exactamente la misma que en el mundo realizado y exteriormente fuera de Dios. Es en el devenir que convierte al mundo en visible y sensible, como diría Platón del Tiempo- “Imagen móvil de la eternidad”, la materia prima fecundada por el espíritu divino se renueva constantemente dándonos a conocer el concepto de pobreza por su condición de temporal y perecedero y el concepto de nobleza por su condición de sutil espíritu divino. La naturaleza de las ideas, predispuestas en la razón y en el espíritu más primigenio convive con la intuición y el conocimiento.

A continuación, esquema propuesto para el análisis del verso (f) “El fondo llama al origen”.



Explicación del cuadro alusivo al verso (f) “El fondo llama al origen.



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (f) “El fondo llama al origen”.

Las formas de la creación tienen un ciclo vital que luego retornan a su propia esencia: lo no manifestado. Así todos participan de lo permanente, inmutable y mutable. La naturaleza entera se transforma sin cesar de acuerdo a la ley de la complementariedad y las parejas evolucionan alrededor de un centro de esencia única trascendente. Lo cambiante es la continuidad de los seres, volver al principio, a la fuente, al origen que es Dios. Movimiento evolutivo convertido en devoción, el paisaje es Dios, una forma sagrada.

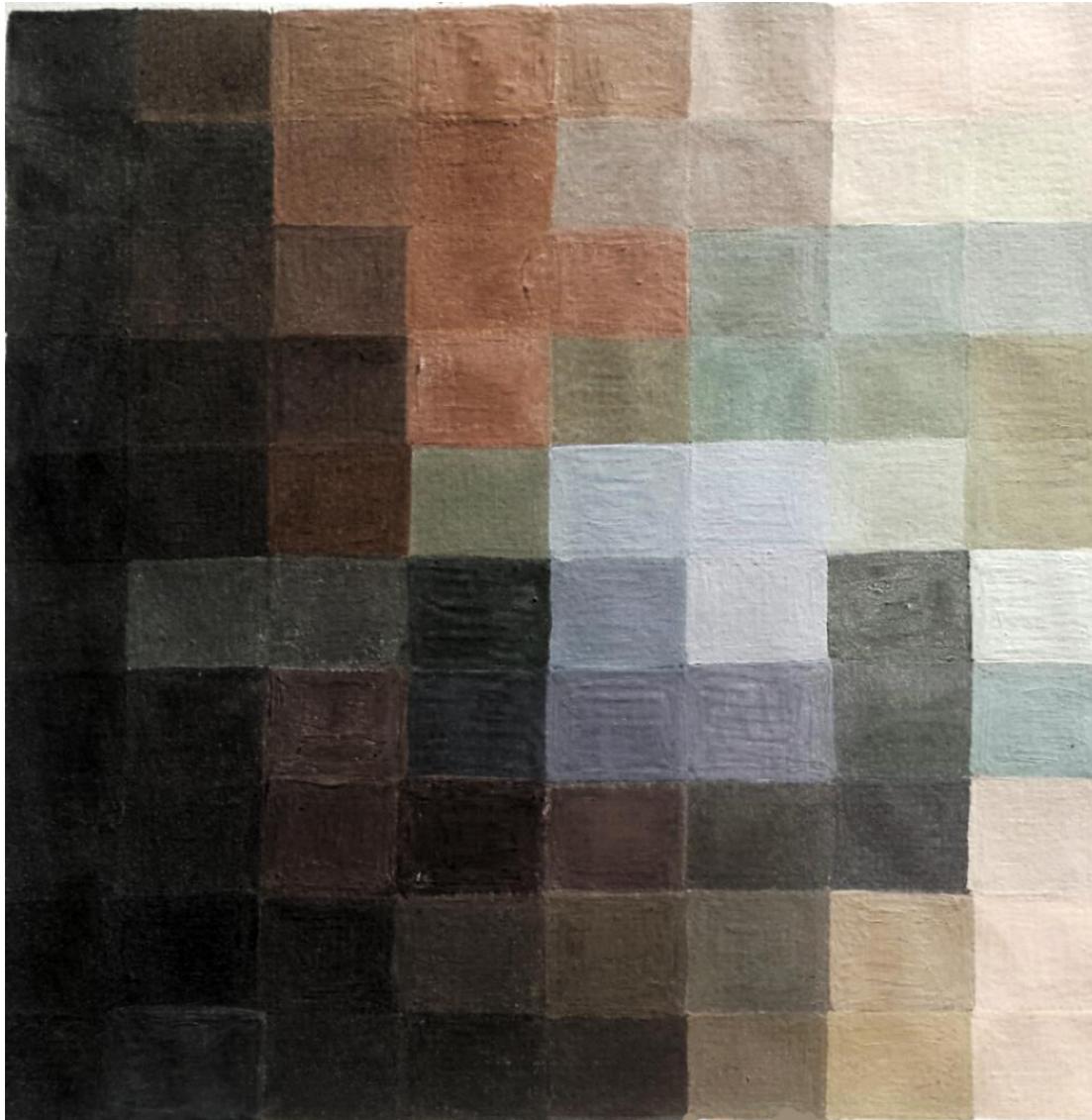
Así, le corresponde el predicado de *qadosch* - *hagios* - *sanctus* que atrae hacia sí y es asimilado. Las ideas se convierten en voluntad de lo sagrado, guardián y fundador. Lo sagrado se hace bueno y viceversa, hasta que ambos elementos se juntan en función irresoluble. La conexión entre los personajes está dada por los colores cálidos que predominan en la composición. La forma superior envolvente connota el aspecto cíclico. Resalto el aspecto emocional unido a otro sentimiento que es el recogimiento íntimo como parte central de mi obra que intenta una aproximación emotiva y existencia a la obra de Tilsa Tsuchiya.

