

Instituto Universitario Nacional de Arte

Departamento de Artes Visuales
S.E.U. - Seminario de Equivalencia Universitaria Para la Licenciatura en Artes
Visuales con Orientación Pintura.

Título de la Tesis

"Bajo la Constelación de la Cruz del Sur"

Autora

Silvia Beatriz Della Maddalena

Director de Tesis

Alberto Delmonte

Año: 2003

INDICE

Introducción

1. Bajo la Constelación de la Cruz del Sur
 - 1.1. Nuestro Norte es el Sur.
 - 1.2. El misterio de “estar” nomás y crecer.
 - 1.3. La dualidad en América.
 - 1.4. La imagen cosmológica andina.
 - 1.5. La casa cósmica
2. Plano de significación: Trascrición cosmológica.
3. Claves para un análisis estético.
 - 3.1. Dimensión de lo sagrado: Arte y rito.
 - 3.2. Lo monstruoso y lo natural como opuestos.
 - 3.3. La abstracción y la búsqueda de lo primario.
 - 3.4. El misterio de lo elemental.
 - 3.5. Arcaicidad formal.
 - 3.6. La instalación de un orden.
4. Pictogramas bajo la Cruz del Sur: cuadro para una exposición.
5. Conclusión.
6. Bibliografía.

INTRODUCCIÓN

“Bajo la Constelación de la Cruz del Sur”, es un intento por contextualizar la práctica artística desde nuestro ser en el mundo, y como lineamiento posible de un análisis reflexivo de mi labor plástica.

Práctica artística que asume la condición de mestizaje y por lo tanto, distendida entre polaridades opuestas. Así, La Constelación de la Cruz del Sur, no sólo nos sitúa dentro de un contexto geográfico, sino que admite un sujeto, que instala un hábitat, una cultura; define entonces un pensamiento cristalizado en un signo: la cruz.

El signo estelar como símbolo, es una síntesis integradora, es el centro germinativo de todo un sistema de pensamiento. Klee decía, que la percepción visual es pensamiento visual; en consecuencia la práctica artística que se articule desde un pensamiento propio, no sólo modificará las obras sino que suministrará nuevos modos operativos para reflexionar y dar respuestas propias ante una realidad que desde la globalidad, niega como principio la pluralidad de respuestas.

El pensamiento popular en América, está signado por la dualidad, incluye “lo otro” como condición para alcanzar lo Uno, la unidad. La Constelación de la Cruz del Sur entonces, es el signo que marca nuestro aquí y ahora; y es nuestro símbolo ordenador de sentido.

1. BAJO LA CONSTELACIÓN DE LA CRUZ DEL SUR

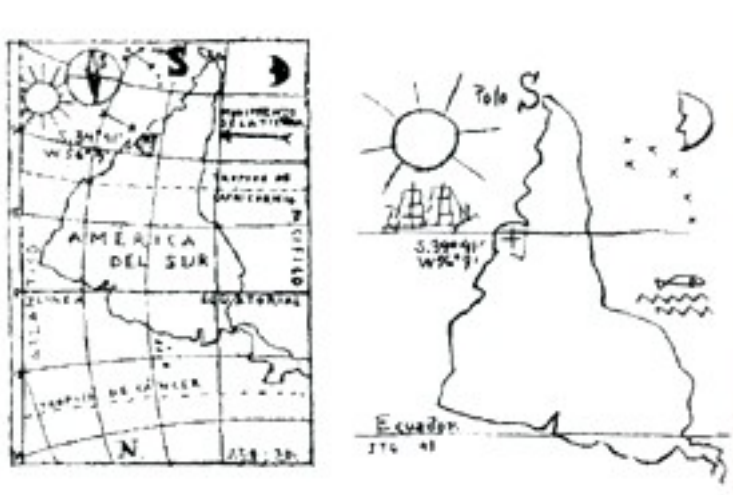
1.1. nuestro norte es el sur

Desde el alba de los tiempos el hombre contempló la bóveda celeste, y el mapa estelar conformó los signos que darían un sentido a su cultura.

Sino - signo - constelación.

Así la Cruz del Sur, es nuestro punto iniciático, nuestro sino, el punto de partida; que como un reloj celeste en cualquier mes y en cualquier año señala eternamente el polo sur celeste austral, exactamente como la estrella polar indica el norte verdadero en el Hemisferio Boreal. Así, el hemisferio austral, regido por la Cruz del Sur conformada por 4 puntos, estructuró una forma de pensamiento propio para poder “religarse” a ella ritualmente.

Como ya lo señalara Ibarra Grasso: “...Fundamental es el sistema astronómico de orientación indígena que se dirige hacia el Sur, no hacia el Norte como en la civilización occidental, de modo que la región del Polo Sur viene a ser el arriba para ellos, ocupando la Cruz del Sur el lugar preponderante para obtener esa posición y punto de orientación...” (Ibarra Grasso, “Ciencia en Tiwanaku y el Incario”, “Ciencia astronómica y sociología Incaicas”).



1. Joaquín Torres García. Izquierda: *Mapa de Sudamerica* reproducido en *Círculo y Cuadrado*. Derecha: *Mapa de Sudamerica* reproducido en *Universalismo Constructivo*

El pintor rioplatense Joaquín Torres García, también advirtió que para realizar un arte desde este lugar geográfico tendríamos que ubicarnos bajo otras coordendas; colocó el

mapa al revés y dejó estas palabras: "... una gran escuela de arte debiera levantarse aquí, he dicho Escuela del Sur porque en realidad nuestro norte es el sur. No debe haber norte para nosotros sino por oposición a nuestro sur, por eso ahora ponemos el mapa al revés y ya tenemos justa idea de nuestra posición y no como quieren en el resto del mundo, la punta de América desde ahora, prolongándose señala insistentemente siempre hacia el sur, hacia nuestro polo, los buques cuando se van de aquí, bajan no suben como antes para irse hacia el norte, porque el norte ahora, está abajo...".

La Constelación de la Cruz del Sur señala insistentemente el sur, nos sitúa en un punto geográfico determinado, y se erige sobre este suelo como símbolo ordenador de todo un pensamiento en América. Su re-conocimiento nos guiará a un modelo posible, un modelo para habitar.

Las palabras de Rodolfo Kusch, nos acercan al porqué del deslumbramiento que nos provoca el primer contacto con la América profunda "... aunque viajemos a miles de kilómetros de distancia siempre viajamos adentro de nosotros mismos. E ir al altiplano ya es la culminación, porque significa viajar hacia lo más profundo de sí mismo hacia ese margen de prehistoria que todos padecemos..." (R. Kusch, "Kusch y el pensar desde América". Este autor, nos propone claros lineamientos para poder reflexionar y pensar desde América, desplegados a partir de un intercambio fecundo con los habitantes del altiplano. Estos lineamientos fueron determinantes a la hora de tener que traducir en palabras mi peregrinar desde hace ya más de 20 años por Sudamérica. Guiarán y serán sustento, entonces, de la siguiente exposición.

"Estar" bajo la Cruz del Sur implica posesionarse en un suelo y ser partícipe de una cultura, que reconoce no sólo aquello que es aportado por la tradición sino también, el horizonte simbólico a partir del cual el hombre halla el amparo para dar sentido a su existencia.

