

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



LA IMAGEN DEL SOL QUE MUERE

Tesis para optar por el Título de Licenciado en Arte con mención en Pintura que
presenta el / la Bachiller:

JOSÉ GABRIEL ALEGRÍA SABOGAL

Asesor Artístico: RHONY ALHALEL LENDER

Asesor Teórico: VICTOR JORGE KREBS PACUSSICH

Lima, Noviembre 2017

Propuesta de tesis
La imagen del Sol que muere

José Gabriel Alegría Sabogal

20091019

Resumen

Esta investigación es un trabajo teórico que busca sustentar una serie pictórica realizada como proyecto universitario de tesis.

El orden en el cual los ejes temáticos se irán tratando, busca ir de lo visual hacia lo teórico: a la hora de tratar las obras, la metodología a usarse abordará primero los aspectos netamente visibles e irá progresando hacia los contenidos y motivaciones detrás de las obras. Por consiguiente, la sucesión de temas será:

1. Figuración.
2. Anacronismo y símbolos
3. Lo terrible en la obra de arte

El lenguaje empleado es figurativo. Es por ello importante determinar las condiciones y características de la figuración. La narrativa del proyecto es simbólica. Por ello se emprenderá una categorización y estudio de los símbolos internos al proyecto para esclarecer su contenido.

Para este objetivo se empleará la perspectiva junguiana. El hecho de que la narrativa del proyecto sea simbólica consiste en sí mismo un anacronismo, al carecer el hombre moderno de las unidades culturales que permitían dicho lenguaje. El anacronismo será por lo tanto otro de los temas tratados. Las temáticas relacionadas a lo terrible y lo sublime afloraron en la obra aquí propuesta de manera no reflexiva. Es por eso que en la última sección, dedicada a lo terrible en la obra de arte, se buscará dar una breve presentación de esta problemática en referentes artísticos tanto como una reflexión personal respecto a la misma.

Índice

- Presentación de la investigación y esquema de desarrollo: p4
- Figuración: p8
- Anacronismo: p14
- Símbolos: p19
- Lo terrible en la obra de Arte: p34
- Bibliografía: p37
- Recorrido simbólico de la muerte del Sol: Títulos de la serie pictórica y resumen de sus contenidos simbólicos: p39
- Ficha técnica: p40



Presentación de la investigación

Esta investigación es un trabajo teórico que busca sustentar una serie pictórica realizada como proyecto universitario de tesis.

El propósito central del proyecto será desarrollar el simbolismo interno propio de la serie pictórica y reflexionar sobre las características visuales que permiten esta narrativa.

El lenguaje empleado es figurativo. Es por ello importante determinar las condiciones y características de la figuración.

La narrativa del proyecto es simbólica. Por ello se emprenderá una categorización y estudio de los símbolos internos al proyecto para esclarecer su contenido. Para este objetivo se empleará la perspectiva junguiana.

Ya que los temas míticos que inspiran los conjuntos simbólicos están siempre basados en los tabúes sociales del contexto en que se generan, se buscará tratar la problemática de la representación de estos tabúes.

El hecho de que la narrativa del proyecto sea simbólica consiste en sí mismo un anacronismo, al carecer el hombre moderno de las unidades culturales que permitían dicho lenguaje. El anacronismo será por lo tanto otro de los temas tratados.

Porque lo terrible y lo sublime juegan un papel clave en las expresiones artísticas de todos los tiempos, se busca comprender cuales son las condiciones estéticas que permiten este fenómeno aparentemente paradójico.

Estas temáticas afloraron desde un primer momento en la obra aquí propuesta de manera no reflexiva. Es por eso que en la última sección, dedicada a lo terrible en la obra de arte, se buscará dar una breve presentación de esta problemática en referentes artísticos tanto como una reflexión personal respecto a la misma.

Nuestros ejes temáticos serán por lo tanto: figuración, anacronismo y el problema de lo terrible en la obra de arte.

Esquema de desarrollo

El orden en el cual los tres ejes temáticos se irán tratando, busca ir de lo visual hacia lo teórico: a la hora de tratar las obras, la metodología a usarse abordará

primero los aspectos netamente visibles e irá progresando hacia los contenidos y motivaciones detrás de las obras. Por consiguiente, la sucesión de temas será:

1. Figuración.
2. Anacronismo y símbolos
3. Lo terrible en la obra de arte

Presentación del tema

Tema General:

El tema general alrededor del cual se articula el desarrollo simbólico de la serie es el proceso de muerte y resurrección del sol. El propósito es poder articular una forma arquetípica que no ha sido aprendida sino descubierta de forma personal durante el desarrollo de las obras.

El fenómeno del ocaso y el amanecer ha inspirado a muchas mitologías. Sin embargo, en este caso se busca disociarse, en un inicio, de los contenidos simbólicos aprendidos conscientemente o ligados a una forma cultural específica, para aproximarnos a la forma arquetípica que forma inconscientemente la serie.

Tema visual

La narrativa es figurativa.

La visualidad en este conjunto pictórico se sirve de la figura humana como herramienta de expresión para todos los conceptos.

Si bien los objetos culturales heterodoxos presentes en la narración caracterizan esta visualidad como netamente híbrida y heterodoxa, el propósito central es servirse del cuerpo para “encarnar” los conceptos y construir las escenas bajo este principio alegórico.

Objetivo general

Construir un lenguaje visual en clave simbólica, y desarrollar una investigación teórica que se pueda retroalimentar con este.

Objetivos específicos

- Caracterizar, a través de una investigación teórica, las condiciones y características de la representación figurativa.
- Asociar, mediante una atribución poética de correspondencias, objetos culturales de periodos distintos con temas comunes para crear un sistema de símbolos.
- Establecer, a través de la comparación de distintas teorías respecto a la historia del arte, la validez de una propuesta anacrónica.
- Identificar, a partir de la correlación entre distintas obras literarias y filosóficas, el desarrollo y fundamentación de lo terrible y lo trágico en el arte, y más específicamente su manifestación en las artes visuales.

Preguntas de investigación

- ¿Bajo qué condiciones sería posible retomar el ejercicio de la figuración en la actualidad?
- ¿Es plausible proponer un conjunto simbólico en nuestro contexto actual? ¿Qué implica esto?
- ¿Es posible problematizar los temas de lo terrible en una figuración contemporánea? ¿Bajo qué parámetros se da el acercamiento a estas temáticas?

Hipótesis específicas

- La objetividad de la figuración nunca es total, y es por ello que se encuentra sujeta a una mutación constante y puede producir siempre nuevas variaciones. Esto hace que su ejercicio siempre aporte nuevos resultados.
- Los símbolos pueden establecer una relación con el inconsciente, y no son material obsoleto de lenguajes del pasado. Forman parte esencial de prácticamente todo proceso artístico.

- El arte ha buscado tratar los temas que inquietan al autor y a su entorno a través de la historia. Existe una necesidad humana de tratar lo terrible mediante el arte, una de estas ha sido bajo la forma de lo *sublime*.

Justificación

Al encontrarse el hombre moderno separado de los conjuntos culturales y simbólicos que aportaban sentido y seguridad a su vida, se propone aquí, que es posible (y necesario) aportar mediante el acercamiento teórico de Jung, y un desarrollo artístico propio, un conjunto simbólico que pueda aliviar esta necesidad, si no de forma colectiva, al menos de forma personal. Bajo este enfoque, esta sería una de las capacidades más sobresalientes que tiene el quehacer artístico.



“-Son obra de la fantasía -aclaró-, una artesana más hábil que la imitación. Pues la imitación hará su obra de lo que vio, pero la fantasía, incluso de lo que no vio, pues la concebirá por referencia a lo existente.”

Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, Libro VI

Figuración

Tendemos a creer que la figuración es un lenguaje que aflora naturalmente. En buena medida, pensamos en imágenes.

El mito de la representación objetiva.

Al iniciarse la popularización y consumo de la fotografía, se temió que esta reemplazaría a la pintura, tomando su puesto en el monopolio de la mimesis, el registro de todo lo que consideramos relevante.

Sin embargo, la forma en que las obras “representan” la realidad está condicionada por su contenido y contexto. Más allá de eso, las fotografías que consumimos están sometidas a rigurosos criterios de edición y construcción. La fotografía emulaba en sus inicios la composición pictórica, donde, incluso en la abstracción, el pintor aprende a jerarquizar los elementos para transmitir un mensaje.

Regida por la misma ilusión de objetividad en que hoy vivimos con la fotografía, la pintura académica fue cuestionada por los impresionistas en su tiempo. Afirmaron que lo que los ojos perciben es una avalancha siempre cambiante de estímulos de luz borrosos, que nuestro cerebro organiza y selecciona. Hasta qué punto esta cualidad de “aprender a ver” es un condicionamiento social es algo que queda abierto a discusión.

La fotografía no solo “crea una imagen” enmarcada en un rectángulo ficticio, pues la forma de nuestro campo visual es por naturaleza circular, sino que discrimina entre lo que desea o no incluir en la misma. Es en esta medida que está fuertemente sujeta a intereses políticos, aunque no más de lo que la pintura lo ha estado desde los retratos de monarcas, siempre orientados a un fin utilitario claramente definido.

Crear por consiguiente, que el conjunto de imágenes que consumimos diariamente, voluntariamente o no, representan de alguna forma una única “realidad”, resulta bastante ingenuo.

Todo registro en imágenes, incluso con el esfuerzo más imparcial y documental posible, será siempre una ficción de realidad planteada desde el punto de vista de su autor.

Si consideramos que toda figuración es relativa y subjetiva es absurdo que la pintura se vea forzada a abandonar la opción de dicha figuración debido a su falta de objetividad. Esta condición de “nuevo objeto”, distinto a aquel que representa, es al mismo tiempo, lo que permite que la fotografía pueda ser abordada y valorada como expresión artística.

Nos encontramos influenciados por una idea tanto tecnológica como artística de progreso, en la que todo medio eventualmente se vuelve obsoleto y es descartado. Este proyecto se aparta de esa idea de progreso y plantea que diferentes lenguajes se pueden complementar en vez de refutarse el uno al otro. Este es el aspecto que se explorará en el contenido temático del anacronismo. Por otro lado, se pretende establecer que la Pintura, lejos de obsoleta, aporta un Aura (en términos de Walter Benjamin) radicalmente distinta a la de la fotografía. Su carácter de ejemplar único y su falta de inmediatez, tanto como su dificultad de acceso, hacen del mensaje implícito en el material, algo radicalmente distinto.

Palabra e imagen mental

Aún hoy, muchos manuales de ornitología, se sirven de ilustraciones en vez de fotografías para brindar una idea visual de las aves. Y ciertamente los campos científicos donde la ilustración sigue siendo un medio crucial son varios. ¿No era acaso la fotografía un medio más objetivo que el dibujo y la pintura?

Toda fotografía está sujeta a una variable de exposición a la luz, e incluye necesariamente al espécimen con un fondo que resulta irrelevante. La ilustración de cada espécimen en un manual nos brinda, más bien, una “imagen mental”, que debemos interiorizar, ser capaces de reconocerla en la práctica, sujeta a infinidad de variables, luces y fondos distintos. La imagen mental que habremos creado de nuestra ave con ayuda de la ilustración, no será distinta en su naturaleza variable a la de una palabra, que solo reconocemos en una lengua, una vez asimilado su significado.

El dibujo infantil parece cumplir esta misma función, la casa representada por un niño guarda poca o ninguna similitud con la casa en la que este pueda vivir, mas parece esclarecer un concepto, y ayuda a darle una forma que este adoptará en el lenguaje, una imagen que visualizará cuando se encuentre con la palabra.

Almacenamos entonces, imágenes transferibles que podremos reconocer al enfrentarnos tanto con la realidad como ante una representación artística “figurativa”.