### **(h) La cumbre exala el principio**

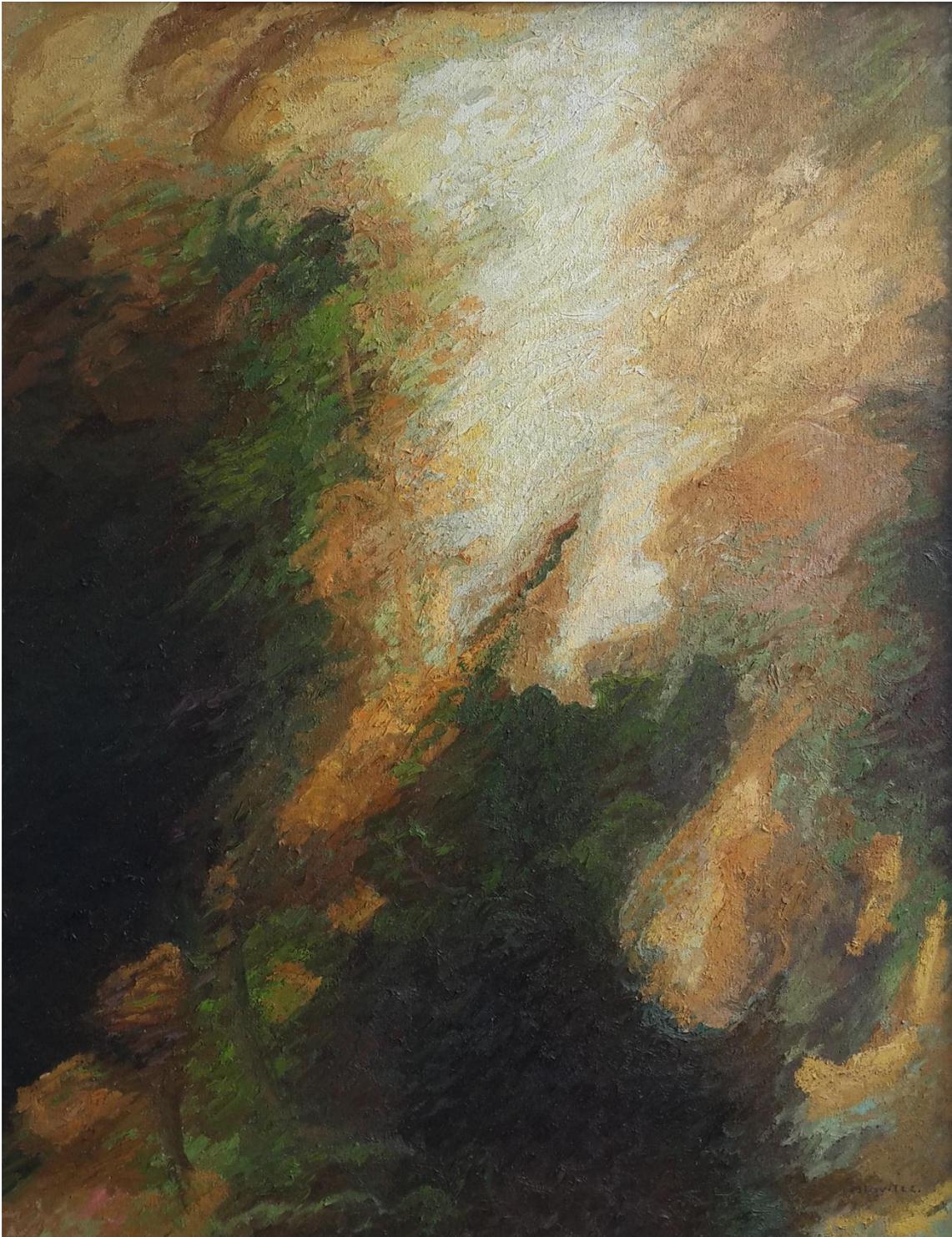
Las montañas ordenadas como una secuencia escalonada, indican con su presencia diáfana luminosa y regular el progreso en las virtudes. La imagen simboliza el ritual hacia la montaña santa. Se repite hasta el fondo, metafóricamente hasta el infinito.

Los cuerpos de las divinidades están en posición semi-diagonal, conformando con la inclinación de sus cuerpos un triángulo, iconografía que puede ser interpretada como camino del hombre.

Esquema propuesto para el análisis del verso (h) “La cumbre llama al principio”.



MCMXVII



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (h) “La cumbre exala el principio”.

La pasión y la entrega son manifestadas en el cuadro mediante una carga bien densa de materia que busca comunicar el esfuerzo hacia la transmutación del ser. Los colores oscuros indican un cambio de estado absoluto. El color verde, la presencia de la vida del ser. El color ocre, representa la materia prima o sustancia. El color blanco cálido texturado, connota el concepto de principio y resurrección.

### **(i) El destino, ligado a los pies**

Observando el cuadro de Tilsa Tsuchiya ambos personajes, Tristán e Isolda presentan posturas diferentes de los pies. Ella con la planta hacia arriba, en una posición más bien receptiva, el polo pasivo o recíproco. Él con la planta hacia abajo, posición que denota una actitud de firmeza más activa, corresponde de forma natural al polo activo del universo o del alma. Simbolizan las polaridades esencia - sustancia, cielo - tierra, espíritu- psique, voluntad - sensibilidad.

La posición recíproca de los pies expresa, a su vez, el estado del alma en unión con el universo. Observando los muslos de los personajes, en el personaje femenino, la posición del muslo de atrás nos indica que el pie oculto está activo mientras que la posición de los muslos en la figura masculina es más pasiva.

En ambos personajes los muslos de las piernas se asemejan al caparazón de una tortuga, uno de los cuatro animales espiritualmente dotados, representan la triada o totalidad del cosmos, Tao. Para conformar el verdadero Ser el uno se refleja en el otro.