Partiendo de este enfoque de la cultura habrá que indagar sobre la noción de suelo y su incidencia sobre el pensamiento, núcleo a partir del cual se generan los contextos simbólicos.



2. "1-2-3-4", técnica mixta, 46 x 34 cm. , 2002.

"Estar" bajo la constelación de la Cruz del Sur requiere ante todo de la decisión de "habitar" América.

Según Rodolfo Kusch, la decisión tiene sus límites "... uno inferior que sería el suelo o hábitat, y el otro superior o sea, el horizonte simbólico. Entre ambos límites el sujeto cultural logra su totalización en tanto integra con su decisión a los mismos" (R. Kusch, Geocultura del Hombre americano).

La noción de "suelo" no se reduce a "paisaje" o "naturaleza", sino al lugar donde acontece lo humano, un lugar y un tiempo determinado cargado de símbolos. El "suelo", como generatriz de todo cultivo, el lugar donde se "anclan las raíces" y es posible todo arraigo. El suelo como fundamento, lo que da gravedad al existir, el "desde dónde" se construye toda comunidad. Y el horizonte simbólico, el "adónde", un límite de sentido y la posibilidad de una estrategia para vivir.

Por lo tanto, el suelo no sólo se vincula con la vida cotidiana sino que su injerencia en el pensamiento da un sentido único a la existencia.

Este concepto se encuentra de alguna manera graficado en las estructuras textiles andinas. En el tejido existen dos campos bien diferenciados la "pampa" y el "pallay". La pampa posee la misma acepción que el contexto geográfico, alude al mundo salvaje -lo no cultural-, se corresponde en el tejido con el espacio uniforme, carente de decoración, en contraposición con el pallay, término quechua que significa "recoger", de la necesidad

de recoger hilos para formar una figura, representa por lo tanto el mundo cultural con significado.



3. *Detalle textil* de la comunidad del Peral, Presto, Chuquisaca, Bolivia.

Así el sentido profundo de una cultura reside en que puebla de signos y de símbolos el mundo, para que a modo de tejido pueda ocultar la desnudez.

Entonces, hacer Arte en América (lo mismo que pensar) es “estar de pie” buscando el fundamento por medio de los símbolos.

Y para poder pensar desde aquí, es necesario replantear el problema del pensamiento desde el subsuelo mismo de nuestra sociedad, en ese sustrato en el que gira el pensamiento popular. Su rasgo dominante es la arcaicidad, en tanto responde al concepto de globalidad: sujeto y objeto se funden; todo es uno. Y el símbolo media entre ambos para acceder a lo absoluto.

SOY, en tanto soy dentro de un ámbito simbólico, contenido en un horizonte cultural. Por lo tanto la ruptura de esa globalidad quebrará también, el margen de sentido que posee el vivir. El fundamento de lo arcaico es entonces, la dimensión de lo sagrado. Así el símbolo no sólo concreta el asiento existencial, sino en tanto este asiento logre la sacralidad.

En suma, la cultura se instala como un quehacer ritual para lograr el “domicilio” en el mundo.

El misterio de estar nomás y crecer

Por lo tanto, ser en el mundo no es “ser” en tanto “sedere” o estar sentado, sino “stare” o estar de pie en medio de los símbolos que ofrece el mundo cultural. Se “es” sólo cuando el sujeto “instala” una globalidad fundante que lo trasciende. El sujeto no es todo, sino que es parte dependiente de un todo.

El “estar” reconoce entonces el ámbito de lo innombrable, lo sagrado, porque comprende que todo lo existente no se reduce al ámbito de la conciencia, de lo explicable, del pensar causal.

Es más, en vez de haber una controversia entre “ser y estar”, hay más bien una conjunción, lo cual se expresaría en la fórmula “estar-siendo”.

El término aymara *utcata*, significa estar; *uta*, casa: estar en casa.

Se trata de un término que refleja el concepto de un “mero estar”, pero vinculado con el concepto de amparo y de germinación. El “estar” se vincula con el acontecer, se asocia al simple vivir, es el vivir sin más. Y se rige por un principio de seminalidad, que es el de gestación orgánica: nacer, crecer y morir. Seminal, en el sentido latino de semen como “semilla, germen, origen, fuente”, como lo que se da y no se sabe por qué, y que por eso mismo se da como algo trascendente. Y Kusch, agrega: “Un pensar seminal no se puede dar sino en términos de contemplación y espera, en tanto se sustrae a un compromiso con la realidad exterior entendida como “patio de los objetos”.

El pensamiento occidental ha poblado de objetos la realidad, una realidad que se halla delante del sujeto, sobre la cual se puede accionar y dominar. Mientras que en el pensamiento popular no existen cosas propiamente dichas, se tiende solo a reconocer los aspectos favorables o desfavorables de los objetos. De ahí la predominancia de lo emocional sobre el ver mismo. Así la realidad deja de ser algo estable y plagada de objetos, para ser vista sólo como acontecimientos que “afectan” sobre el hombre. El pensamiento occidental concibe un sujeto que “ve” un mundo y lo delimita en sus detalles para enfrentarlo con eficiencia; se asume entonces, una forma activa de enfrentar el mundo; por el otro, en el pensamiento popular, el sujeto “siente” lo favorable o desfavorable de ese mundo, y asume una actitud pasiva. En suma, se ve para sentir y la emoción indica el modo de enfrentar la realidad.

Desde muy antiguo el corazón ha sido el órgano que ve y siente.

El término *Soncco*, en quechua, Holguín lo traduce como “corazón y entrañas, y el estómago y la conciencia, y el juicio o la razón, y la memoria, el corazón la voluntad y el entendimiento”. Entonces, el juicio emitido desde el corazón es a la vez racional e irracional, dice lo que ve, o sea, que participa del mundo intelectual de la percepción y a la vez siente la fe en lo que está viendo del aquí y el ahora.

El corazón es entonces, un símbolo de integración o equilibrio. El punto de intersección a partir del cual se da sentido al individuo y al mundo como vuelco permanente.

-

En América, entonces, el primer problema se centra en el sujeto. Ser nosotros. Es un problema de autenticidad.

De todo lo dicho hasta aquí se infiere quizás, que el camino entre nosotros consista, en un proceso de recuperar nuestros símbolos con nuestro suelo, y esto es más que una

alusión al suelo geográfico, sino a la gestación de nuestro pensar. En suma, poder ser en nuestro estar.

Hemos optado por vivir de reflejo de otras civilizaciones, como si este suelo no contara con modelos en los cuales poder reflejarse. Y una cultura sólo se dará en plenitud cuando crece como un árbol, desde la raíz hasta el fruto.

La dualidad en América

América está signada por la dualidad.

Un ejemplo de ello lo atestigua la casa cósmica que dibujara Santacruz Pachakuti en el Altar del Coricancha, que resume y ejemplifica la cosmovisión del mundo andino. Allí la casa cósmica se da como domicilio; el hábitat que se sostiene entre los dos extremos innombrables, entre lo fasto y lo nefasto.

Ello confirma que el dualismo en América, es un dualismo que se antepone a los hechos y responde a un orden metafísico que sustenta y da sentido a la realidad de una manera total.