En muchos casos, nuestro juicio estético inconsciente se basa en qué tan similar es la imagen que vemos con la imagen mental que nos hemos creado del objeto. De este modo, consideraremos bello un rostro que cumpla con las formas simétricas más cercanas a la imagen “ideal” que tengamos. En contraposición a esto, el hombre se siente aterrado por lo “informe”, lo que no se encuentra clasificado en nuestro diccionario mental de imágenes, y la

pareidolia, o la tendencia a encontrar figuras reconocibles, por ejemplo, en las nubes, parece ser un mecanismo de defensa contra el terror causado por una imagen que ha escapado a nuestro lenguaje visual.

La pareidolia, parece ser también el fenómeno esencial que permite toda figuración. Reconocer una figura tridimensional en un plano bidimensional, reconocer una figura humana en una talla de piedra, implica una ficción, no menor que la requerida en el teatro, para asumir que bajo ciertos parámetros el creador se ha puesto de acuerdo con el receptor para poder transmitir un mensaje. Pero no hay en lo expuesto motivos para pensar que en esto existe algún grado de objetividad o universalidad.

Por un lado, podemos considerar que la figuración no sea algo netamente humano que todos poseen y desarrollan, sino algo que se desarrolla en ciertas culturas y bajo ciertos parámetros y fines. Por otro, que aunque pueda ser algo netamente humano esto pueda ser cohibido o reprimido desde ciertos parámetros culturales. Tal vez su gradual desaparición en la actualidad podría verse como consecuencia de una mirada científica moderna, y ya no de algún dogma religioso. Intentar responder esto de manera definitiva podría desviar demasiado el objetivo de esta investigación.

De una u otra forma, el que la figuración carezca de objetividad y universalidad permite que su ejercicio aporte siempre nuevos resultados.

Richard Wollheim, en *The Mind and its Depths*, observa que al igual que el lenguaje está regido por sus reglas y convenciones, nuestra forma de acercamiento a las imágenes está también regida por convenciones, especialmente cuando se trata de la representación. Por ejemplo, afirma que nuestra identificación de cierta figura rupestre con un bisonte puede bien ser una convención contemporánea y no hay forma de afirmar que ésta era su intención inicial. Esto apoyaría la idea de que la figuración es un grado de lenguaje simbólico que no tiene por qué guardar una correspondencia directa con la realidad, puesto que el animal imaginario tendría una forma *arquetípica*. Se afirma por esto que el conocimiento de una imagen es “transferible” conociendo la imagen de un perro, podemos reconocer muchos tipos de perros y esto no se aplica a las palabras con igual versatilidad. Existe, pues, una falta de analogía importante entre palabra e imagen, la imagen depende de una cantidad de factores mayor que la palabra para poder ser analizada, y puede estar inscrita en varios “lenguajes” de imágenes que desconocemos. Aplicar estrictamente la lógica del lenguaje conceptual a la imagen es como aplicar la matemática a los sabores, afirma.

Tendemos a considerar la pareidolia totémica de los pueblos primitivos un aspecto de pensamiento infantil que fue dando paso a concepciones y representaciones cada vez más abstractas que consideramos más elevadas. Sin embargo no todas las culturas tienden a la representación del mundo sensible en el arte, y por consiguiente, quien no ha asimilado este principio de proyección humana, no tendría por qué reconocerse en las representaciones ajenas a su universo cultural, del mismo modo que no se reconoce un alfabeto no estudiado.

Se especula que la religión védica en su forma antigua, carecía de imágenes. La representación de los dioses bajo formas humanas fue adoptada probablemente con la conquista e influencia alejandrinas, para después ser desarrollada de forma característica, pero en su forma inicial, la figuración probablemente no fuera carácter ni condición de este culto. (C.S. Eliot, “Hinduism and Buddhism” Volume I, Introduction, Part 6. London, Edward Arnold & Co, 1921)

La crónica *“Relación de los Agustinos de Huamachuco”*, nos narra como el ídolo nativo Cataquil, después de ser destruido, continuaba siendo adorado en las piedras que se decía le habían pertenecido. De este modo, vemos como curiosamente la misma “idolatría” (término despectivo con el cual los españoles designaban a los cultos nativos, considerándolos meros adoradores de imágenes), no dependía realmente de la imagen. La idea podía sobrevivir sin ella.

Resulta especialmente curioso, cómo tras la revolución francesa, la imagen de la virgen María que se encontraba en la catedral de Notre Dame, fue reemplazada por una imagen de la “Diosa de la Razón”. El principio alegórico, bajo el cual conceptos abstractos son personificados o convertidos en un numen de forma humana, se encontraba tan fuertemente instaurado en el inconsciente occidental, que incluso en el intento más radical de ateísmo, se encontraban paradójicamente creando un ídolo nuevo para tomar el lugar del anterior.

La figuración, por consiguiente, es un recurso, un medio, un instrumento para el desarrollo del pensamiento, no es una forma de pensamiento inferior a la abstracción.

Se propone entonces que del pictograma, al símbolo, y por último, hasta la representación figurativa en su máximo desarrollo, se trate de un mismo lenguaje de representación en distintas facetas, que asimilamos y desarrollamos como parte de nuestra educación, y que no pretende siempre documentar la imagen que imita, sino crear un concepto nuevo del cual funciona como estandarte. Tarde o temprano, toda imagen representativa puede adoptar este carácter, lo cual nos llevará a la idea de alegoría.

Libros renacentistas como el Hexastichon o las técnicas de Ars Memoriae de Giordano Bruno, tienen claramente el propósito de crear un alfabeto de imágenes mentales. En el primer caso, con el objetivo de memorizar las escrituras, en el segundo, con la idea de que este conjunto de imágenes podía aumentar la creatividad mediante la libre asociación de las mismas.

Jung afirma que estos conjuntos simbólicos son una forma de exploración del inconsciente y que la carencia total de estos da paso a la neurosis del hombre moderno, que desconoce totalmente la naturaleza de su propia psique. De ahí que aquí trataremos el concepto de Arquetipo con el que fundamentaremos el anacronismo de este proyecto, implícito en la iniciativa de retomar un lenguaje simbólico en la figuración.

Así como la fotografía presenta infinitas variables que nos hacen dudar de su objetividad, la pintura, incluso en su rol de registro, presenta un factor que le es exclusivo: El de la “manera”, una gestualidad propia del autor, un “trazo” que es característico al hombre y su tiempo. De esta manera el conocedor de arte se jacta de poder distinguir una época del arte solo por su apariencia y la considera inimitable. El hombre contemporáneo, parece haber perdido esta gestualidad distintiva, o por lo menos, la ignora completamente.

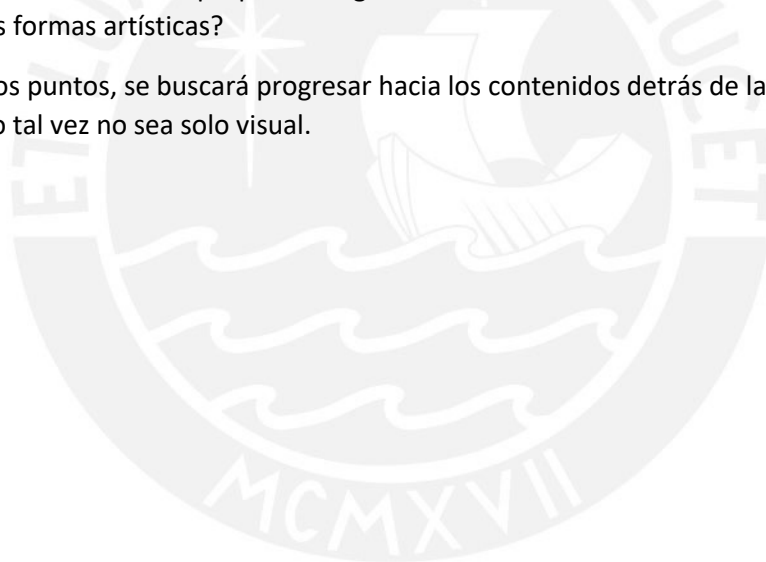
Nuestro mito de figuración objetiva, correspondería a una forma de literalidad, un grado cero del pensamiento simbólico, en el que somos incapaces de pensar que las imágenes representen algo más de lo que imitan de manera imperfecta. Creemos, además, poder alcanzar el conocimiento total de un objeto mediante su imagen, cuando esta puede construir los fundamentos de un símbolo, que puede llegar a no guardar relación con la realidad física de dicho objeto.

¿Figuración, hoy?

A modo de cuña para entender cómo este tema se entrelaza con el siguiente, es importante mencionar que el ejercicio de la pintura figurativa puede resultar hoy en día un anacronismo. Tras mencionar varios ejemplos de cómo se desarrolla la figuración en el mundo primitivo, antiguo y pre-moderno, no se debe pasar por alto la forma en que se la enfoca hoy. La figuración puede ser vista como parte del desarrollo infantil, con fines utilitarios, o como herramienta desalmada del mundo de consumo y su publicidad. Pero parece haber abandonado espantada el ámbito artístico.

Un esfuerzo que caracterizó al arte moderno durante el siglo XX fue la separación progresiva de la figuración, que en el mundo académico previo, constituía una rígida obligación estética. Esta separación ha influido indiscutiblemente en la forma en que percibimos la pintura hoy. Mas, como observaremos más adelante, la posmodernidad parece implicar un panorama completamente distinto al del arte moderno. Y, por otro lado, la libertad que el arte moderno tanto luchaba por conseguir, se vería frustrada si desemboca en la prohibición de un medio artístico. ¿Tal vez la escasez de propuestas figurativas se deba a cierta noción inconsciente de progreso en las formas artísticas?

A partir de estos puntos, se buscará progresar hacia los contenidos detrás de las obras, donde el anacronismo tal vez no sea solo visual.



“Modern man does not understand how much his rationalism, which has destroyed his capacity to respond to numinous symbols and ideas, has put him at the mercy of the psychic underworld”

C.G.Jung, *Man and his symbols*

“Quien ha perdido los símbolos históricos y no puede contentarse con “sustitutos”, encuéntrase hoy en una situación difícil: ante él se abre la nada, frente a la cual el hombre aparta el rostro con miedo. Peor todavía, el vacío se llena de absurdas ideas políticas y sociales, todas ellas espiritualmente desiertas. Pero quien no se puede conformar con esta pedantesca sabihondez se ve obligado a valerse seriamente de su confianza en Dios, de lo cual la mayoría de veces solo resulta un miedo mayor aún.”

C.G.Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* capítulo 1: Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo.

“In art, the terms ancient and modern have no place”

Hsieh Ho, *Seis principios de la pintura*, s.VI d.C.

“...toda obra de arte surge de la resistencia contra una época”

Yukio Mishima, *Hagakure y yo*, pg.18

Anacronismo

En las citas arriba mencionadas se hace énfasis, en primer lugar, en la crisis del inconsciente moderno, el cual ha sido desnudado de los contenidos que daban sentido y unidad a la vida de los individuos antes de la ruptura de las unidades culturales que ha caracterizado la modernidad. La orfandad causada por esta ruptura parece ser una característica que identifica a la posmodernidad¹.

El segundo punto que nos sugieren las citas es que el arte, según ciertas perspectivas, parece existir dentro de una atemporalidad.

Se incluirá un apéndice de este capítulo que desarrollará puntualmente los símbolos incluidos en el proyecto pictórico y el desarrollo de los mismos, mediante apropiación e intuición.

Sobre el anacronismo del medio pictórico

Abordar una pintura figurativa de gran formato parece un anacronismo en sí mismo y es lo que saltará a la vista inmediatamente en este proyecto. Pero quizás valga la pena considerar lo que nos dice Badiou, que: todo arte es contemporáneo, porque todo arte es, quiéralo o no, de su tiempo.