Esta idea, que resultaba evidente para los hombres del oriente antiguo, reaparece una y otra vez en el lenguaje de la poesía, como ocurre por ejemplo en el volumen de poesías *Die Welt*, de Werner Bergen Gruñe:

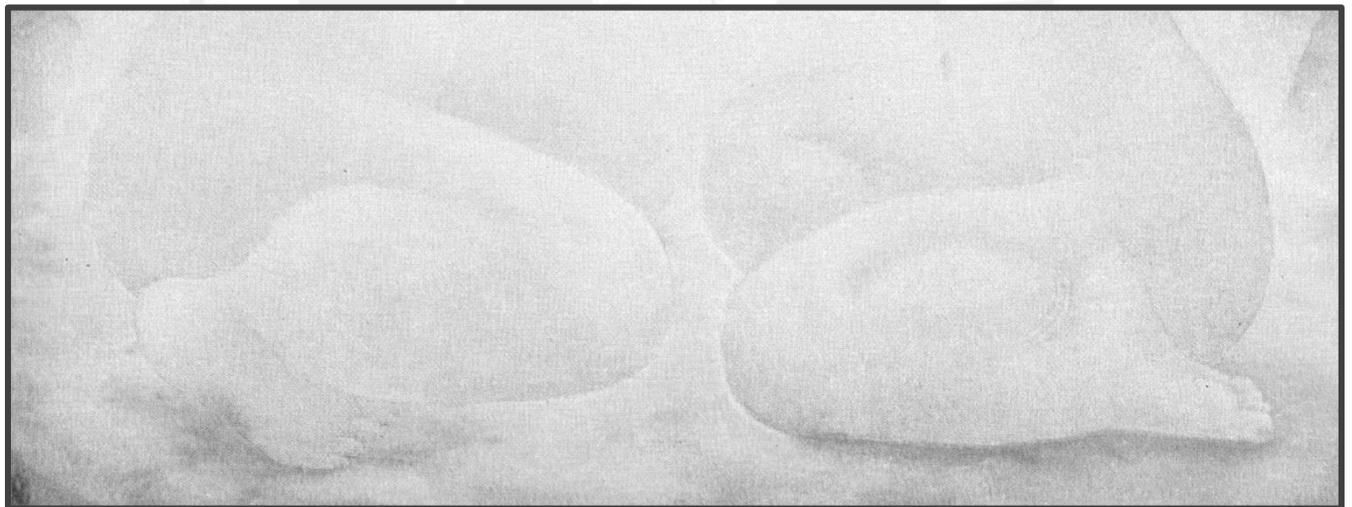
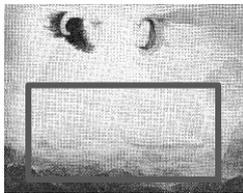
Como arriba, así también abajo  
Toda gira sobre la misma huella,  
Sol, astros, luces, mechas,  
Espacios, tiempos, espíritu, natura.

Una cosa sellada a la otra,  
Una embutida en la otra,  
Una reflejada por la otra,  
Espíritus, animales, fuerza, hierba.