Según la antropología, una sociedad dual es un tipo de agrupación humana que organiza a sus miembros, al espacio, al tiempo, a la naturaleza, etc., en términos dicotómicos o en opuestos complementarios.

Entonces, la dualidad no significa dividir el mundo en dos opuestos irreconciliables. Las mitades son iguales-diferentes, pero al mismo tiempo, son partes de una unidad mayor, de una unidad que se ha dividido en dos partes para lograr mayor dinamismo y cohesión. En América, entonces, se debe enfatizar la clasificación simbólica en pares de términos opuestos que se relacionan por el principio del dualismo complementario.

La división de lo masculino y femenino es anterior a la división entre cielo y tierra. Al cielo se lo vincula a la idea de macho, a lo activo y la tierra a la de hembra, pasiva. En suma el secreto de todo lo que existe reside en la DUALIDAD.

El pensamiento primitivo, y se podría extender a todos los civilizados, atribuye un sexo a todos los seres del universo y a las cosas; así, la cualidad de lo masculino y lo femenino es una determinación genérica a todas las cosas y objetos de la naturaleza y a todas las realidades abstractas del pensamiento y la sociedad. De igual modo la derecha y la izquierda pasan los límites de nuestro cuerpo para abrazar el universo. De esta manera, la sociedad y el universo tienen un aspecto macho, fuerte, activo, un lado derecho, y que representa el mundo superior-cielo; y otro hembra, débil, pasivo, un lado izquierdo, que representa al mundo inferior-tierra. Esta distinción a los órganos humanos del cuerpo, a los objetos del universo y a los elementos culturales es de carácter simbólico y no porque sean así intrínsecamente por naturaleza.

La imagen cosmológica andina

“En todo sistema mitológico suele darse, como síntesis suprema que lo integra, como núcleo de la semilla por decir así, o como si fuese su sistema axial de cristalización, una estructura básica y final. Esta suele aparecer como esquema simbólico, concretado intelectualmente en algún signo o juego de signos, en algún diagrama geoméricamente basado y expresado, que guarda la quinta esencia del sistema mítico en cuestión” (F. Costa y Laurent, 1958, citado por C. M. Villena, en “Génesis de la Cultura Andina”).



4. Santacruz Pachakuti Yamki. Transcripción cosmológica situada en la pared central del Altar del Qoricancha. Cuzco.

Uno de los ejemplos más importantes de la representación cosmológica andina es la transcripción del dibujo que realizara el cronista aymara Yamki Pachakuti Salcaymahua (1613), del Altar Mayor del Templo del Coricancha en el Cuzco.

Este esquema cosmológico, como orden universal, se constituye en la unidad lógica esencial que da sentido a los arquetipos simbólicos e ideológicos del pensamiento cultural andino.

Este esquema graficado como una casa, adquiere toda la significación que refiere al domicilio, en el cual se genera todo el universo de sentido. Un análisis estructural del mismo advierte tres planos de significación y polaridades de correspondencias, es decir, la dualidad manifestada por los seres que habitan los mundos de arriba, de aquí y de adentro.

Estamos entonces bajo una estructura general que se presentó bajo la forma de una “cruz”, su brazo vertical está integrado por 3 elementos, y el brazo horizontal la contraposición de otros dos. Este signo, ubicado en el ápice de la casa cósmica representa la dualidad integrada a la Unidad y simboliza la bisexualidad de Wiraqöcha, el dios creador andino.

Esta estructura posee una connotación mítica, referida a “Wiraqöcha Pachayachachij”, el “ordenador del Universo”, cuyo símbolo es el “ovalito alargado” compuesto de tres círculos implícitos superpuestos a manera de los tres mundos: Janaj Pacha o mundo de arriba, Kay Pacha o mundo de aquí, y Ukhu Pacha o mundo de adentro; mundos que se interrelacionan y se comunican.

La presencia de Wiraqöcha implica la existencia de su opuesto, el caos. Orden y Caos, Conciencia e Inconciencia. Oposiciones que son incontrolables, ya que la movilidad de los opuestos hace que de lo bueno se pueda pasar a lo malo y viceversa con suma facilidad.

Wiraqöcha une los opuestos mientras que en el mundo prevalece el “hervidero espantoso”, el juego dual. La materialización de Wiraqöcha en el mundo la realizan los héroes gemelos de acuerdo con la ley de los opuestos: Sol-Luna, Día-Noche, Verano-Invierno.

En el esquema del cronista aymara se agrupan a izquierda y derecha los elementos masculinos y femeninos respectivamente. Ya que la imagen se halla invertida por reflexión, ubicándose el sujeto dentro de tal esquema. Hacia arriba las cosas del hanaj-pacha o cielo y hacia abajo las del hurin-pacha o “suelo de abajo”.

los héroes gemelos responden a dos CONCEPTOS, a la dualidad de Wiraqöcha:

A la izquierda, Imaymana Wiraqöcha, a modo de 7 ojos dibujados, simboliza la abundancia “pasiva”, el crecimiento como algo ajeno al hombre. Se da, del lado del Sol y debajo de la Pachamama. Se representa abajo en el collca (granero) y arriba en el grupo de las 13 estrellas: Las Pléyades o granero celeste, que aparecen en junio en el cielo cuando ha terminado la cosecha. Imaymana, es lo que se da en el mundo como materia pura, como posibilidad y fuerza germinal.

A la derecha, Tocapo Wiraqöcha, representa el control de la fuerza seminal. Se lo vincula a Tunupa o Taguapaca, ligado a la época de escasez de alimentos, período de la preparación de la tierra que va de agosto a diciembre.

En el esquema, Tunupa se encuentra asociado al árbol, a la zona lunar y agraria, al granizo, las nubes y el invierno. Y como dios agrario también representa “la medida”.

Tunupa es el enviado de Wiraqöcha que construye la “cruz cósmica” en los Andes y con ella avanza sobre el caos. La asociación del número 4 con el personaje responde a que es el portador del “orden cósmico”, el cual para los indígenas es siempre cuadrangular.

Tunupa desaparece. Así la leyenda, es una metáfora, del eterno retorno, de que todo vuelve a repetirse anualmente, porque el orden es efímero y deberá volver el héroe lunar para enseñar el control y la labor agraria.

Todo el pensamiento en América, responde a un sentido vegetativo, es una metáfora vegetal, en tanto responde al movimiento cíclico de nacimiento, desarrollo y muerte. De ahí, la insistencia de una terminología germinativa: “Los ojos de Imaymana”, que hacen alusión a las Pléyades, y a la abundancia, el término ojos: nayra y ñawi, en quechua, hacen referencia a ojo pero también a antigüedad, son entonces símbolos germinativos. Los héroes gemelos integran así el calendario, los días solares y los meses lunares, un círculo mágico, símbolo de la conciliación del dios y el mundo.

En el centro del esquema, la dualidad entre maíz (saramanca) o maleza (coramanca), forma una cruz de 4 estrellas que se denomina “chacana en general”, que alude a la constelación de la Cruz del Sur y expresa la movilidad de los opuestos. Es el centro germinativo que se configura en cruz y que determina el azar, entre lo fasto y lo nefasto. Así, la pareja humana, regida por el azar, deberá recurrir al ritual para mantener la estabilidad del mundo.