Existe, pues, un mundo y un mercado activo del arte, que se rige por ciertos parámetros, y es con esto que el proyecto pictórico contrasta. Pero ni una ni otra forma artística es menos contemporánea que la otra, simplemente en la medida en la que se produzca en un determinado espacio de tiempo. Se puede afirmar que la pintura ya no se produce con las mismas características ni en las mismas cantidades que en tiempos anteriores, pero la idea de Badiou parece indicar que la asociación entre un determinado tiempo y una determinada forma artística pueda ser aleatoria. Esto se evidencia aún más en un momento en el cual las propuestas artísticas son de una diversidad que no parece tener precedentes.

Hoy, al encontrarnos “después del fin del arte”, aparentemente, carecemos de un estilo colectivo, la gestualidad y el lenguaje interno del hombre posmoderno se encuentran reducidos a la más profunda pobreza. Benjamin explora esto en *El Narrador*, usando como ejemplo la capacidad de narrar una historia: “Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad...Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias.”² Y

¹ Benjamin, en el ensayo *La enseñanza de lo semejante* menciona este mismo problema de la siguiente manera: “Pareciera que el mundo tomado en cuenta por el hombre moderno, depende mucho menos de aquellas correspondencias mágicas que el mundo antiguo o aun el primitivo. Cabe entonces preguntarse si se trata de la agonía de la facultad mimética o si tuvo lugar una transformación.” Es también en este ensayo donde introduce la idea de “*Semejanza extrasensorial*” que en buena medida se pone en práctica en los lenguajes simbólicos. En: BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, pág. 86, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1991

² *Ibíd.* pág.112

también citando a Paul Valéry, trata el problema de la inmediatez en el mundo moderno, al afirmar que “El hombre contemporáneo ya no trabaja en lo que no es abreviable.”³ Esto nos remite a lo que mencionamos en un inicio, la característica intrínseca de la pintura como medio que carece de inmediatez, y que es siempre de difícil acceso.

Las formas del mundo del arte de generar propuestas son cada vez más ajenas a su público. Más, de la manera en que el gótico y el barroco fueron ambos catalogados posteriormente, ambos con términos despectivos, el estilo parece no ser capaz de reconocerse a sí mismo, al menos mientras se encuentre vivo. De igual manera, el hombre contemporáneo pareciera no carecer completamente de un estilo colectivo, sino más bien, estar ciego al mismo.

A primera vista, se puede fácilmente asociar la pintura figurativa con el gusto que consideramos “clásico”, la pintura académica decimonónica y nociones estéticas que consideramos tradicionales y conservadoras. Mas resulta al mismo tiempo absurdo hablar de “tradición” cuando, tras el gran cisma del siglo pasado, no existe posibilidad de estar en contacto con la escuela y medio que producía dicho tipo de pintura, por lo que serán múltiples y diversas las formas de abordarla en nuestro tiempo.

En cuanto al problema del clasicismo, Ernst Gombrich, en *Norm and Form (London, Phaidon, 1966)* distingue en los estilos subversivos entre “anticlassical” y “nonclassical”. (Ya hemos observado que el concepto de clasicismo es un estilo general que podemos aplicar a casos muy diversos). El artista anti-clásico emplea un esquema, lenguaje y/o modus operandi correspondiente al clasicismo pero en distintos grados de heterodoxia o irreverencia al mismo. El artista no-clásico, no emplea ni el lenguaje ni los recursos del clasicismo. En estos términos, el proyecto pictórico aquí propuesto se podría considerar como anti-clásico, aunque previamente ya hemos mencionado que, al carecer de relación directa con escuela o tradición alguna, y no tratarse de una rebelión contra el pasado, consiste una apropiación libre más que una subversión.

La actitud combativa que caracterizó al arte moderno, pretende perpetuarse indefinidamente en una revolución permanente, más dicho combate resulta poco más que mimético e inefectivo en la medida en que las obras intentan ser subversivas en un medio en el que ya no tienen ese mismo poder. La lucha con el pasado se vuelve asimismo obsoleta. Más que una lucha, la relación con el pasado puede ser más una de amalgamamiento e hibridación. Como apunta Danto en cuanto al arte contemporáneo y su relación con el pasado:

“...el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido, lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar.”

Arthur C. Danto, en “Después del fin del Arte”

Este “uso” implica directamente, la apropiación de materiales y medios a voluntad. El tema del “estilo” entra aquí en discusión, al observar que el estilo es, primero que nada, un Modus operandi, un procedimiento que llevamos a cabo, el cual los críticos identifican en la obra culminada pero consiste netamente en una forma de accionar. El estilo, entonces, se reconoce o clasifica muchas veces a posteriori, y, como se mencionó previamente, puede existir de manera inconsciente.

³ *Ibíd.* pág.120

Nos apropiamos entonces, de una forma de proceder que carece de la inmediatez que caracteriza a nuestro tiempo (como la inmediatez digital, las redes sociales o el valor de *shock* publicitario). La pintura aquí ejercida, por el contrario, se vale, por ejemplo, del paciente trabajo de veladuras. No es, de ninguna forma, un procedimiento “abreviable”, pero es una actividad que corresponde al objetivo que aquí se persigue, pues los símbolos se generan y aprehenden mediante una paciente contemplación y repetición. De la forma en que una historia se narra una y otra vez.

Atemporalidad en el arte, paradojas de la noción histórica

Esta capacidad de “disponer del pasado” parece ser, en una perspectiva histórica, patrimonio de la era post-artística en la que vivimos. Sin embargo, el renacimiento se apropió de los contenidos y formas artísticas de la antigüedad, y no pocos artistas modernos sintieron fascinación por el arte de los pueblos primitivos y realizaron obras directamente inspiradas por este. Esto pareciera indicarnos que todas las corrientes son en menor o mayor medida anacrónicas.

Por otro lado, la noción de que el arte muestra un progreso lineal a través de la historia que culmina en nuestro tiempo, parece ser un instrumento para promover formas artísticas que favorecen a ciertos intereses, como sugieren estudios tales como *El mito del progreso artístico* de Olga Hazan, o *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* de Fredric Jameson, donde se cuestiona el que las formas artísticas actualmente legitimadas por el mundo del arte respondan a una necesidad y características del hombre actual que vayan más allá de los intereses comerciales de la burbuja del arte. *La Feria*, de Sarah Thornton, ilustra perfectamente este último punto, cuando se muestra a los mismos merchantes del arte hablando con ironía de la poca o nula relevancia histórica y/o cultural que las obras que comercian tienen o tendrán, tras jactarse de los precios a los que son capaces de venderlas.

El presente proyecto es anacrónico no porque se rehúe a adoptar los medios y fines que se atribuyen a su tiempo, sino porque niega de entrada el que una forma artística pertenezca realmente a una época, y que la multiplicidad de estas formas sea parte de una linealidad, y menos aún de una evolución.

Esta ironía es tratada en el texto “Cuarenta mil años de arte moderno” de Luis Juan Guerrero, donde se evidencia cómo obras con medios y fines infinitamente diversos, provenientes de toda la historia humana, han sido reunidas durante la modernidad en los museos y clasificadas como “arte”. Al inventar la idea de arte, se da una etiqueta a cuarenta mil años de creaciones diversas, de las cuales una buena mayoría en realidad cumplía necesidades tanto utilitarias como rituales.

La irreverencia hacia el pasado, sin embargo, no es una característica moderna. Vasari despreciaba la arquitectura gótica. Los pueblos precolombinos cubrían las capas de una pirámide con otra al cambiar de gobernante, sin ninguna pretensión de conservar el material antiguo. Al servir al rito, el “arte” era también parte del sacrificio. Al contrario, la característica de la idea moderna de arte es la elevación de todo material del pasado a dicha condición de arte, y como resultado, el pasado nos ahoga, pues, sumando a esta historicidad el mito del progreso artístico, nos censuramos toda posibilidad de repetir formas que consideramos ya superadas como parte de una transición.

Aceptamos ipso facto toda obra previa a nuestro siglo como arte y solo hoy nos damos el trabajo de discriminar entre lo que producimos, qué lo es y qué no, basados en una idea de cómo el arte de nuestro tiempo “debería ser”, completamente postiza. Pues si seguimos el postulado de Badiou, y *todo arte es contemporáneo*, no hay criterio con el cual juzgar una obra en la medida en que se encuentre más o menos relacionada con las tendencias de su tiempo.

El siguiente punto para abordar una perspectiva anacrónica, es la **distinción entre la obra de arte y el ritual**. Toda expresión “artística” pre moderna responde a necesidades rituales y simbólicas, y en esta medida, no crea un objeto ni consiste en un accionar que sea un fin en sí mismo, ya que para la cosmovisión a la que pertenece, la necesidad de dicho objeto es igual o mayor que la de las herramientas de uso cotidiano. En esta medida no es erróneo referirnos a obras de dicha fase como “pre-artísticas”. El curioso título de “Cuarenta mil años de arte moderno” hace énfasis en el hecho de que nuestro concepto de lo artístico es en sí mismo una cualidad nueva que hemos inventado durante la modernidad y aplicado a material heterodoxo de todos los tiempos.

Sobre cómo la obra de arte llena el espacio del ritual antes mencionado, las palabras de Guerrero definen agudamente cómo:

“La separación entre el mundo sagrado y el profano fue la ocasión histórica para que se destacara el ámbito de la obra de arte. Para que se construyera un “mundo imaginario” que permite su existencia, y de esta manera, se perfilara su carácter “exótico”, frente a los demás entes de nuestro mundo circundante.”

Luis Juan Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones*,
1956, Buenos Aires, Losada.

La obra de arte funciona fundamentalmente en el vacío dejado por el mundo mágico religioso. Por consiguiente, y ya desde los términos mismos, hablar de “Arte primitivo” tanto como de “Arte colonial” puede consistir un anacronismo en sí mismo. Esta perspectiva paternalista de la historia, se basa en creer que la podemos percibir de una forma externa y objetivista, asumiendo (no sin toques curiosamente apocalípticos) que dicha historia “ya acabó” y que, como intuye Benjamin con su Ángel de la Historia, la modernidad parece haber realizado una ruptura aparentemente irreversible con el *continuum* histórico.

Objetivo

El objetivo final y más ambicioso de este proyecto es aplicar una suerte de regresión hacia el primer estado del arte.

La iniciativa netamente anacrónica en esta propuesta es la de abordar el desarrollo de un lenguaje simbólico. En vez de limitarse a imitar la apariencia de determinados objetos o personajes, la calidad o factura de este lenguaje es un medio que busca, en su plasticidad, facilitar la lectura visual que permite la aprehensión y creación de símbolos. Dicho lenguaje no pretenderá ser propiedad exclusiva de un autor, sino que por el contrario, busca establecer lazos con símbolos colectivos.

La sociedad de la información, hoy más que nunca, pretende brindar una percepción más completa de la realidad (ideas como “realidad aumentada” solo hacen crecer esta alarmante ilusión), en tiempos de Benjamin esto era mucho menos pronunciado de lo que es hoy, y él ya consideraba que dicho sistema constituye un “médium”, un filtro entre el individuo y la experiencia que solo busca crecer, hasta aislar y desarticular al sujeto, inhibiendo su capacidad

de construir una idea propia de lo real basada en la experiencia empírica⁴. La iniciativa y finalidad de la figuración radica, en su sentido más metafísico, en proveer esta experiencia directa de aprehensión de lo real, sin intermediarios. Se convierte manualmente la imagen percibida en una mimesis bidimensional de la misma, que creará al mismo tiempo una impresión interna del objeto, y tiene como meta convertir esta imagen mental en un símbolo.