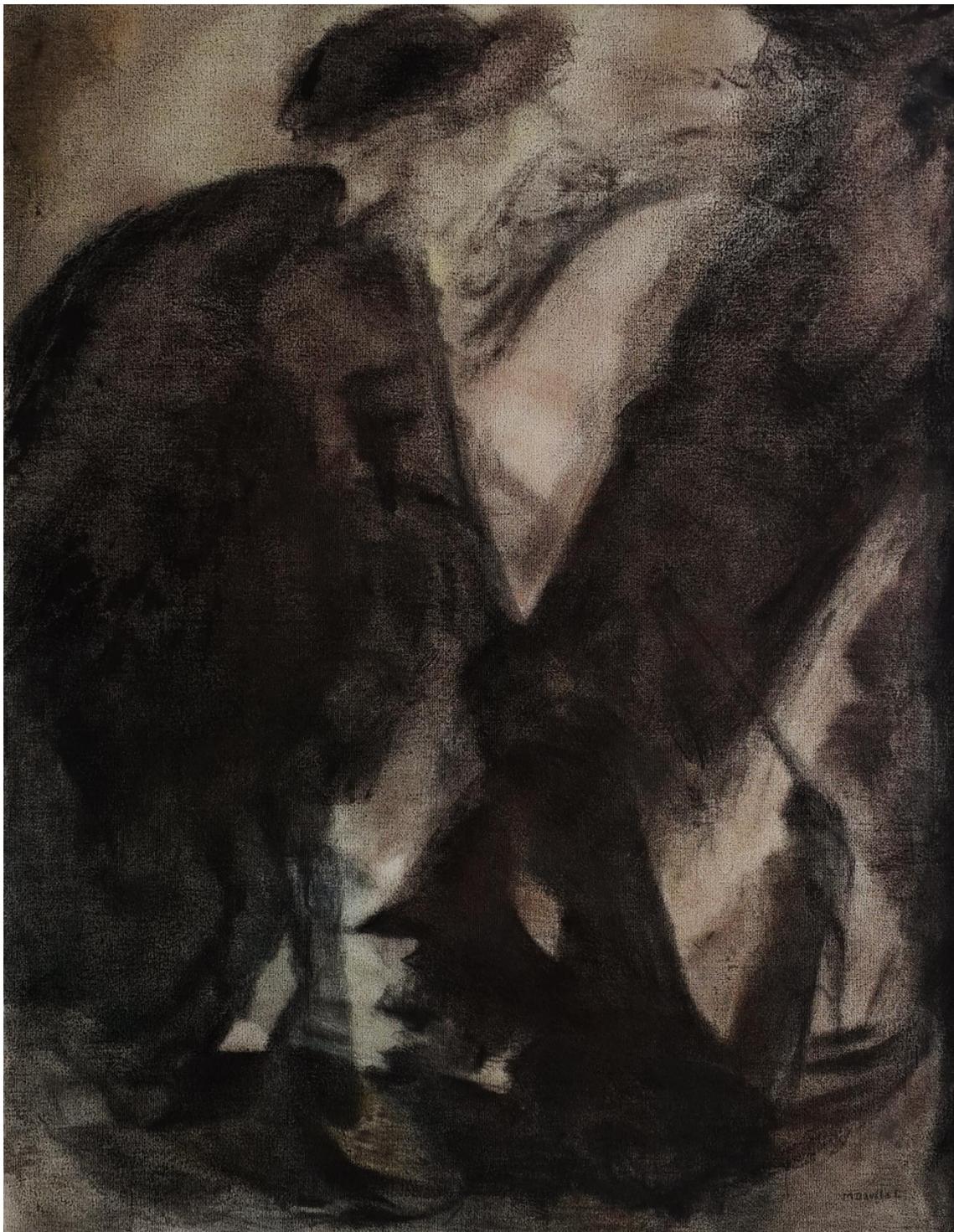
Como arriba, así también abajo,  
¡Cadena dorada de todo ser!  
Todo está trenzado formando uno,  
No está trenzado: Es una sola cosa.

Los pies o avance gradual sugieren un movimiento con una finalidad a lo largo de un camino. Implica, también, que el ser humano se integró a todo lo que es un orden armónico mayor. Lo cual está en consonancia con las leyes de la naturaleza, tanto en el orden del ser como en el de la acción.

Esquema para el análisis del cuadro alusivo al verso (i) “El destino, ligado a los pies”.



Explicación del cuadro alusivo al verso (i) “El destino está ligado a los pies”.



DÁVILA, María Luisa. Cuadro alusivo al verso (i) “El destino está ligado a los pies”.