La pareja humana, el “runacay” o humanidad, se halla en medio de los 4 elementos: A la izquierda, el “fuego y la tierra”, a la derecha, “aire y agua”. Y comprometida en el cruce de dos oposiciones: una divina y vertical y otra humana y horizontal. ; respondiendo este esquema al concepto antiquísimo de la división de los campos en 4 sectores con un quinto, de concentración.

La casa cósmica

Tomar como punto de partida la cultura andina, y en este caso, el universo simbólico de la casa cósmica, se debe a que no sólo lo he constatado a través de la experiencia en los distintos rituales que acompañan al techado de la casa entre quechuas o aymaras; sino que lo podemos verificar a lo largo de toda la América indígena, como símbolo integrador del Hombre con el universo.

La casa, como casa cósmica, deviene en un espacio sacralizado, que condensa todo el saber cultural y social. Los rituales que acompañan a su construcción nos permite verificar el contenido simbólico, como la reiteración del esquema cosmológico graficado en el altar del Coricancha, y las analogías y correspondencias en torno a un espacio sacralizado que tiñe todos los aspectos de la vida.

A pesar de las múltiples mutilaciones que ha soportado la cultura andina, el silencio de la resistencia ha mantenido vigente aquellos símbolos que sostienen y dan sentido al

hombre andino. Así la construcción de una casa se transforma en un “arte de la memoria” ancestral, transmitido y compartido en los cantos y ch’allas que acompañan el ritual. Como señala Denise Arnold: “...En el transcurso de la construcción de una casa, los aymaras reconstruyen su visión cosmológica, y la misma casa se convierte en una representación del cosmos, una metáfora del cerro mundo, un axis mundi, y una estructura organizativa en torno a la cual giran otras estructuras...” (Arnold Denise, Hacia un orden andino de las cosas)

La casa es un espacio sacralizado, como también las tierras “cultivadas” y los cerros cercanos. La irrupción de lo sagrado se manifiesta en todos los seres que habitan “su mundo”, el hábitat.

La casa admite una primera diferenciación: lo interior y lo exterior, como símbolo de dominio doméstico e “interior” es de género femenino; como la mujer es una matriz reproductiva, asociada a la producción y transformación de alimentos y de personas. Mientras que los hombres, permanecen “fuera” de ella.

Esta división de roles por género, se extiende a todas las actividades. En la siembra, el hombre abre el surco y la mujer derrama la semilla, la potencia reproductiva está en sus manos y también en su canto.

Así, la construcción de la casa como el orden de las ofrendas respeta un lineamiento en sentido vertical que va de la tierra (el origen, generado por los ancestros) hacia el cielo (dominio de los dioses ancestrales); y en sentido horizontal, el lado izquierdo, femenino y el lado derecho, masculino.

Las piedras de los cimientos se asocian al poder fertilizante del aliento ancestral, de dominio masculino y la argamasa de barro que las une entre sí, a la tierra húmeda y a la sangre de las mujeres.

Las ofrendas a las paredes, se realizan “con sangre” de un cordero sacrificado; ya que se cree por analogía que el derramamiento de sangre otorga poder a la casa como “madrenido”, ya que la casa como envolturas concéntricas envuelve a sus hijos en su interior.

Las referencias a los textiles, lo encontramos referidos también a los campos de cultivo que son percibidos como un telar extendido en la tierra, con la urdimbre como surco y la trama con sus frutos, y la evocación de las costuras no como cierre sino como el espacio entre dos dominios.

Finalmente, el techo es análogo a un cerro con su pendiente, determina una zona liminal entre el cielo y la tierra, entre el cuerpo humano y el espíritu, y entre el interior y exterior del cerro techo. El armazón del techo, se asocia al mundo de los cerros y sus espíritus, aquellos que tienen el poder de engendrar por el aliento. En ese dominio donde se juntan lo masculino y lo femenino, la colocación de una olla de barro y una cruz en su interior, hacen referencia a la pareja divina: al Sol y la Luna, que mora en el espacio celeste.

Esta descripción de la construcción de la casa cósmica, nos remite al principio de esta exposición.

La constelación de la Cruz del Sur bajo la forma de una cruz, se ha erigido como símbolo de orden universal, que no excluye sino que integra todas las polaridades en una totalidad. En este espacio habitado se establece una comunicación con lo sagrado, ya que todo espacio se transforma simbólicamente en Cosmos por una repetición ritual de la cosmogonía, y como espacio consagrado, en tanto reitera de una u otra manera, la obra de los dioses.

“La gran conciliadora de estos opuestos es la vida, donde los opuestos se concilian para dar lugar al fruto. Crecer para el fruto es la razón misma del vivir. Sin los opuestos no hay posibilidad del fruto, y sin este se pierde el sentido de la vida. La unión y el equilibrio de los opuestos se produce por azar, y de este juego puede resultar lo fasto y lo nefasto, el maíz o la maleza. Frente a la hostilidad del mundo lo único sabio es reconocer que los opuestos se alternan y reemplazan hasta el infinito. contemplar este espectáculo es lograr la serenidad. El orden que resulta imposible de imponer al mundo exterior puede lograrse, en la intimidad. Este orden interior como estado de fecundidad que se prepara y crece para el fruto es lo que le permite a la sabiduría americana sobreponerse al caos de la naturaleza, tanto como al caos “civilizatorio” que, en vano se le quiere imponer desde hace más de 5 siglos” (Mareque, en “Kusch y el pensar desde América”)

PLANO DE SIGNIFICACIÓN

Trascrición cosmológica

La descripción hecha hasta aquí, no sólo merece la atención como estructura de organización que resume todo el pensamiento cosmológico en América, sino que como enunciado establece un ordenamiento simbólico que determina como cuadro mnemotécnico los signos que se alojan en mi obra.

Y es significativo aquí la observación que Miguel A. Battezzore realiza con respecto a la obra de Joaquín Torres García “... Como en los monumentales sistemas mnemónicos edificados por Raimundo Lulio, Giordano Bruno, Luciano, Comenio, Robert Fludd, y otros, concibe Torres el suyo como un instrumento cuyas estructuras constituyen la traducción en el plano de la sensibilidad y la imaginación de las relaciones ideales que conforman la trama del universo...” (Battezzore M. A., Joaquín Torres García, la trama y los signos).

Torres García por su lado en sus “tablas mnemónicas” presenta a los signos figurativos ordenados en tres subdivisiones en dirección horizontal, colocando en la parte superior el

“plano intelectual”, regido por el Triángulo; en la parte media “el plano magnético” que se relaciona con lo emocional y está signado por el juego de las polaridades: Sol-Luna, Hombre-Mujer, bien-mal, derecha-izquierda, y se halla presidido por el signo Corazón; y en la parte baja el “plano físico” y vital subdividido en tres, lo vegetal, lo animal, y lo mineral bajo la égida del signo Pez.

Torres García señala: “...que la estructura del universo, del hombre, y de la obra del arte, es una; ha de ser una... La identidad de los contrarios presupone la unidad, ya que son términos inseparables. Lo opuesto absoluto, se polariza, se equilibra, por ley necesaria...” (Joaquín Torres García, Estructura).