El lenguaje, en este caso, es también un fin en sí mismo. Benjamin propone también, mediante la alegoría de las constelaciones, que las ideas con las que se construye el lenguaje cuentan con una semejanza extrasensorial entre ellas, de modo que se asocian más allá de la imagen y pueden al mismo tiempo mostrar equivalencias. Se construye entonces un sistema mutable que mediante las asociaciones adquiere una vida propia. La naturaleza figurativa de los sueños es un punto más que nos llevará a adoptar las ideas junguianas como brújula.

Ya hemos resaltado mediante las citas de Jung al inicio del capítulo, la terrible patología del inconsciente moderno al carecer de símbolos con los cuales conversar con su propia naturaleza. En última instancia, la finalidad de este proyecto es desarrollar un lenguaje que pueda reconciliar esta brecha, si no de modo colectivo, aunque sea de modo personal. Bajo este enfoque, emprender la construcción de tal lenguaje vendría a ser, sin exageraciones, el fin último del arte en nuestro tiempo.



⁴ “Las categorías centrales que formula este ensayo, en torno a la uniformización, aislamiento, y manipulación mediáticos de las masas, al empobrecimiento de la experiencia y la desarticulación del sujeto del conocimiento como un individuo autónomo capaz de efectuar una experiencia de lo real recogen, entre otros, estos aspectos elementales de la crítica benjaminiana.” Introducción por Eduardo Subirats en BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, pág. 12, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1991

Símbolos

Por incentivo de ambos asesores, se desarrollará aquí una sección dedicada al simbolismo interno de la serie pictórica desarrollada en el proyecto, para, una vez consolidados sus aspectos estéticos, profundizar en la motivación detrás de las imágenes.

Usamos términos simbólicos para insinuar o intuir aquello que reconocemos más allá de nuestro entendimiento corriente. Es por ello que todas las religiones se valen de lenguajes simbólicos como herramientas esenciales para su desarrollo.

Pero no todos los símbolos se adquieren de forma consciente y formal. Es importante tomar en cuenta que el hombre produce símbolos espontáneamente mediante la libre asociación y los sueños. El último punto, sobre el Acéfalo, tratará este curioso fenómeno.

Se busca, adoptando la perspectiva junguiana, aplicar las categorías propuestas por Jung a los símbolos que han aparecido, sea de forma espontánea o premeditada en el desarrollo de estas imágenes. Estas categorías vendrían a ser las siguientes:

Símbolos de transformación

- La copa

En su naturaleza cóncava, la copa, al igual que cualquier recipiente, cumple la función de un simbolismo femenino. Este contenedor puede implicar tanto generación como muerte, es, a un tiempo, receptor y fuente.

En la transubstanciación, se asume que dentro de la copa, el vino se transformará en la sangre que simboliza.

Cabe resaltar que la alegoría como genero pictórico, suele implicar la figura de una mujer joven la cual, portando distintos objetos, se convierte en la representación de un concepto, (por ejemplo: la alegoría de la fe, de la patria, las virtudes teologales, etc.)

Antes que nada, la copa aparece en este proyecto junto a las figuras de lo nocturno y lo femenino en su misterio y condición de "Anima". Nos referimos al Anima, bajo la guía de Jung y Hillman, como una proyección femenina que personifica los aspectos ignotos, intuitivos e incluso proféticos de la personalidad. Implica por consiguiente una receptividad a lo irracional que es difícil de adoptar para el hombre moderno.

Es importante contrastar el aspecto múltiple y líquido de lo femenino en contraposición a la voluntad de unidad y solidez de lo masculino que será discutida en el simbolismo del sol.



Respecto a la multiplicidad, en La Diosa Histérica, las tres mujeres implican tres aspectos femeninos asimilados en occidente casi a modo de prejuicio, del mismo modo que el concepto de histeria ha estigmatizado la aparente irracionalidad femenina para asegurar el dominio masculino. Estas tres figuras vendrían a ser: La madre, al centro de la escena, de forma entronizada y central, la virgen, quien la adora, y del otro lado, la ramera, quien tradicionalmente es identificada con la disociación y la muerte.

“The whore (meretrix) is a well-known figure in alchemy. She characterizes the arcane substance in it’s initial, “chaotic”, maternal state...”That noble whore Venus”

C.G.Jung, The Collected Works, 14, 415, citado en Anima, an Anatomy of a Personified Notion, de James Hillman

- El dragón

El dragón, si bien se identifica antes que nada como reptil, implica un animal híbrido, que es muchos animales a un tiempo y que se encuentra en una transformación constante. Implica al igual que la copa contenidos del inconsciente, pero a diferencia de esta es masculino y fálico, se yergue como símbolo de lo desconocido pero en su carácter instintivo e impulsivo, no se hablaría pues, de una bestialidad, sino de una animalidad divina.

En las narraciones míticas este dragón o gran serpiente debe luchar contra el hombre o héroe, quien debe derrotarlo para instaurar o restaurar el orden del mundo. Pues en esta figura el conocimiento existe de manera inconsciente, y el hombre-dios debe derrotarlo y conquistarlo para apropiarse de ese conocimiento de manera racional y hacerlo “humano”.

La figura del Apolo Pitio y Apolo Sauróctono ejemplifica perfectamente este símbolo recurrente de transformación, tanto del hombre como de su enemigo. Del mismo modo en el Génesis la serpiente habla a Eva, reforzando el hecho de que este animal primordial se relaciona con el lado tabú de la femineidad previamente mencionado (es decir, la figura de la ramera, el anima negativa, aquel estado caótico, maternal y ctónico), entrando en enemistad con el hombre.

La iconografía del dragón usada en esta serie es apropiada a partir de un grabado de “La Fuga de Atalanta” de Michael Maier, 1617.

Símbolos de trascendencia

- El Sol

El sol es invariablemente masculino, al menos en el simbolismo occidental y todas las mitologías que lo componen. Funciona en todos los casos como una auto afirmación del ego fálico, el ser que afirma su existencia y busca expandirse y dominar todo el mundo que percibe. Su recorrido a través del cielo, su aparente muerte y resurrección, han sido el eje de innumerables mitos, y es la narrativa que adopta este proyecto pictórico en cuanto a sus contenidos simbólicos.

“Y cuando grito: SOY EL SOL, me sobreviene una erección completa, pues el verbo ser es el vehículo del frenesí amoroso.”

Georges Bataille, El Año Solar

Sin embargo, el Yo es incapaz de conocer su propia naturaleza, del mismo modo en que el inconsciente es tierra ignota para el mundo consciente, de este modo, la afirmación completa de la propia existencia parece nunca ser posible.

En Éxodo 3:14, al decir “Yo soy el que soy”, Dios parece ser el único ser en condición de confirmar su propia realidad y/o el conocimiento de la misma. Del mismo modo, la iconografía del Cristo resucitado es siempre solar (tómese como ejemplo la obra de Grünewald incluida más adelante). Ambas cosas parecen ir de la mano con la exclamación “SOY EL SOL”, tanto como afirmación del Yo, así como de la unidad que implica el símbolo solar.

Sin embargo, el esfuerzo de Bataille en escritos como El Año Solar, implica disociarse de los contenidos simbólicos aprendidos conscientemente o ligados estrictamente a una forma cultural específica, y poder así intuir una forma arquetípica que no ha sido aprendida sino descubierta de forma personal, del mismo modo que Jung aconsejaba a sus alumnos, aprender tanto de simbolismo mítico como les fuese posible, para después olvidarlo todo al momento de interpretar un sueño.

El sol es invariablemente usado para referirse a una experiencia religiosa inexpressable del hombre, afirma Jung en El Hombre y sus Símbolos. Es el símbolo para referirse a lo innombrable, y puesto que se ha afirmado previamente que el símbolo existe para intuir lo que se desconoce, es tal vez el símbolo por excelencia.

El círculo es indiscutiblemente un símbolo de unidad y totalidad, el sol, en su glifo, o forma de representación aquí adoptada (pues es imposible pretender hacer ninguna representación objetiva del sol basada en nuestra experiencia visual, ya que no lo podemos ver nunca directamente en su plenitud) es un círculo que emana rayos en todas direcciones, una totalidad que se expande continuamente, de la unidad a la multiplicidad.

Pero en ninguna de las pinturas de este proyecto el sol es representado con el círculo completo y siempre se encuentra “velado”, excepto en su representación como máscara, en la que es evidentemente un objeto postizo y falso, una mimesis que solo pretende emular una imagen pero que aún no ha adquirido una unidad ni un valor simbólico propio.

Es importante enfatizar que se trata de un proceso, lo que lleva al descubrimiento de este sol propio, que se encuentra disociado en un inicio.



En “El libro del sol” al iniciar la serie, el sol se muestra como una máscara, y atraviesa una muerte simbólica que da paso a las escenas nocturnas. Este “falso sol” pretende encarnar el dominio de la razón, que es revertido de forma explícita mediante el Acéfalo, quien se reconcilia con la corporeidad y lo irracional. Parece contradictorio que el sol, como símbolo de trascendencia, se encuentre sujeto a una transformación. La idea está en que solo en la fase final se muestra, y previamente, apenas si se intuye.

La idea, en resumen, es que en el lenguaje simbólico todo está sujeto

a la transformación y la asociación. Y lo trascendente nunca se alcanza de forma cabal, solo se puede insinuar. Solo esta ambigüedad permite la existencia del simbolismo, y es el motivo por el cual ha sido descartado por las formas de pensamiento que dependen de una estricta objetividad.

“Darum erglühete nach ihm eine neue Sonne, die Sonne der tiefe, die rätselvolle, eine Sonne der nacht”

“Entonces brillaba para él un nuevo sol, el sol de las profundidades, el enigmático, un sol de la noche”

C.G.Jung, *El libro Rojo, Liber Primus*, fol.III(v)

Intuir el mito

- El Acéfalo

Se busca abordar este símbolo como un caso de generación espontánea e inconsciente de símbolos sobre el cual se ha reflexionado posteriormente, encontrando sus distintas referencias e interesantes coincidencias.

En la relación personal con el dibujo, la creciente relevancia del cuerpo y sus formas expresivas fue dando paso a un abandono del trabajo en los rostros. En algunos dibujos los rostros apenas si se insinúan con la mancha, en otros, los ojos nunca se llegan a definir. Las figuras se despersonalizan progresivamente y se evita a toda costa el retrato. El primer paso en el proceso hacia el anonimato de los personajes en los dibujos detrás de esta serie pictórica fue la anulación de la mirada, esto se fue convirtiendo en una ley drástica, llevada a toda costa sea mediante vendas en los ojos, la distorsión o censura de la mirada, adoptando las barras negras como un anacronismo dentro del lenguaje alegórico. El siguiente paso fue la máscara. La



máscara, afirma Jung, convierte a un individuo en un arquetipo, en otros términos podríamos decir que convierte al fenómeno en númeron, o a un individuo intrascendente en un ser atemporal. De esta forma, era una manera también de evitar el retrato y entrar directamente en el lenguaje simbólico donde las imágenes resultantes hablan de más de lo que representan.

El último y más drástico paso fue la acefalía.

El primer dibujo para el “Amanecer de la carne” fue realizado en 2009, un hombre desnudo sin cabeza danzando bajo el sol, y fue solo a finales de 2014, con la pintura ya terminada, que conocí la existencia de Acéphale, la revista y sociedad secreta fundada por Georges

Bataille que usaba como insignia un dibujo de un acéfalo por André Masson. La ausencia de la cabeza, donde el inconsciente occidental pone la morada del intelecto y el alma, grafica la iniciativa del surrealismo por abordar el inconsciente incluso en sus manifestaciones más oscuras y la iniciativa de Bataille en Acéphale de ser “un provocador que no quería subvertir el orden del mundo sino moverse por las líneas oscuras del cuerpo social, y exhibirlas y arrojarlas al rostro de los aquiescentes como una cuchillada inevitable.” (Margarita Martínez en su prólogo de la edición recopilatoria de Acéphale, Caja Negra Editores, Buenos Aires, 2006).