El claroscuro y los fuertes contrastes generan una composición activa que está vinculada al principio esencial de la vida que es movimiento constante. Movimiento de avance gradual que tiene la finalidad de estar en armonía con las polaridades del universo: esencia - vacuidad, cielo - tierra, espíritu – cuerpo, voluntad – debilidad.

La utilización de la composición de la materia en el cuadro tiene el objetivo de comunicar un estado trascendente donde la emoción pertenece a otro plano de la existencia. Un estado del alma en unión con el universo, que se identifica con el movimiento simbolizando un avance trascendente y pleno.



## CONCLUSIONES

Tilsa Tsuchiya describe a seres metafísicos y se comunica, a través de metáforas y símbolos, demostrando su singular inventiva que expresa una cautivadora sensualidad y que llega a un nivel de expresión conceptual unívoca entre el hombre y el arte.

La expresión de la sexualidad en sus obras, va más allá de lo físico trascendiendo a lo metafísico. A la simbolización del amor y la fertilidad.

El análisis determina tres conceptos básicos en la obra de la pintora Tilsa Tsuchiya: la mediación, eros y el amor. Bajo esa perspectiva, el árbol representa la totalidad que media entre la tierra y el cielo. El árbol es el conductor de todo que se transfigura en el eros. La obra *La Ggran Madre* significa el alfa en el eros. En *Tristán e Isolda* se aprecia la relación del universo llegando a la omega.

Asimismo, los cuadros mencionados y el *Dibujo a Tinta 1974*, revelan la relación indesligable entre el la obra de arte y la artista con toda la complejidad de su existencialidad. Las tres obras son interpretadas como el eje estructural en una cosmovisión que da soporte a un mundo cíclico. En la primera, mediante la interacción de los tres personajes; en la segunda, ya no hay un eje central sino un movimiento general cíclico donde el punto focal es la *Gran Madre*; en la tercera, el eje axial es el vacío entre ambos personajes, los cuales participan del centro transmutándose.

La visión creativa de Tilsa Tsuchiya está caracterizada por una apertura hacia el mundo, una universalidad de pensamiento mítico y simbólico. En la búsqueda de la verdad, la paz, la trascendencia espiritual.

Su obra está influenciada por el arte y la filosofía Zen, especialmente la pintura de paisajes del dinasta chino Sung, pues su tema central era la contemplación de la naturaleza. Sus fuentes son el arte medieval, la pintura de raíz budista y la cultura Chancay.

### **Aspecto Formal**

En cuanto al aspecto formal, su dibujo tiene la aplicación diáfana de los pigmentos, por medio de innumerables veladuras y una visión completa, determinante y altamente profesional de la composición. Asimismo, tiene una óptica integral de la superficie.

En el *Dibujo a Tinta 1974*, apreciamos una etapa de transición en la que la artista se comunica mediante un lenguaje simbólico. Utiliza el árbol como vínculo metafórico entre los niveles terrestre y aéreo, es decir, entre el mundo inferior y el superior.

En *La Gran Madre*, explora el tema de la dualidad complementaria que se representa en la oposición de la figura principal femenina. Un arquetipo de la maternidad que reúne un poder sagrado y simboliza la vida, en oposición otro personaje pequeño sobre una cumbre que simboliza la muerte.

En *Tristán e Isolda*, representa dos cuerpos desnudos femenino y masculino, que están asociados, simbólicamente, con la divinidad, la armonía y la proporción que expresan la totalidad del ser.

### **Aspecto conceptual**

El *Dibujo a Tinta 1974* simboliza al ser en su totalidad bajo la representación de un árbol que es impulso y eje. Símbolo de lo sagrado que conecta el cielo y la tierra, la materia y el espíritu. Transfiguración del Ser, que implica un cambio de forma que revele su verdadera naturaleza.