5. Joaquín Torres García. Detalle del Dibujo ilustración del libro La Tradición del Hombre Abstracto.

En “La tradición del Hombre abstracto” de Torres García, el dibujo que ejemplifica la doctrina constructivista resume a modo de esquema cosmológico todos los signos posibles. Un círculo que admite una estructura triádica: triángulo-corazón-peza, alberga la oposición entre Razón y vida; y el secreto de toda dualidad se halla en establecer el equilibrio.

En mi obra, los signos se ordenan en diferentes estamentos espaciales pero no sujetos a una estructura ortogonal visible, sino según estructuras libres de ordenamiento aunque su ubicación en el plano responda de hecho a “lugares” jerarquizados según planos de significación que manifiestan lo celeste y lo terrestre como división primordial. Giramos entonces en un mismo esquema universal, nuestro sino es la dualidad, inmersos en el juego azaroso de las oposiciones que se resuelven en la vida como en la obra plástica a través del equilibrio.

La casa cósmica como microcosmos alberga un orden que sirve de trasfondo mnemotécnico, como sendas de la memoria colectiva que une al hombre andino a los ancestros y a los muertos. Sustrato sobre el cual se movilizan y ordenan las formas en

muchas de mis obras. Un espacio cuyas particiones explícitas o implícitas, aluden a lo celeste, y a lo terrestre, y donde cada forma contiene dentro de un juego de analogías un género.

La estructuración del campo según ciertos planos de significación, en estratificaciones horizontales, indica la concentración en tres zonas : lo celeste, lo terrestre y el inframundo, en dos: arriba-abajo, o en un plano de significación que por analogía nos remite a los restantes.

En la obra “Pachamama” cuyo término se traduce generalmente como “madre tierra”, alude al aspecto telúrico de la tierra como poder autofecundante y en su manifestación más abarcadora, ya que el término Pacha: mundo, enlaza espacio-tiempo en una categoría.

“...la palabra “mundo”, implica de hecho una conjunción de espacio y tiempo, dos categorías totalmente distintas en el pensamiento occidental, pero que se unen en la concepción de muchos pueblos indígenas de América, como en los quechuas, los aymaras y los hopi...” (Adolfo Colombes, “Hacia una teoría americana del arte”).



6. “Pachamama”, 140 x 69 cm., Técnica mixta sobre tela, 2001.

Tres estratos vinculados a partir de la gran forma circular, asociada a la totalidad; el cuadrado, la demarcación espacial, según los 4 puntos cardinales y el fruto, como centro significativo del mandala en el cual se resuelven los opuestos.

El resto de las formas giran en torno a lo fecundo: el punto, además de señalar y tensionar un espacio como elemento primario, alude a la semilla, al igual que la forma ojo, la potencialidad germinal.



7. "Paqarina 1", 145 x 60 cm., Técnica mixta sobre tela, 2001.

En las obras "Paqarina" 1 y 2 (vocablo quechua que se traduce como " antepasado remoto, origen totémico de un linaje –fuente, lago, peña, cueva- venerado como divinidad menor en el incario", según J. Lara), es el lugar donde se manifiesta lo sagrado. Los pozos, cuevas, lagos son espacios de comunicación entre los distintos dominios. Ambos trabajos se enmarcan dentro de este concepto y sugieren la interrelación del inframundo como lugar de mutaciones de lo que muere y renace transformado en el plano cotidiano.



8. "*Paqarina 3*", 133 x 65 cm., Óleo sobre tela, 2001.

La obra "Agosto en Tierras", gira en torno a un tiempo, que en el calendario agrícola responde al momento de descanso de la tierra, días aciagos ya que se cree que ésta se abre permitiendo que las deidades del inframundo escapen causando estragos y momento de la acción ritual para asegurar el inicio de las lluvias fertilizantes.

La división dual del campo, establece una correspondencia entre lo potencial y lo manifestado, entre el "ruego" y lo revelado; lo que subyace en el interior de la tierra y su materialización. Así el cuadrado, el número cuatro o su estructura, la cruz; multiplica la significación de lo reproductivo en las cuatro direcciones, hacia las cuatro regiones fundamentales donde se asperja la sangre, fluido vital por excelencia.



9. "Agosto en tierras", 90 x 90 cm., Técnica mixta sobre tela, 2000.



10. "El que anima el orden cósmico", 143 x 70 cm., Técnica mixta sobre tela, 2001.

"El que anima el orden cósmico" es una obra que sintetiza los contenidos analizados anteriormente. El esquema simétrico estructural, desdobra en dos campos la obra, una dualidad que conforma lo Uno, la unidad: el que anima, Dios, el creador, el primer motor,

o Wiraqöcha. La dualidad se resuelve según izquierda y derecha como, el ser y su manifestación respectivamente. Del lado izquierdo, el que anima el orden cósmico, contiene todas las posibilidades de lo existente; de lado derecho, su manifestación: el cosmos, símbolo que nos remite al esquema de las tres regiones o mundos: el mundo de arriba, este mundo, el mundo de abajo, resueltos en una elipse. Los signos espiral en orden creciente y decreciente, aluden a la noción de ciclos, de crecimiento centrífugo en expansión y el de movimiento centrípeto, crecimiento que se da en un nivel interior, meditativo y profundo.

CLAVES PARA UN ANÁLISIS ESTETICO

Kusch, decía que el artista trabaja en la ciudad, en el ámbito mismo de la negación de América.

Y es que en la ciudad desde el inicio, se perfiló una cultura que puso su mirada en occidente como paradigma, y aún hoy no puede dar respuestas a una realidad, que se sustenta bajo otros signos.

En estas tierras, en definitiva, estamos como en el mito: sin tiempo y al comienzo. Tal vez, por ello desde aquí, como lo aclamara Torres García, se puede dar un “arte inédito”.

La dicotomía civilización y barbarie, marcó desde nuestros comienzos como nación toda propuesta cultural. Históricamente optó por dar la espalda a América, la barbarie; y así desde la plástica cada corriente europea o norteamericana tuvo su correlato inevitable entre nosotros. Una actitud poco inocente si apreciamos que toda obra cultural se incorpora dentro de un horizonte simbólico que reviste cualidades esenciales para el pensamiento en tanto se sustenta en una manera particular de ver el mundo.

Una constante que habría que destacar, es aquella mediante la cual opera el vaciamiento cultural: siempre hubo primero aniquilación y luego una asimilación transmutada en imagen idealizada, en definitiva, lo que siempre hizo el folklorismo, que apela a un aspecto de la cultura y no a su totalidad y menos al hombre que sustenta esa cultura. Entonces, ser localista no deviene de la representación de un hecho folklórico o de una creencia de tipo mística-religiosa de algún lugar de nuestro territorio, sino que la clave apela al “modo”, antepone lo sensible a lo inteligible, es decir, la manera en que planteamos las obras desde el punto de vista estructural y desarrollo técnico. En esta línea podría nombrar una serie de artistas que persiguen o están en una vinculación con la tierra: Líbero Badii, Alberto Pilone, Fernando Espino, Leonidas Gambartes, Alejandro Puente, César Paternostro y al Grupo “Ojo del Río” (Julián Agosta, Adolfo Nigro, Adrián Dorado y Alberto Delmonte).