La revista en cuestión tiene como eje central una interpretación de Nietzsche que busca refutar todos los usos fascistas que en la época se estaba dando a su obra. El fascismo pretende usar y abusar de la tradición y la cultura como instrumentos para consolidar un totalitarismo. Bataille parece proponer que entre las “líneas oscuras” que componen las tradiciones, el misterio y el componente caótico y experimental del mito será siempre más fuerte que cualquier enfoque conservador que quiera simplemente servirse del mismo como excusa para un fin político. Como sociedad secreta, Acéphale proponía un arcaísmo y un regreso a rituales nocturnos característicos de una religión mística, en los cuales, según llegó a sugerir, el ritual por excelencia sería el sacrificio humano, del propio Bataille. La “Conjuración sagrada” con la que inicia el Acéphale, es en sí misma un anacronismo que escapa a las líneas que consideramos más características del surrealismo, y delinea así mismo el enfoque singular de aquella obra que busca remitirse a un ritual primordial y terrible de la humanidad primitiva.

Dentro del aspecto anacrónico de este símbolo, es importante denotar que así como en el transcurso del presente proyecto se “descubrió” Acéphale, por coincidencia con las pinturas y realizadas, ni Bataille ni Masson “inventaron” la figura del acéfalo, pues Bataille la tomó de una efigie gnóstica, representando un “Dios acéfalo con dos cabezas” (Georges Bataille, Documents, citado en: Giorgio Agamben, The Open, Man and Animal, Stanford University Press, 2009).

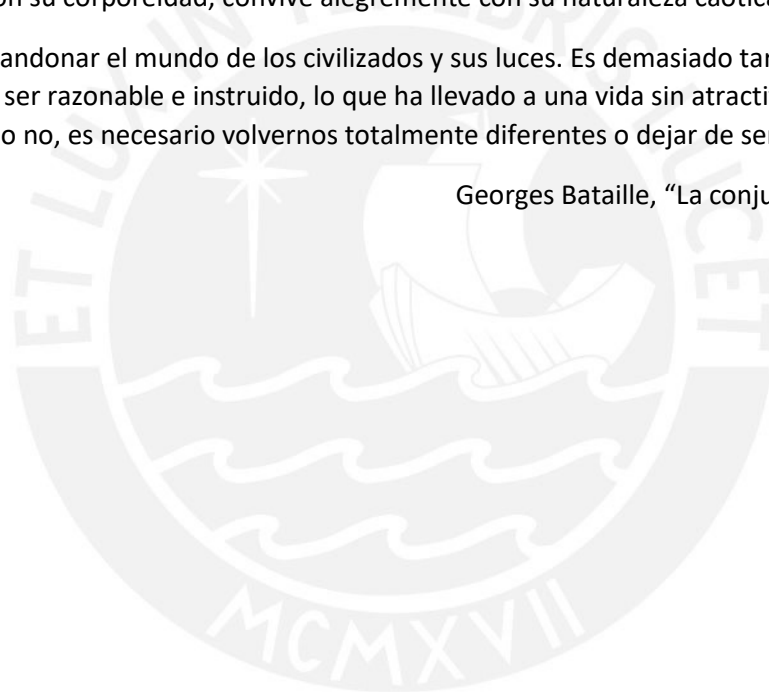
El “Bornless Ritual” de la Golden Dawn, sociedad secreta inglesa previa al Acéphale, pretende ser un ritual con base gnóstica y egipcia donde se alude a un no-nacido. Investigación posterior parece demostrar que “Bornless” es un error de traducción para lo que en realidad debería ser “sin cabeza”, ya que este mismo texto se encontraba en los documentos conocidos como Papiros mágicos griegos (textos mágicos del Egipto grecorromano producidos entre los siglos la.c. al IVd.c.), pero empezando con una invocación a un acéfalo (“Headless One” en: Hans Dieter Betz, *The Greek Magical Papyri in Translation*, 1992. P. 103) Y a esto se suma el epíteto “Osorronophris: Whom no man hath seen at any time.” En todo caso, esta última característica parece apuntar a que la acefalía no se trata de un mito en el que la divinidad muera o pierda su cabeza por devenir alguno, sino que el rostro y la naturaleza completa de la divinidad no es ni será percibida ni intuida por el hombre jamás. La noción de Dios como un ser Increado.

“No podrás ver mi rostro: porque no me verá hombre, y vivirá.” Éxodo, 33:20

Dentro del marco simbólico que constituye este proyecto, el Acéfalo representa una versión arquetípica del hombre que no se encuentra sujeto a la jerarquía de la razón, y que, reconciliado con su corporeidad, convive alegremente con su naturaleza caótica.

“Es hora de abandonar el mundo de los civilizados y sus luces. Es demasiado tarde para empeñarse en ser razonable e instruido, lo que ha llevado a una vida sin atractivos. Secretamente o no, es necesario volvernros totalmente diferentes o dejar de ser.”

Georges Bataille, “La conjuración sagrada”



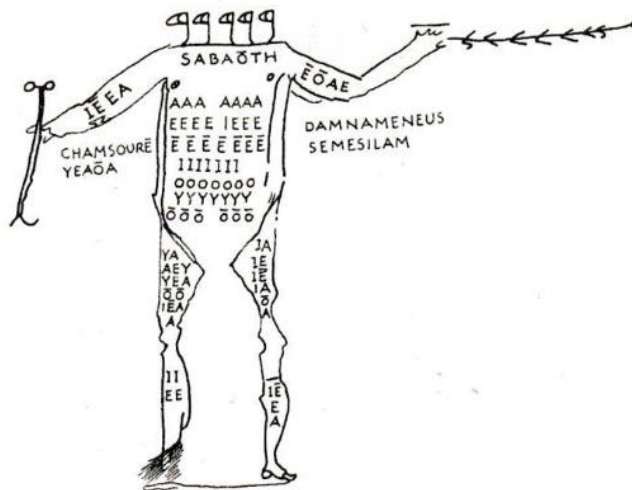


Figura acéfala en los Papiros mágicos griegos. En: *The Greek Magical Papyri in translation*, Hans Dieter Betz, University of Chicago Press, 1992

Reproducción de un camafeo gnóstico representando la figura conocida como Abraxas. En: C.W.King, *The Gnostics and Their Remains*, London 1887. Facsímil de Kessinger Publishing, 2015.

"Semésilam"

La figura de Abraxas presenta a su alrededor la inscripción "Semésilam" la cual también podemos ver bajo el brazo izquierdo de la figura del acéfalo. King traduce esto como el epíteto semítico "Sol eterno"⁵. Esto implicaría que ya desde esta figura existe una asociación entre el acéfalo y el sol, que fue llevada a cabo en la pintura, una vez más, sin conocimiento de este epíteto.

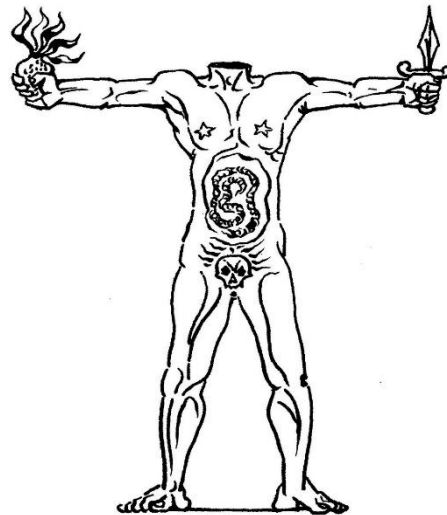
Nos conformaremos con traducir únicamente este detalle de entre las muchas inscripciones que rodean a la figura acéfala de los papiros, pues las varias ediciones que la reproducen concuerdan por igual en que gran parte de estas no tienen traducción o sentido aparente.

Sobre esto, los *Oráculos Caldeos*, textos de una época y contexto muy cercana a estas figuras, dicen: "Nunca cambies los nombres extranjeros" (fr150) Sobre lo cual Pselo comenta: Es decir, entre los diferentes pueblos hay nombres transmitidos por Dios, que tienen en los ritos una potencia inefable. Por consiguiente, «no los cambies»⁶.

⁵ C.W.King, *The Gnostics and Their Remains*, London 1887. Facsímil de Kessinger Publishing, 2015. Pag.246

⁶ *Oráculos Caldeos*, con una selección de testimonios de Proclo, Pselo y M.Itálico, Introducciones, traducción y notas de Francisco García Bazán, Editorial Gredos, Madrid, 1991, Pag.139

Esto se entiende en el contexto de un lenguaje no discursivo, en el cual las palabras se consideran portadoras de un poder en sí mismas. En este tipo de lenguajes el empleo del símbolo y la imagen alegórica es profuso, y se combina con el uso de palabras “numinosas”.



Reproducción de un camafeo gnóstico representando una deidad bicéfala. En: C.W.King, *The Gnostics and Their Remains*, London 1887. Facsímil de Kessinger Publishing, 2015.

Las dos cabezas mencionadas en el diario de Bataille más la posición de las manos superiores, portando una antorcha y una espada en la misma disposición que el *Acéphale*, llevan a pensar que ésta puede haber sido la figura que lo inspiró.

King explica que la figura presenta la cabeza de Asno de Tifón y la cabeza de chacal de Anubis.

En *Contra Celso* VI.30, Orígenes cuenta que los Ofitas, entre los arcontes con figuras animales, incluían uno con rostro de perro llamado “Erataot” y uno con rostro de asno llamado “Onoel”.

Dibujo de André Masson para la portada de *Acéphale*, 1936.

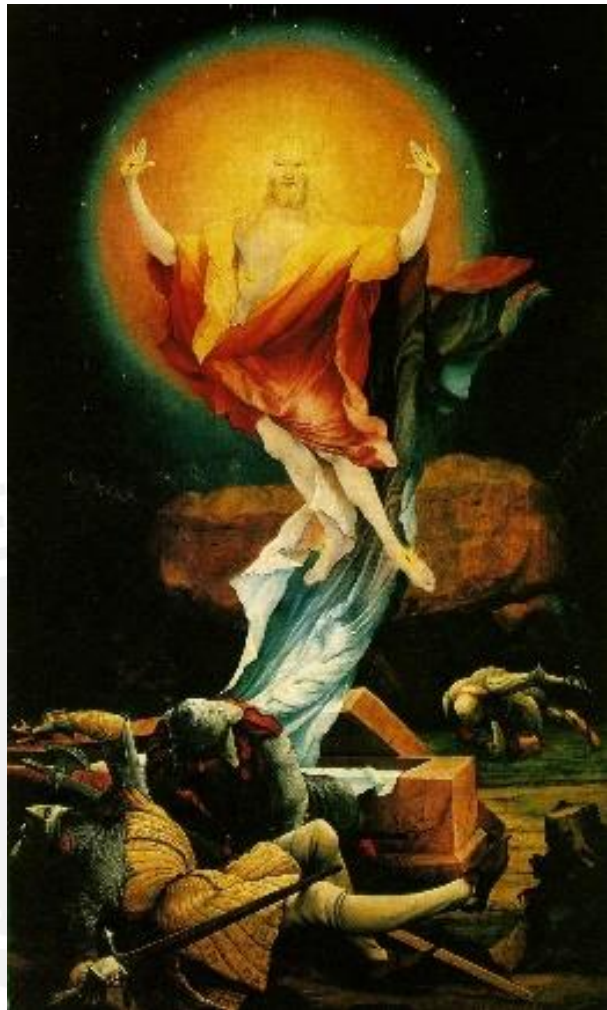
Una curiosa observación respecto a los dibujos incluidos más abajo, realizados sin conocimiento de esta figura, es que en ellos el acéfalo danza sobre el cráneo, el cual vendría a representar su propia cabeza, mientras que en el dibujo de Masson, el cráneo se encuentra en lugar de los órganos sexuales.