*La Gran Madre*, destaca el principio de Eros como ser mediador, sustentador y generador de vida bajo la representación de la figura femenina arquetípica que

comprende gran variedad de facetas: lo femenino fértil y fecundo, la procreadora y generadora de vida, la poseedora de los secretos de la naturaleza que es transformación, la concedora de la vida y la muerte, la fuente nutricia de alimento, la celosa guardiana y administradora del hogar, la cuidadora del fuego eterno, la educadora, la misericordiosa y consoladora. En una palabra: el Ser transformador.

*En Tristán e Isolda*, se destaca la vibración entre los seres y su conexión con la fuente originaria que es el amor. Ello simboliza la Transmutación de los valores en el comportamiento del ser humano. Asimismo, se encuentran los principios duales: ser - no ser, lleno - vacío, temporal - atemporal, corporal – espiritual. Todo ello que nos remite a la fuente originaria que es el amor: energía máxima y suprema realzada por la posición central que ocupan en la obra. Se resalta la solidez de los cuerpos de los personajes y su composición simétrica. Utiliza el vacío como nexos entre los personajes. La desaturación del color unifica toda la obra y crea un equilibrio entre todos los componentes de la imagen.

### **El nexo conceptual de la obra artística**

Al igual que Tilsa Tsuchiya, conceptualmente trabajo con las dualidades: ser - no ser, lleno - vacío, temporal - atemporal, material - espiritual . Asimismo, la conexión con la fuente originaria que es el amor.

Resalto la idea de unidad mediante la atmosfera o clave de valor. Utilizo los colores tierra para recrear el concepto de materialización de ideas. Mediante el claroscuro busco resaltar el concepto del ser-no ser.

El amor está representado mediante la fusión de figuras, tonales y las formas preferentemente curvas y orgánicas que utilizo en mis obras. Utilizo el color luminoso para expresar lo sagrado en el no ser. Desaturar un color utilizando el color negro expresa misterio, volver al origen, el mundo interior, recogimiento. Utilizar el blanco predominantemente para aclarar un color expresa la materialización del no ser. Utilizo la mezcla de matices cercanos en el círculo cromático para expresar la idea de evolución, cambio armónico, transformación, desarrollo. El manejo de la luz está vinculado a expresar la trascendencia espiritual del ser. Utilizo línea valorada para expresar las

vibraciones del instante creativo, la energía, el camino; teniendo en cuenta que la línea siempre tiene un propósito, una dirección, marca un camino.

El impacto visual por atracción por medio del contraste de los elementos compositivos asegura la expresión de la energía vital trabajada en las obras de esta serie. Las leyes gestálticas utilizadas en las obras son principalmente la ley de la totalidad y de la pregnancia buscando comunicar los conceptos con gran fuerza y también he utilizado el principio de Invariancia topológica, que es parte del lenguaje de abstracción que utilizo en todas mis obras. Las estructuras compositivas con asimétricas y fuertemente jerarquizadas asegurando la comunicación clara del dinamismo presente en los temas principales. Las paletas de color utilizadas son variadas, yendo desde la monocromía, analogías hasta armonías no clásicas. Sin embargo, los contrastes de color predominantes en toda la serie son el contraste de valor que enfatiza el concepto de la dualidad ser-No ser presente en toda la serie. En cuanto a la significación del color, he utilizados principalmente el color connotativo en su tipo psicológico para comunicar con mayor sutileza los conceptos del capítulo. Los mensajes y conceptos del capítulo son: las dualidades o parejas de conceptos opuestos, la conexión entre los estados del ser, la vibración y la búsqueda de la unidad armónica, que he reforzado con el uso de las estrategias visuales por asimetría, unidad y distorsión, así como la estrategia por complejidad que invita al espectador a reflexionar sobre los temas presentados.

**BIBLIOGRAFIA**

Baring, Ana, (2005) “El Mito de la Diosa”. Madrid: Ed. Siruela.

Beas, Carlos El Arte del Extremo Oriente.

Beas, Carlos Vacío y Plenitud.