Todos los citados, más los continuadores de esta línea, tienen como referencia en nuestro país a los artistas mencionados y en el orden continental a Rufino Tamayo, Syszlo, Wilfredo Lam y Joaquín Torres García.

Y desde el campo del pensamiento literario y filosófico: Guillermo Magrassi, Rex González, Héctor Francia, Adolfo Colombres, Rodolfo Kusch, Sánchez Proaño, Eduardo Galeano, César Sonderegger, Bonfill Batalla, Ticio Escobar, Juan Acha, entre otros.

Desde una estética “americanista”, en la cual se enmarca mi obra, propongo ciertas claves de análisis, que puedan aclarar y determinar una mirada más reflexiva y atenta acerca de lo que nos diferencia y a la vez universaliza.

dimensión de lo sagrado

Arte y mito

Toda obra artística admite la esfera de lo sagrado, en tanto es la concreción de una imagen que persigue trascender al hombre en el tiempo convirtiéndola en paradigma; la inmersión en la esfera de lo sagrado, también se incorpora al proceso artístico en la medida que, toda obra artística es creación; en tanto crea un nuevo universo antes inexistente. La obra entonces, como un doble del universo, no es una representación sino la presentación de una constelación de fuerzas en equilibrio.

Pero en mi obra la clave de tal “consagración”, debe buscarse en un nivel más profundo, no en las formas sino en las creencias que las animan, es decir, en el espacio del mito. Para Mircea Eliade, el mito es una realidad y hay que contar con ella para poder renovarnos y percibir lo eterno. El mito proyecta entonces, la existencia de lo sagrado, transformando el mundo cotidiano. Una ruptura espacio-temporal que nos transporta a un tiempo primordial en el que las cosas comenzaron a ser. Los mitos cosmogónicos, agrarios, y de la pareja humana se convierten así, en modelo o arquetipo referencial de todo acto creador.

Y si aceptamos que “...aprender el mito es aprender el secreto del origen de las cosas” (Mircea Eliade, Mito y Realidad) la obra artística entonces, adquiere una entidad fundante, en tanto, proyecta una nueva mirada sobre la realidad y refuerza aquellos aspectos que son esenciales a todo acto humano.

Así, tanto el mito como el arte anhelan concretar en la conciencia una visión totalizadora e integradora del mundo.

Aprender el secreto del origen, nos permite no sólo ahondar en el misterio de las cosas, sino anclarse en aquellos fundamentos esenciales al hombre; punto de partida de toda renovación.



11. *“El guardián del cántaro blanco”*, 95 x 65 cm., óleo sobre arpillera, 2000.

Y si el mito es creación, el arte es creación y actualización. En tanto transforma aquello que es esencial al hombre desde una perspectiva siempre nueva.

Toda creación, entonces, como entidad autónoma, alcanza estado de plenitud cuando “es” revelación de un orden universal y cuando por vía del símbolo da en el núcleo de una necesidad colectiva aún no expresada.

Según Adolfo Colombres, mientras el mito se desenvuelve en el espacio de lo imaginario, el rito se verifica en el espacio físico: es acción, gesto y movimiento. Mediante el rito, el hombre se remonta al mito y afirma sus fundamentos. El mito se actualiza en el ritual, y el rito se asocia a la magia, porque es en la fuerza mágica donde reside su potencia emocional. El rito, entonces, es la expresión de una emoción más que de una idea. Podríamos concluir junto a Kusch diciendo que, el acto artístico al igual que un ritual es la cristalización temporal de una intensa conmoción existencial por la búsqueda de un fundamento, que esconde detrás de lo meramente dicho la urgencia de graficar un símbolo. Arte y rito se corresponden, porque es ahí donde se da el juego humano en su totalidad, en todo su misterio.

El universo indígena es concebido como una totalidad orgánica, cualquier desajuste altera la cohesión interna de sus partes, produciendo un desequilibrio que hay que restablecer. Una obra plástica también es un universo y como tal un orden. Ambos procesos se resuelven en la intimidad, donde se pone en juego la afectividad, para

alcanzar un equilibrio intuido más que racionalizado. Entonces, el acto artístico configura un ritual en tanto reitera un mecanismo para repetir o recrear una realidad que siempre esta referida a un modelo ejemplar. Los resultados dependerán finalmente de la eficacia en el manejo del lenguaje.

Ernst Cassirer sostenía que la magia afirma la fraternidad de todos los seres vivos, porque se funda en la creencia de una energía o fluido universal. Como consecuencia, las formas y sus cambios son despliegues del fluido original, y el campo bidimensional el sustento, el universo donde se resuelven mediante correspondencias y analogías. Y Torres García llega al mismo principio cuando señala: "...Todo signo es mágico y puede darnos la presencia del espíritu..." (Torres García, Universalismo Constructivo)

Si la magia es la animación universal, mi obra es el intento de reconocermé en ese fluido original, no con la mente, sino con la única manera en que nosotros podemos conocerlo, a través de lo sensible y de la intuición.

Como señalara Fermín Fèvre, en el Artículo "Reminiscencia actual": "... La pintura de Silvia Della Maddalena nos remite, inevitablemente, al mundo precolombino. Vemos en su escritura visual formas reminiscentes del arte original de América. Lo curioso de ello es que ninguna forma en particular lo determina. Se trata, más bien, de un clima, de un conjunto de signos a los que atribuimos una supuesta simbología americana. Esta aproximación obedece a una primera lectura ya que, cuando profundizamos la mirada, hallamos que esa sugestión visual es, ante todo, una suposición nuestra. Es como si las imágenes hubiesen destilado un espíritu ancestral, proveniente de un arraigo cultural que se mantiene vivo... Ese componente mítico está en el sustrato imaginativo de la artista, que lo identifica con la América profunda sin necesidad de recurrir a citas específicas..." (Fermín Fèvre, Reminiscencia actual, Revista Arte al Día, Número 91).

lo monstruoso y lo natural como opuestos

La primera impresión que tenemos al observar una obra precolombina es la presencia de lo monstruoso o terrorífico que emana de sus formas.

Según Worringer: "...el arte genuino ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica, pero no el puro instinto de imitación ... un arte que brote de necesidades psíquicas y satisfaga necesidades psíquicas...y solo en este sentido la historia del arte adquiere una importancia casi equivalente a la de la historia de las religiones...". (W. Worringer, Naturaleza y Abstracción). Y siguiendo esta premisa, un arte en América se funda en la necesidad psíquica de incautación de un espacio cargado de

fuerzas sobrenaturales que acechan y que encierran la posibilidad de aniquilación del hombre y destrucción del “orden cósmico”. De ahí que, lo monstruoso o lo siniestro como carácter de toda obra indígena se funda en lo indeterminado, en lo inasible, lo que escapa a los límites de la determinación inteligible, y se encarna en el espacio, como cualidad.