Mithras petra genatrix, o nacido de la piedra. Marmol de la era de Cómodo (entre el 180-192 d.C.) perteneciente al culto mitraico. Actualmente en el museo de las termas de Diocleciano, Roma.

En esta representación, Mithras parece portar los mismos atributos en las manos que las figuras de los ejemplos anteriores.

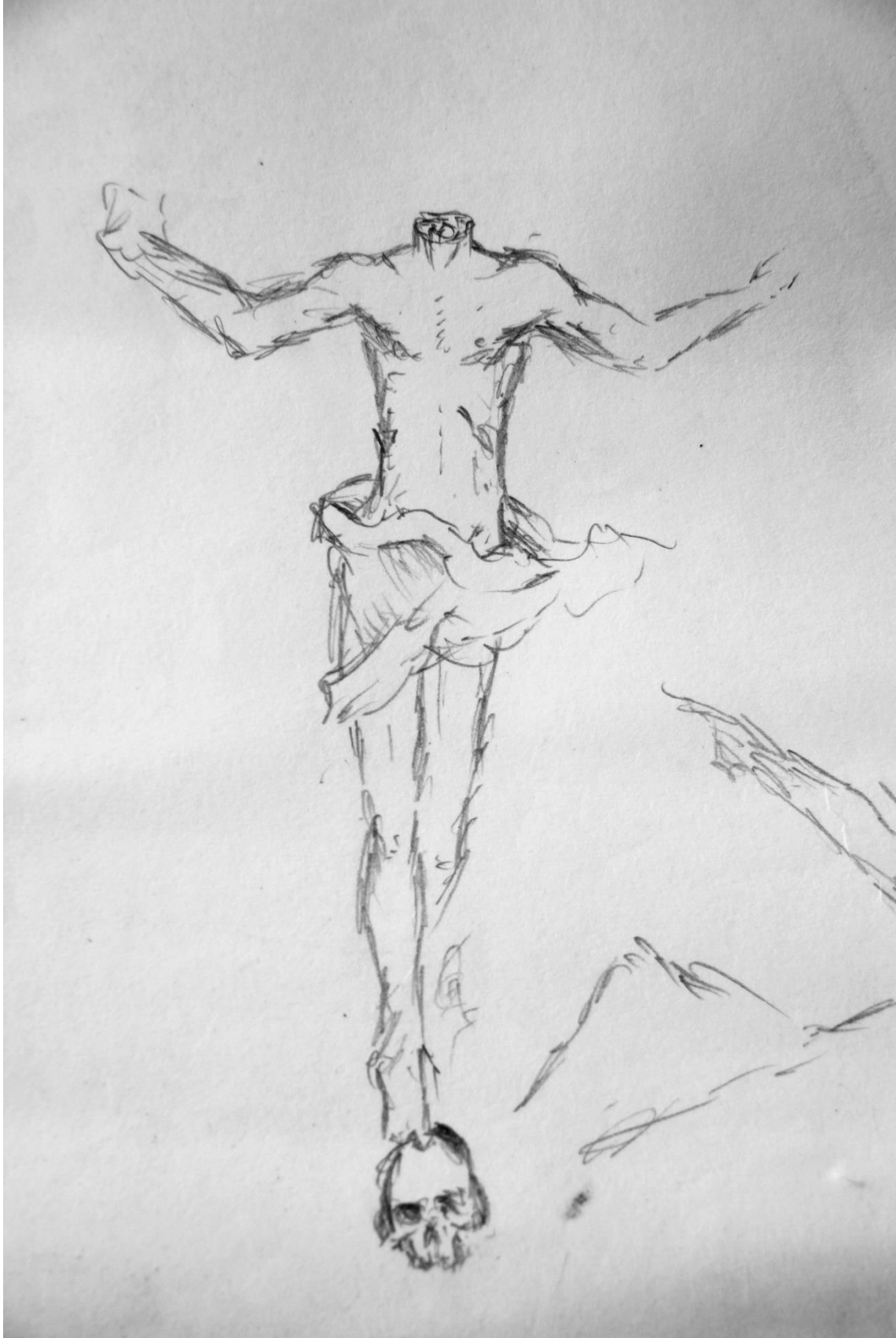
Si bien algunos autores han querido establecer un paralelismo entre Mithras y Cristo, debido a su naturaleza solar y mesiánica, las similitudes entre ambos no son mayores que con cualquier otra figura mítica que encarne el arquetipo solar, por ejemplo Apolo-Helios.



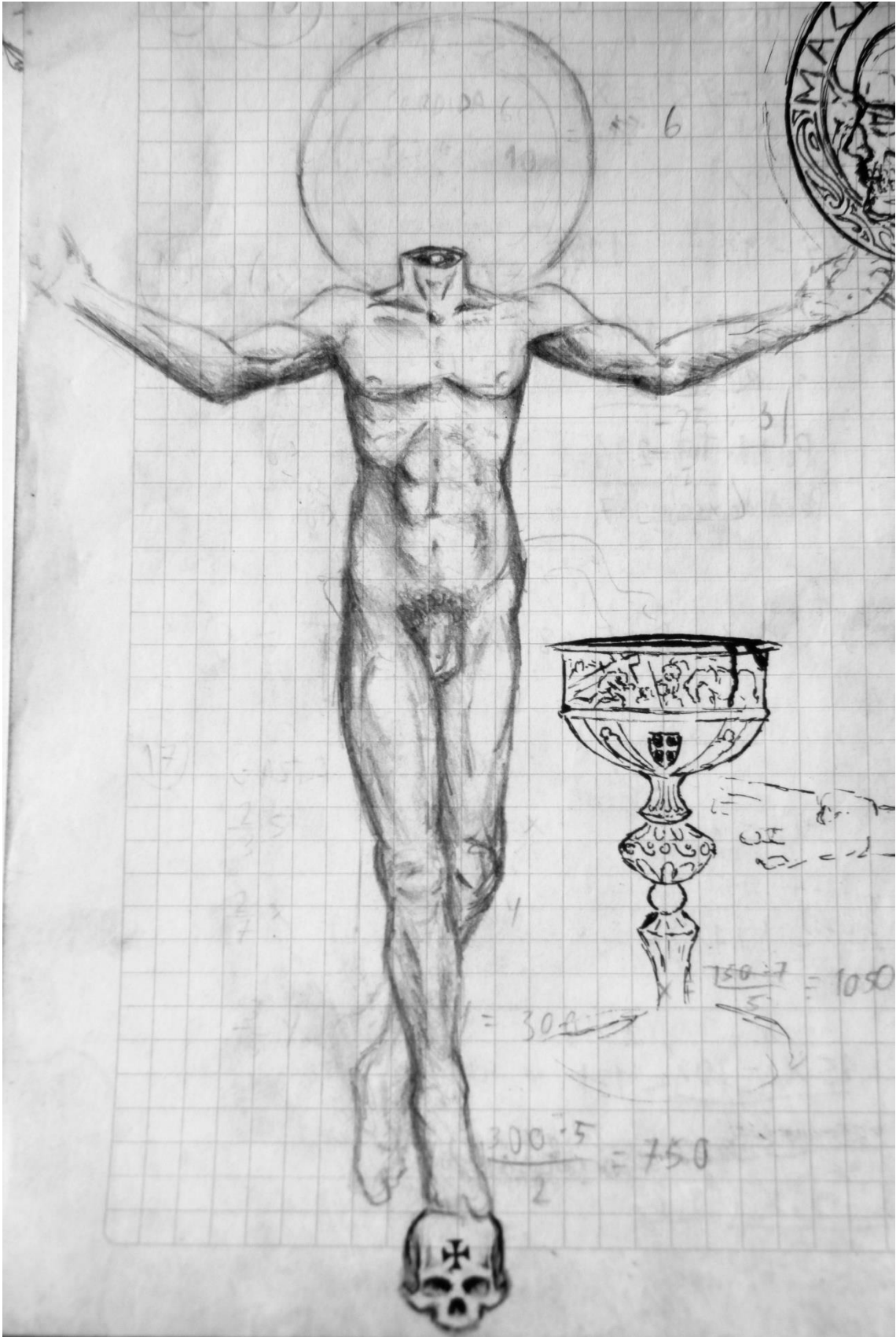
La resurrección, por Matthias Grünewald, panel del altar de Isenheim, pintado entre 1512-1516.

Esta pintura si llevaba siendo un referente artístico desde muchos años antes de realizar el presente proyecto.

La similitud de los gestos corporales de la figura resulta evidente. Es también uno de los ejemplos en que más claramente se parece representar al Cristo como arquetipo solar.



Dibujo sin título, 2007



Apunte de cuaderno, 2009

El espejo

La función del espejo como símbolo dentro de un contexto religioso parece ser la de denunciar la irrealidad del mundo frente a la realidad del plano de lo divino o mundo de las ideas. Esta vendría a ser en buena medida una lectura neoplatónica, pero en palabras más racionales podemos afirmar que el espejo, al menos *aparenta* crear otra realidad. El espejo tiene la cualidad única de ser al mismo tiempo un símbolo totalmente anicónico, pues carece de imagen propia, y es esta paradoja la que causa interés. Su representación remite al mismo tiempo a algo que es externo a lo representado.

Titus Burckhardt trata este símbolo específicamente, declarando que:

“El espejo es, en efecto, el símbolo más directo de la visión espiritual, la *contemplatio*, y en general de la gnosis, pues a través de él se ve plasmada la aproximación del sujeto y el objeto.⁷”

Al mismo tiempo, discute la noción jungiana del inconsciente colectivo, sin descartarla, pero afirmando que además del valor del símbolo como herramienta para conocer el inconsciente, este corresponde a un orden superior:

“El contenido de un símbolo no es irracional sino “suprarracional”, si podemos decirlo así, es decir, puramente espiritual. No emitimos aquí ninguna tesis nueva, sino que nos referimos al conocimiento del simbolismo tal como se encuentra en toda tradición auténtica...⁸”

Esto, claramente, situándose dentro del misticismo de una religión determinada. Esta distinción se corresponde sin embargo con la que hace Jung al diferenciar el término inconsciente, el cual usa, del de “subconsciente”, puesto que este último tiene una connotación peyorativa. La noción junguiana, por consiguiente, no niega las potencialidades latentes en el símbolo ni busca someter todos sus contenidos al examen racional, por el contrario, busca revalorizar lo simbólico, sin entrar en el lenguaje religioso.

“Ahora vemos por un espejo y obscuramente, entonces veremos cara a cara. Al presente conozco solo en parte, entonces conoceré como soy conocido” (I Corintios, 13: 12)

En el barroco, se adoptó el espejo como símbolo de la virginidad de María, así lo muestra un grabado de los hermanos Klauber que fue reproducido en la pintura cuzqueña. Según Ramón Mujica⁹, ella es presentada como el *speculum sine macula* que refleja los rayos de la gracia divina, del Sol de justicia. Esta alegoría la sitúa como intermediaria entre lo humano y lo divino, una función similar a la mencionada por Burckhardt, pero en este caso, situada en el contexto de la mística cristiana del barroco. La frase “*ora pro nobis*” que se repite en las letanías que dicho grabado ilustra, presupone al mismo tiempo dicho rol de intermediaria atribuido a la virgen, simbolizada por el espejo.

Estos aspectos hacen difícil situar este símbolo dentro de las categorías propuestas por Jung. Tal vez podría ser descrito como un símbolo de percepción, o una forma directa de insinuar lo que se desconoce, de figurar lo no figurado.