Bloom, Allan (1996) “Amor y Amistad”: Ed. Andrés Bello.

Burckhardt, Titus (2000)” Principios y métodos del Arte Sagrado” Barcelona: Ed. José J. de Olañeta.

Munari, Bruno, y Carmen Artal Rodriguez, (1983) “¿ Cómo nacen los objetos?” España: Ed. Gustavo Gili S.A.

Coomaraswamy Ananda.K. (1987)” Teoría medieval de la belleza” España: José J. de Olañeta.

Cooper J.C. (2004) “Diccionario de Símbolos” España: Ed. Gustavo Gili S.A.

De la Torre, Saturnino, (2003) “Dialogando con la creatividad de la identificación a la creatividad paradójica” Barcelona: Octaedro.

Dondis, D. A (1976) “Sintaxis de la Imagen” Barcelona: Gustavo Gili.

E.Reale, Giovanni. (2004) “Eros, demonio mediador” Barcelona: Ed. Herder.

- Itten, Johannes (1992) “El arte del color” Méjico: Limusa.
- Eliade Mircea (1967) “Lo Sagrado y lo profano”. Madrid: Ed. Guadarrama.
- Eliade, Micea (1964) “Tratado de Historia de las Religiones”. México: Ed. Era, S.A.
- Eliade, Mircea (1992) “Mitos, sueños y misterios” Buenos Aires: Ed. Condorhuasi.
- Garau, Augusto (1986) “Las Armonías del color” Barcelona: Ed. Paidós Ibérica. S.A.
- Germani-Fabris, (1981) “Fundamentos del Proyecto Gráfico”. Barcelona: Don Bosco.
- Hani, Jean. (1983) “El Simbolismo del Templo Cristiano” Barcelona: Ed. José J. de Olañeta.
- Tatarkiewicz Wladislaw (2002) “Historia de seis ideas Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética” España: Tecnos.
- J. Krishnamurti Compilado por D. Rajagopal. (1960) “Comentarios sobre el vivir” Buenos Aires: Ed. Kier S.R.L.
- Krishnamurti, Jiddu (1964) “Educando al Educador”. México: Ed. Orión.
- Larrañaga, Ignacio (1978) “Sube Conmigo” Lima: Ed. Paulinas.
- Lavalle L.A., Lang W. (1976) “Pintores Peruanos” Ed. Bco. de Crédito del Perú.
- LEPP, Ignace  
(2011) *Comunicación de las existencias*. Bs.Aires: Ed. Carlos Lohlé.
- LIBIS, Jean  
(2001) *El mito del andrógino*. Madrid. Ed. Siruela, S.A.
- LURKER, Manfred  
(1992) *El Mensaje de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder.
- LURKER, Manfred  
(1992) *El mensaje de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder.
- MOLL, Eduardo  
(1991) *Tilsa Tsuchiya*. Lima: Ed. Navarrete.

SANTAYANA, Gorge

(1968) *El Sentido De La Belleza*. Barcelona: Ed. Montaner y Simon, S.A.

Scott, Robert Gillam

(1993) *Fundamentos del Diseño*. México: Ed. Diseño, Percepción Visual.

Lao Tzu

(1972) *Tao Te Ching. Los Textos Sagrados del Oriente*. Lima: Ed. Prado Pastor.  
traducción por Onorio Ferrero

Villacorta, J. & Wuffarden L.

(2000) *Tilsa; Jorge Villacorta y Luis Eduardo Wuffarden*. Editores. Madrid: Ed.  
Del Umbral.

Wuffarden, Jorge Eduardo

(1981) *Tilsa: Colección Pintores Peruanos*. Editorial. Ausonia – Talleres Gráficos  
S.A.

WONG, Wucius

(1999) *Principios del Diseño en el Color*. México: Ed. Gustavo Gili.

Otto, Rudolf

(2000) *Lo Santo*. España: Círculo de lectores.