Para Kusch, lo monstruoso indígena o lo “siniestro” (según Líbero Badii) deriva de un realce de “lo signado sobre el signo”, del contenido sobre la forma. La realidad espacial se impone sobre lo humano. Mientras que la cultura occidental, re-crea la realidad por intermedio del sujeto, como se operara en un espacio vacío y por ello puebla de objetos el mundo; negando el espacio. Lo que dará como resultado una visión de la realidad que antepone el signo a lo signado. Si la monstruosidad se relaciona con una experiencia de lo geográfico, la ecuación hombre-espacio es la generadora de una cultura típica de lo americano. En América se da un proceso de integración, o más bien de vegetalización de lo humano, un impostergable compromiso con la tierra de ahí la elección de una actividad agraria, como solución de tipo integrador, una economía de amparo, una respuesta de tipo comunitario frente al espacio.

Así, el verdadero sentido del arte indígena es el de conjuración del espacio. Un arte de conjuración, un arte signo, con el que se incauta todo lo antagónico.

Por lo tanto, la abstracción y la visión simbólica son cualidades del arte en América; porque

“...el símbolo revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos- que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos y mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser...” (Mircea Eliade, Imágenes y símbolos)

Mi obra se define dentro de la abstracción pero un análisis de carácter formal no dará cuenta de meras transcripciones simbólicas. De ser así, estaríamos en el terreno de una simple apropiación formal, carente de toda significación.

La clave habrá que buscarla en el “modo”, a través del cual se establece la enunciación formal, y la resolución estructural de la obra. Estamos entonces, en el terreno de una “intencionalidad artística”.

la abstracción y la búsqueda de lo primario

El análisis de una obra plástica, dentro de la estética de nuestro tiempo, deberá partir de ciertas premisas: la pintura es ante todo un fenómeno visual, y la forma es emisora de significados. El lenguaje de la pintura no es verbal sino plástico. Por lo tanto “no

representa” sino “que presenta” una imagen en un plano bidimensional articulado por relaciones de sintaxis.

Las ideas, los mitos, las pulsiones interiores y todo el imaginario del artista, son realidades que se han de encontrar dentro de la pintura; el soporte bidimensional entonces, es una superficie cerrada al universo verbal y abierta hacia su propia realidad. Así, el espacio no es un simple límite abstracto, sino la demarcación de un territorio regido por leyes propias y relaciones internas. Las formas, en definitiva, conforman un espacio que es extensión animada, un campo de fuerzas que se atraen y repelen, hasta alcanzar un equilibrio.

Como todo lenguaje posee ciertos números de elementos primarios elementales, el Punto, el Plano, la Línea; de ahí que el arte abstracto sea un arte basado en lo elemental, no en el sentido de “lo simple”, sino de la vastedad de lo elemental.

En suma, la valoración de la obra abstracta se basa en una intención puesta en obra: el acto por el cual una experiencia sensible es traspuesta al campo de la experiencia plástica, a través de la acentuación de uno o varios de los elementos primarios del lenguaje y la búsqueda intencionada de un orden.



12. De la Serie: “*En Agosto*”, (detalle), 38,5 x 27,4 cm., técnica mixta sobre papel, 2002.

el misterio de lo elemental

“Cuando fabricamos un obra avanzamos trabajosamente de lo profundo a lo desconocido. Si no alcanzamos las formas elementales nunca podremos llegar al misterio” (Francisco Matto)

Un triángulo, un cuadrado, un círculo, son formas elementales que exceden todo tiempo y lugar, por lo tanto, son formas arquetípicas que pertenecen a un mundo esencial que es Universal.

En el pensamiento primitivo, el surgimiento de una voluntad abstracta significó la posibilidad de extraer del mundo fenoménico y cambiante, algo fijo y limitado, y dar con un sistema de relaciones que vincularan a los hombres entre sí y con el cosmos.

Como bien observara Kusch, el origen de lo geométrico indígena responde a un período de estabilización social, cuando encuentra su subsistencia en las actividades de tipo agrario de indudable sentido matriarcal. En América el campo bidimensional alberga lo geométrico como esquema de conjuración, asignándole un sentido humano.

En suma, la ecuación hombre-espacio como generadora de una cultura típica de lo americano, implica una solución humana de integración, que no consiste solamente en la elección de una actividad agraria sino de un compromiso definitivo con la tierra.

Si el surgimiento de una voluntad abstracta significó siempre extraer de lo amorfo y cambiante un sistema de relaciones, no para suprimir el contenido de la vida sino para incautarlo; Lo geométrico indígena implica entonces la incautación de lo inasible, “lo monstruoso”, dentro de un orden estable regido por un planteo ortogonal que amarra cada figura. Así, el ángulo recto asumió su papel rector como una forma de expresar al Gran Ordenador actuando como vector vertical desde el cenit del cielo, sobre el plano horizontal terrestre de la vida.

Toda abstracción se expresa entonces, con los elementos fundamentales de la plástica, que no son otros que universales; y conlleva una intención dirigida a un “otro”, de lo cual también deriva su universalidad. Pero ambos procesos, el pasaje de “lo aparente a lo concreto”, y la aparición del otro como mi propia alteridad, fue una de las experiencias más importantes del siglo 20.

Así, se produjo el salto de la obra cerrada, de la obra figurativa; a la obra abierta, la obra de arte actual.

En occidente el concepto de abstracción y la búsqueda de lo elemental debió cumplir un largo proceso, que puede ser visto como la evolución de las distancias, que va de la inmediatez del arte figurativo a la mediatez que supone el arte abstracto; y esto se relaciona con la capacidad de vivenciar la experiencia concreta como expresión de lo personal y de lo universal a la vez.

En definitiva, el logro del arte abstracto fue la evocación, a través de la obra, del encuentro que tuvo el artista con lo primario, con lo original, con lo elemental; que incidió fundamentalmente en el campo de las ideas, y en la conformación de un nuevo tipo de sensibilidad.



13. "Criptogramas", 140 x 56 cm., técnica mixta sobre tela, 2000.

Partiendo de este código, que es el de nuestro tiempo; surge de primera instancia que la imagen a la que arriba, admite de hecho una recurrencia a formas elementales; un vocabulario formal que se asienta en aquellos principios universales, pero que no se resuelven a través de una geometría precisa sino que surgen de lo sensible, como captación intuitiva de aquello que emana de lo arcaico.

El signo plástico entonces, accede a una pluralidad de significados, pero "el modo" por los cuales se revela instala una intencionalidad que pone el acento más que en la forma en el espíritu que las anima, el universo de sentido que refuerza determinadas connotaciones.

En suma, la elección de determinada articulación formal, lineal y cromática se ajustan para dar con una imagen que encarna y desoculta determinados significados. La obra adquiere así, un carácter de necesidad espiritual, en tanto revelación de lo trascendente.

Arcaicidad formal:

Louis Sullivan señala: "...No puedes expresarte a menos que tengas un sistema de pensamiento y percepción; y no puedes tener un sistema previo de pensamiento y percepción a menos que tengas un sistema básico de vida..." (citado por D. A. Dondis, La sintaxis visual). Arribamos así al concepto de estilo, que determina el pensamiento

visual dominante de un artista, enmarcado en una época y un lugar, las coordenadas del espacio y el tiempo fundamentales, y el modo personal de realización. Cada estilo enlaza así, una serie de claves visuales que nos permiten descifrar el modo particular de ver y representar el mundo, y su traducción en imágenes plásticas ó poéticas. Modos que son abarcativos de un grupo de artistas, períodos y lugares.