⁷ BURCKHARDT, Titus, *El simbolismo del espejo en la mística islámica*, en *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, José J. de Olañeta Editor, 1999, pg. 61 y 62

⁸ *Ibíd.*

⁹ MUJICA, Ramón, *Rosa Limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Fondo de Cultura Económica, 2001, Lima, Perú



En la serie pictórica aquí propuesta, sin embargo, el espejo no es utilizado para reflejar la luminosidad de lo divino-solar, sino el contenido ctónico y nebuloso del inconsciente. Así se busca representar en la pintura titulada *Erebo y Nix*, donde la figura masculina porta un espejo en lugar de su rostro, haciendo también referencia al tema de la acefalía tratado en otro punto. Este espejo no reflejaría el Sol de justicia sino más bien, en primera instancia, el contenido desconocido del inconsciente, y, más adelante, el “nuevo sol”, como es descrito por Jung.

Como un último ejemplo más heterodoxo, tal vez el único rito oracular que ha llegado hasta nuestros días, el del oráculo tibetano de Dorje Shugden, se sirve de un espejo como puerta al inconsciente.



Espejo oracular tibetano expuesto en el Museo Británico, acero pulido y marco de bronce, Tíbet, siglo XIX.

“*Mater Inviolata*”. Grabado de Joseph y Johann Klauber.

En Franz Xavier Dornn, *Litaniae Lauretanae*, Ausburgo, Alemania, 1771.

Símbolo y tragedia

Como eslabón que nos llevará al siguiente punto, resultará útil esbozar la relación entre los lenguajes de símbolos y aquello que entendemos como la tragedia. Los mitos, fuente esencial de los símbolos, suelen presentarnos el nacimiento o muerte de un concepto, a partir del cual interpretamos o enfrentamos el mundo. Tanto el castigo de Prometeo como el Vía Crucis transforman una historia en uno o varios símbolos. Mediante esta transformación, aquello que culminaría en la muerte, adquiere la inmortalidad del arquetipo.

Si bien el término resulta familiar a cualquier espectador moderno, la tragedia griega en su puesta en escena original, parece haber sido muy similar al teatro Noh japonés, entre las máscaras, parafernalia y ritualismo. Cosas que la tornarían casi incomprensible para quien se encuentre fuera de su lenguaje. La acepción moderna que se da a “lo trágico”, influenciada por el cine y televisión de consumo, por consiguiente, puede ser esencialmente distinta.

Nietzsche insiste en la diferencia esencial entre las tragedias de Esquilo y las de Eurípides, pues en el primer caso, la intensidad del simbolismo remite a un mensaje estrictamente ligado a su contexto religioso, donde lo terrible, como esencia de lo trágico, constituye un misterio que es el eje del pensamiento que califica como “Dionisiaco”. A esto opone el triunfo de lo racional, representado por Eurípides y Sócrates, aquello que es “Apolíneo”, el camino de la virtud y la razón. Vemos entonces que la tragedia a la que se favorece como la forma original es aquella que mantiene un lenguaje simbólico más denso y completo.

Grosso modo, podemos decir que lo trágico pasó por un progresivo proceso de “humanización”, las figuras que en un inicio eran arquetípicas, se transforman cada vez más en aquello que le es más inmediato al espectador, se acercan cada vez más a las distintas realidades en donde se representan. Un enfoque crítico de este proceso sería que confirma lo declarado por Jung, que el hombre moderno pierde su capacidad de responder a lo simbólico, y es solo capaz de percibir lo fenoménico; lo trágico pierde cualquier mensaje superior y únicamente deriva en entretenimiento.

Por otro lado, obras como las de Brecht, refrescan completamente los sentidos de dicho teatro y dan enfoques que podemos adoptar con mayor fuerza. Pues con el paso del tiempo los símbolos se estancan, se mantienen asociados a distintas formas de autoridad y poder, se pervierten o simplemente se pierden.

Pero, en mayor o menor grado de simbolismo y complejidad, ¿cuál es la naturaleza y necesidad de lo terrible y lo trágico, que permea los procesos artísticos durante la historia con tanta tenacidad?

La necesidad de esta vinculación tiene, una vez más, raíces en la práctica misma del dibujo y la pintura y los motivos que han aflorado de manera personal durante esta. Más allá de los símbolos, es inevitable que algunas imágenes resulten violentas o desconcertantes, y se dedicará un último breve capítulo a tratar estos motivos.

“La belleza es lo bueno como principio puro; es la armonía del misterio; sin éste se borra en un compás monótono, en la nada.”

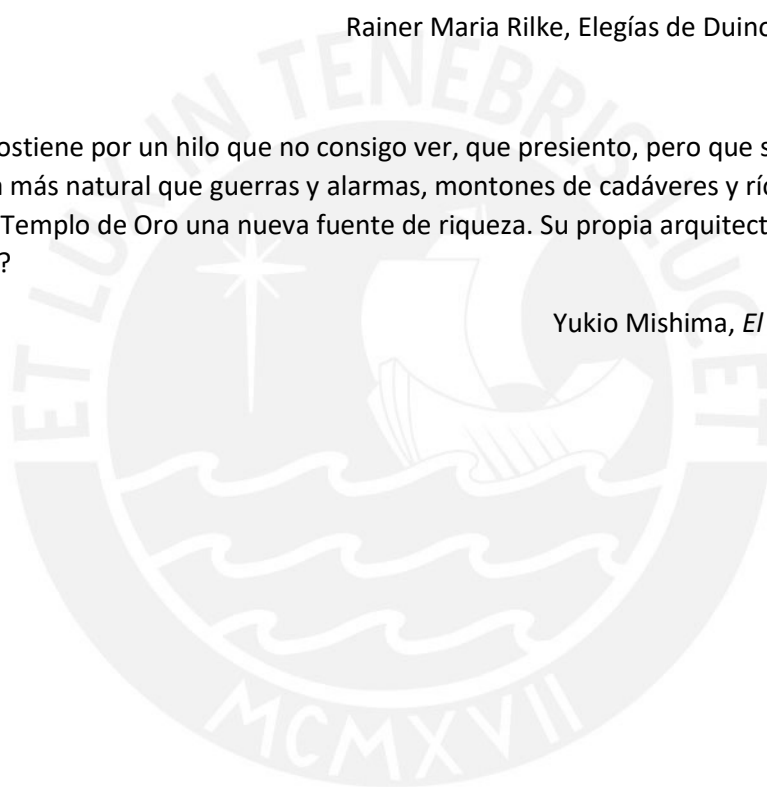
José María Eguren, *Obra Poética, Motivos*

“Pues lo bello no es más que el inicio de lo terrible
Apenas lo soportamos y, si también lo admiramos,
Es porque con desdén se olvida de destruirnos.
Todo Ángel es terrible”

Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino, Primera elegía*

Tu belleza se sostiene por un hilo que no consigo ver, que presiento, pero que se me escapa todavía... Nada más natural que guerras y alarmas, montones de cadáveres y ríos de sangre fuesen para el Templo de Oro una nueva fuente de riqueza. Su propia arquitectura, ¿no era hija del pánico?

Yukio Mishima, *El Pabellón de Oro*



Lo terrible en la obra de Arte

¿Cómo relacionar este tercer tema, que entra aparentemente de manera tan cruda, con los dos expuestos anteriormente?

Nuestra iniciativa anacrónica está en plantear un sistema simbólico. Los símbolos derivan de pictogramas y por ello, para empezar de cero se requiere empezar por la figuración. A su vez, bajo el principio alegórico, los lenguajes simbólicos y míticos suelen dar forma humana a sus conceptos. Una vez planteado el lenguaje, es necesario preguntarse cuál es la historia que los símbolos cuentan.

En este proyecto, las pinturas narran la muerte y resurrección del sol. Siendo este un tema alrededor del cual se articulan no pocas mitologías.

En el mito se tratan aspectos tabú de las sociedades primitivas, paradojas y problemas terribles que han marcado la historia de las culturas. Como se evidencia en las obras de Esquilo, la tragedia está derivada del mito, y es en su forma inicial, un ritual en el cual se escenifican la luchas y padecimientos de los dioses y posteriormente de los hombres.

Se propone aquí que, así como el hombre crea símbolos para intuir lo que desconoce, el artista plasma lo que lo perturba como una forma de enfrentamiento, sea consigo mismo o con su contexto.

¿Cuál es el atractivo y la necesidad de lo terrible en las obras de arte?

Por un lado, tenemos la atracción superficial del mal. En este sentido, todo su atractivo no iría más allá del morbo, de un gusto por lo inconducente. Eagleton¹⁰ nos expone como la naturaleza atractiva del mal no va más allá de la apariencia, tendemos a mitificar y atribuir a lo maligno una naturaleza casi divina, asumiendo que algunas cosas son malignas así como otras son color índigo o púrpura. Más internamente se caracterizan por un vacío interno, que es lo que los impulsa a la destrucción. Hannah Arendt con su célebre idea de “banalidad del mal” propone tal vez la mejor caracterización de esto en una frase. Las fantasías del Marques de Sade tienden a la sistematización total, donde todos los esfuerzos están marcados por un inmenso aburrimiento. El mal es en esencia, profundamente aburrido y pobre. Pero, por el contrario, es el bien el que nos parece terriblemente soso. Y es que, como observa Eagleton, mientras que la idea aristotélica de virtud es activa, es la capacidad de aprovechar la vida y desarrollarse, en el mundo cristiano la virtud queda reducida a la esfera de la moral, por lo que el bien se torna entonces sumiso, pasivo y repetitivo.

Por el otro, la atracción y necesidad de lo terrible puede tener que ver con el enfoque de la tragedia y la necesidad de catarsis, que permite tratar los temas que nos inquietan en pos de alguna forma de liberación. En la tragedia, personajes que consideramos virtuosos y buenos (o bellos y buenos) son enfrentados a una gran injusticia. Pero no todo se encuentra fuera de sus manos, ya que, como guiados por una pulsión de muerte o un deseo tanático, contribuyen al desarrollo de este proceso, como guiados por un daimon que marca su destino como una brújula, atraídos a esto como por una misteriosa fuerza gravitacional.

¹⁰ EAGLETON, Terry, *On Evil*, Yale University Press, 2011

Para Heráclito, este *daimon* radica en la personalidad, para Mishima, como veremos más adelante, la verdadera plenitud humana se encuentra en poder hallar y cumplir dicho destino, sea de la naturaleza que sea. El espectador se siente atraído por la idea de emular este proceso hacía su propia individualidad, aunque también contrariado por el horror que esto parece implicar. El arte trágico, como “auto sacramental” del pensamiento pagano, tiene como fin afirmar y engrandecer un misterio terrible.

Bajo este enfoque, ignorar el mal es una forma de perpetuarlo. **El arte es entonces, una plataforma impersonal donde se pueden tratar los temas que nos inquietan.**

La afirmación del bien

Para el enfoque platónico del arte, ninguna de las propuestas de este proyecto es justificable. El arte como mimesis es desdeñado como la perpetuación de un error. Se propone que el arte solo debe edificar a las personas y no propagar malos ejemplos.

El arte contemporáneo, parece haber seguido la progresión lógica de las ideas estéticas platónicas. Abandona totalmente la mimesis y tiene una constante convicción de estar aportando al desarrollo de la sociedad. Estos síntomas hacen que Badiou critique al arte contemporáneo de incurrir en un “cristianismo estético”, afirmación que suena menos curiosa si recordamos que Nietzsche definía el cristianismo como “platonismo para el pueblo”.

“Y entonces había un momento en el que esto abyecto se transformaba en sublime. En una parte del arte contemporáneo, siento eso. Siento este cristianismo estético. Y en el fondo sospecho de estos artistas que quieren ser santos, de querer inscribirse en este abyecto, en la no forma, la aspiración escondida por lo sublime y por lo santo. Esta sería una crítica también estética a una parte del arte contemporáneo.”

Disertación de Alain Badiou: "Las condiciones del arte contemporáneo" San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina, 11 de Mayo de 2012

En este caso, los artistas quieren ser ascetas que se alejan del mundo y cuyo trabajo al mismo tiempo beneficia a la humanidad. Las obras activistas, entre otras, están caracterizadas por esta iniciativa, son bellas **porque** son buenas. Parecemos entonces estar cayendo en la idea de virtud monótona, donde el arte es un instrumento educativo. ¿Cómo, entonces, somos capaces de admirar las obras artísticas de pueblos caníbales?

Sin embargo, la transformación de lo abyecto en sublime, es donde se insertaría nuestro enfoque para tratar los temas de lo terrible o lo abyecto en el arte visual.

Por otro lado, no ha faltado violencia en el desarrollo del arte moderno. Los surrealistas sintieron desde muy temprano una fascinación por Sade. Las obras más crudas de Otto Dix exponen el horror de la guerra cuando en su tiempo el academicismo promovía un arte armonioso que no era problema alguno para una sociedad belicista. El arte del Nazismo, pretendía ser también una fuente de bellos ejemplos para educar a una sociedad ideal. Y si, como propone Fredric Jameson, el posmodernismo no fuese más que la “lógica cultural del capitalismo tardío” nos encontraríamos nuevamente, repitiendo lo que nos parece bueno para ignorar lo que nos perturba.

El personaje principal de Mishima en *El Pabellón de Oro*, desarrolla una aguda Kallifobia, la belleza le era insoportable, y estando manifestada en su totalidad en el pabellón dorado, se decide a destruirla.

Lo sublime, lo siniestro

Para el Romanticismo, la idea de lo sublime implicaba algo inmenso que se encontraba fuera del alcance del hombre, tanto físico como mental. Podemos tomar como ejemplo las tormentas de Turner o el mar helado de Caspar David Friedrich. El infierno de Dante se encuentra lleno de estos parajes helados y tormentosos, que para su autor eran sin duda alguna algo horrible, pero que despertaron fascinación en gran cantidad de artistas a través de la historia. Sublime es aquello que por su inmensidad nos llena de un distanciado respeto.

Esta distancia es clave, ya que, como expone Eugenio Trías en *Lo Bello y lo Siniestro*, lo siniestro o lo horrible es aquello que debiendo permanecer oculto, se ha revelado. La obra de arte solo sobrevive en los medios tonos misteriosos de esta realidad velada. Incluso Joel Peter Witkin, cuyo trabajo artístico se basa principalmente en realizar montajes fotográficos con cadáveres humanos, afirma que “nunca podría mostrar el horror por sí mismo”, y que al editar la imagen busca “transfigurar el horror a través de la belleza”, convertirla en algo “más poderoso, más misterioso” (Joel Peter Witkin, *Vanitas*, Arbor Vitae, 2011)

“El mal se transfigura en acto poético.”, afirma Maria Elena Ramos en *Armónico-disonante*, cita que condensa buena parte de lo que se intenta tratar aquí, y que encuentra perfecto ejemplo en la obra de Baudelaire.

Dentro del mismo estudio, y relacionado a las ideas estéticas de Benjamin, encontramos nuevamente que la *distancia*, es también condición clave del aura. Entonces, ¿la obra que goza de ella debe ser esencialmente diferente del mundo que la rodea? Del mismo modo, aquello que es de difícil acceso adquiere automáticamente un aura de la que el mundo moderno carece. Si aplicamos la idea de que el aura es distancia, nos encontraremos nuevamente en las remotas montañas de Caspar David Friedrich. Se concluye entonces que para que el arte pueda retomar la visualidad y reconquistar el aura, debe poder contener en igual medida lo interno y lo externo, donde el significado conviva con la corporeidad de la obra, y de ese modo la muerte del arte se detenga.

Para el protagonista del Pabellón de Oro, el edificio dorado resulta algo tan terrible pues su naturaleza es explícita. Carece de la ambigüedad que permite a la belleza coexistir con el mundo circundante. Y el hecho de haberse encarnado en su totalidad en un determinado objeto y lugar es inaudito.

“Porque, si bien la Belleza puede ofrecerse a cualquiera, ella no pertenece a nadie.”

Yukio Mishima, *El Pabellón de Oro*, pag.142

Adoptaremos pues, la postura un tanto optimista, de que lo terrible en la obra de arte es un instrumento para lograr una liberación que aporta al conocimiento de lo inconsciente, siempre y cuando mantenga el misterio que permite su existencia, y que no se trata únicamente de un placer obsceno.

Bibliografía

Figuración

- GOMBRICH, Ernst, *El Legado de Apeles*, Editorial Debate, 2000, Madrid
- DANTO, Arthur, *Después del fin del Arte*, 4ta impresión, Paidós, 2014, Madrid
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Editorial Akal, 2001, Madrid
- FILOSTRATO, *Vida de Apolonio de Tiana* (disquisiciones sobre la pintura, Libro VI), Editorial Gredos, 2013, Madrid
- WOLLHEIM, Richard, *The Mind and it's Depths*, Harvard University Press, 1994
- WOLLHEIM, Richard, *The Thread of Life*, Harvard University Press, 1985

Anacronismo y Símbolos

- GUERRERO, Luis Juan, "40mil años de arte moderno." En "Estética operatoria en sus tres direcciones, Volumen I. Revelación y acogimiento de la obra de arte", Editorial Losada S.A., 1956, Buenos Aires
- WESTPHALEN, Yolanda, *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*, UNMSM, Fondo Editorial, 2001, Lima
- JUNG, Carl Gustav, *El Hombre y sus Símbolos*, Paidós Ibérica, 1995
- JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Grupo Planeta (GBS), 2009
- HAZAN, Olga, *El mito del progreso artístico*, Akal, 2010, Madrid
- THORNTON, Sarah, *La Feria, en: Siete días en el mundo del Arte*, Edhasa, 2009
- HILLMAN, James, *Anima, An Anatomy of a Personified Notion*, Spring Publications, 1985
- Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossowski, André Masson, *Acéphale*, traducción y prólogo Margarita Martínez, Caja Negra Editores, Buenos Aires, 2006
- BATAILLE, Georges, *El Ojo Pineal*, Editorial Pre-textos, 1996, Valencia
- BETZ, Hans Dieter, *The Greek Magical Papyri in translation*, University of Chicago Press, 1992
- KING, C.W., *The Gnostics and Their Remains*, London 1887. Facsímil de Kessinger Publishing, 2015, Whitefish, Montana

Dilema ético-estético, el problema del mal

- MISHIMA, Yukio, *El Pabellón de Oro*, Editorial Planeta, S.A., 1998, Barcelona
- EGUREN, José María, *Obra Poética. Motivos*, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005, Caracas
- RILKE, Rainer Maria, *Elegías de Duino: los sonetos a Orfeo*, Cátedra, 1987, Madrid
- BODEI, Remo, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, Visitor Distribuciones, S.A., 1990, Madrid

- KAWABATA, Yasunari, *Lo Bello y lo Triste*, Editorial Planeta, S.A., 2009, Barcelona
- Valeriano Bozal, Gerard Vilar, Carlos Thiebaut, Charo Crego, Francisca Pérez Carreño, *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Universidad de Navarra, 2006
- JASPERS, Karl, *Esencia y formas de lo trágico*, Editorial Sur, 1960, Buenos Aires
- NIETZSCHE, Friedrich, *El Origen de la Tragedia*, Austral, 2006
- EAGLETON, Terry, *On Evil*, Yale University Press, 2010
- BEARDSLEY, Monroe C. HOSPERS, John, *Estética, historia y fundamentos*, Ediciones Cátedra, 1990, Madrid
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Alfaguara, 1991, Madrid
- WITKIN, Joel Peter, *Vanitas*, Arbor Vitae, 2011
- TRIAS, Eugenio, *Lo Bello y lo Siniestro*, Editorial Debolsillo, 2015, Madrid
- RAMOS, Maria Elena, *Armónico-Disonante (Reflexiones sobre Arte y Estética)*, Publicaciones UCAB, 2001, Caracas



Recorrido simbólico de la muerte del Sol:

Títulos de la serie pictórica y resumen de sus contenidos simbólicos

1. **El libro del sol.** El sol, portando un rostro falso, impone su ley sobre el mundo, en forma de libro. La teoría sobre la práctica, lo masculino sobre lo femenino, la figura paternal represiva. Racionalismo. Deísmo. Urizen.
2. **La niña y el muerto.** Ocaso. La joven, coronada con nombres de ángeles, observa el cráneo del sol, detrás, el cuerpo acéfalo del mismo se ha transfigurado y la amenaza.
3. **El Minotauro.** Segunda estancia de la noche. Pérdida de la condición humana, carencia de lenguaje. Regresión total. Etapa anal (Marqués de Sade). Bestialismo. Pensamiento totémico y canibalismo. El “estado de naturaleza” en Hobbes, como el mutuo abuso de los seres humanos y la vida embrutecida y breve. Locura de Nabucodonosor o Zooantropía.
4. **La Diosa Histérica.** Tercera estancia de la noche, inicio de la revelación ante la ausencia de conocimiento previo. La trinidad femenina. Las fases lunares. El día es unidad y la noche multiplicidad. De derecha a izquierda: La virgen, la madre, la ramera. El cáliz como símbolo del útero. Recipiente y fuente, el mundo como génesis constante. Tiempo circular.
5. **Erebo y Nyx.** Cuarta estancia de la noche, silencio total. (el título puede cambiar para hacer menos referencia a la teogonía griega) Oscuridad masculina y oscuridad femenina. El mundo increado. Lo masculino como el reptil/serpiente primordial (Ofión, Tifón, Naás, Tiamat) que fecunda lo femenino (Nuit, Nyx, cielo nocturno sin estrellas). Ausencia total de consciencia/ ausencia del Yo. Sueño REM. Estado embrionario.
6. **El Rapto.** Conflicto, injusticia. Los dioses coléricos amenazan con matar al niño-sol para que no interrumpa la noche. Titanomaquia. Rapto de las sabinas. Matanza de los inocentes. El dragón y la mujer vestida del sol, que gritaba con dolores de parto. Chamanismo y religión primitiva. Sacrificio humano. Moloch-Baal.
7. **Aurora.** La aurora lleva triunfante la cabeza cortada/máscara del sol inicial. Las filacterias a su alrededor dicen: Eva (HVH, en hebreo) Aurora, Soberbia, Eritis Sicut Dii (serás como los dioses). La aureola de la cabeza del sol dice: Splendor Solis (resplandor del sol). Triunfo del arquetipo femenino. Nuevo inicio. Razón e intuición reconciliadas.
8. **Amanecer.** (título alternativo: Amanecer de la carne) El sol, acéfalo, danza sobre la línea del horizonte. Trinidad masculina redimida de sus errores previos. Afirmación del todo. Abolición de la muerte. Final del cisma entre cuerpo y consciencia, mundo de las ideas y mundo sensible.



El Libro del Sol óleo sobre lienzo, 1.60 x 1.60 metros.



El **Minotauro** óleo sobre lienzo, 1.60 x 1.20 metros.



La Diosa Histórica, óleo sobre lienzo, 1.56 x 1.85 metros.



Erebo y Nyx, óleo sobre lienzo, 1.30 x 1.30 metros.



El Rapto, óleo sobre lienzo, 1.30 x 1.70 metros.



Aurora, óleo sobre lienzo, 2.50 x 1.80 metros



Amanecer de la carne, óleo sobre lienzo, 2.50 x 1.80 metros.