El primitivismo (como lo que está al principio, en el origen) es un estilo que define no sólo a los pueblos pretéritos sino a los que hoy subsisten e incorpora a los artistas que intentan por regresión, recuperar aquellos símbolos que los reintegre a una visión más humana, universal y sacralizada de la vida.

Max Raphael, citado por Read, distingue 7 características en el estilo geométrico neolítico:

“...La síntesis, que refleja la voluntad de crear una unidad visual a partir de la multiplicidad de elementos. La simplicidad, que indica la voluntad de construir estructuras complejas con unos cuantos elementos. La necesidad formal, que deriva de la voluntad tanto de representar como de ocultar un contenido en un signo adecuado. El aislamiento, que surge de la voluntad del artista de elevarse sobre todo contenido de los mundos interno y externo, tanto de las emociones sensibles como de los objetos físicos. La definición, que indica la voluntad de representar los contrastes eternos en una forma evidente por sí misma. La energía, que expresa la voluntad de dominar por la magia lo que trasciende los poderes físicos del hombre, aún la vida misma. La conexión de contenido y significado, con dos mundos, el de la vida y el de la muerte. (Read, Imagen e idea). En mi obra, la arcaicidad formal responde, a la simplicidad, la sencillez formal, la frontalidad, la regularidad sensible y la subjetividad simbólica.

La búsqueda de formas elementales determinan una geometrización formal a modo de matriz sobre la cual se proyectan las imágenes. Torres García lo señala así: “...los esquemas geométricos no debían generarse en los términos abstractos del lenguaje, sino en la forma. Primero trazaría un círculo, el cual podría ser después un sol, un reloj o una rueda (...) es decir, que todas las figuras entrarían en el orden geométrico, y en cuanto fuere posible entrarían también en las formas elementales de la geometría plana...” (Torres García, La recuperación del objeto).

El proceso de conformación de la imagen se da entonces desde la geometría y el ritmo y no en sentido inverso por geometrización de un signo figurativo, que fija el modo de estilización formal más cercano al modo decorativo.

El universo formal surge entonces, por la acción mediadora de adiciones y sustracciones de las formas primarias geométricas y del control rítmico de líneas rectas y curvas, que dan forma y conjuran sus propios contenidos profundos.

la instalación de un orden

La imagen plástica es una totalidad, una unidad orgánica que establece la idea de una relación necesaria y funcional entre las partes y el todo. Una unidad visual que involucra la conjunción de los siguientes términos: un esquema cerrado y auto-contenido de movimiento; el equilibrio de todas las fuerzas plásticas que interactúan en un campo, ajuste intencional en la distribución de espacios, líneas, colores, etc. según los condicionantes que presenta la forma: el soporte. Y si el equilibrio es la organización de fuerzas opuestas hasta lograr una unidad, el ritmo no sólo enlaza formas, líneas y colores en un movimiento virtual de acentuaciones y silencios; sino que en su manifestación oculta, desarrolla todo un sistema de relaciones. Ello aclara la sutil relación existente entre ritmo y razón, o si se prefiere: entre ritmo y proporción. Una vez más estamos, frente a la inevitable relación de cada parte entre sí y con el todo.

“Estructura, quiere decir, reconocimiento de que en el fondo de todo reside la unidad. Fuera de este concepto todo es fragmentario, sin base (...) Una obra construida (ordenada según reglas)...tiene un centro invisible, algo que unifica todos sus elementos retenidos por una relación entre ellos, y no una relación de calidades, de objetos en torno a una idea, o cosa así, sino una relación precisa, numérica, relación efectiva, real, controlable...” (Torres García, Estructura)

El sentido original del término “estructura”, que deriva del latín “struere”: construir, designa el modo de disposición de las partes de un todo y sus relaciones en el campo visual.

Su trazado alberga diversas modalidades: La “relación simétrica” o equilibrio de reposo, es un ordenamiento que conjuga sus relaciones a partir de un eje de simetría o esquema bilateral, o de un simetría radial a partir de un punto. También alberga la posibilidad de fragmentación ortogonal dada por una partición “regular” recurriendo al carácter reticular del espacio. Las estructuras de “relación asimétrica” instalan un orden dinámico y una relación tensionada de sus elementos y admite dos variantes: una fundada en un planteo ortogonal del espacio según una razón numérica subyacente ó ritmo oculto; y otra, por una disposición nucleada, que jerarquiza los agrupamientos según una relación asimétrica por dominancia y subordinación. Finalmente, la estructura admite un orden de relaciones libres, constituida por un equilibrio de ritmos y tensiones autogeneradas y autoreguladas.

Sin embargo, si la estructura es un sistema de relaciones latentes en el objeto que lo liga a otras objetivaciones potenciales, su realidad es el devenir y cada cambio alberga la posibilidad y la instauración de un nuevo orden.

De esta manera el concepto de estructura (retomando una línea de análisis sobre tales definiciones vertidas por el pintor Alberto Delmonte) ha sido delimitado y enriquecido por los aportes que sucedieron al Estructuralismo Antropológico, y que en arte sugeriría la idea de una estructura como momento de una totalidad, la obra plástica adquiere así, las características de un sistema, o sea, de algo inacabado.

Lévi Strauss, por su lado, aclararía el concepto erróneo de admitir las estructuras como estáticas de acuerdo a una concepción geométrica estructural, por el concepto de estructura como la “aprehensión instantánea de una realidad móvil”; asumiendo el concepto de cambio y desarrollo en todos los procesos.

A diferencia del planteo gestáltico, que admite una totalidad acabada según los principios de cerramiento, regularidad y simplicidad; ó de una prefiguración categórica como alude la organización ortogonal; la estructura se va realizando según un plan, y resultará ajustada cuando alcanza una armonía de conjunto. En el origen de toda estructura se admite siempre la posibilidad de su continuidad. En definitiva, un proceso que alcanza su plenitud pero que accede a nuevos cambios por la incorporación de un elemento nuevo. Y ello es lo que determina su carácter como “obra abierta”.

El concepto de estructura como obra abierta, no sólo responde a un tipo de orden fundante, sino que incluye cualquier intento en la definición de la obra de tipo unívoco por parte del espectador. Umberto Eco por su parte, postularía el carácter abierto del simbolismo moderno, al ser comunicación de lo indefinido y de lo polivalente.

Esta nueva conceptualización del término “estructura”, define bajo su espectro determinadas configuraciones y a la vez delimita el concepto de “construcción”.

El concepto de “construcción” también refiere a un orden. La construcción supone la ordenación racional de un espacio dado, una razón numérica que para occidente alcanzó la perfección en la proporción áurea y en el número de oro: 1,618. El arte Constructivo entonces, impone una organización fundamental derivada de un planteo ortogonal y de la manifestación de un modo geometrizable de las formas.

Esta organización reglada, visible y percibida como un todo, determina una unidad armónica y orgánica, en la cual intervienen elementos de carácter expresivo, formales y funcionales.

De esta manera, la construcción como un todo, tiene como el universo un orden fundamentado en una proporción y en un equilibrio tensionado.

En el arte abstracto constructivista, que se consagra en el Neoplasticismo de Piet Mondrian; el problema previo es la subdivisión del espacio, por lo cual, la construcción

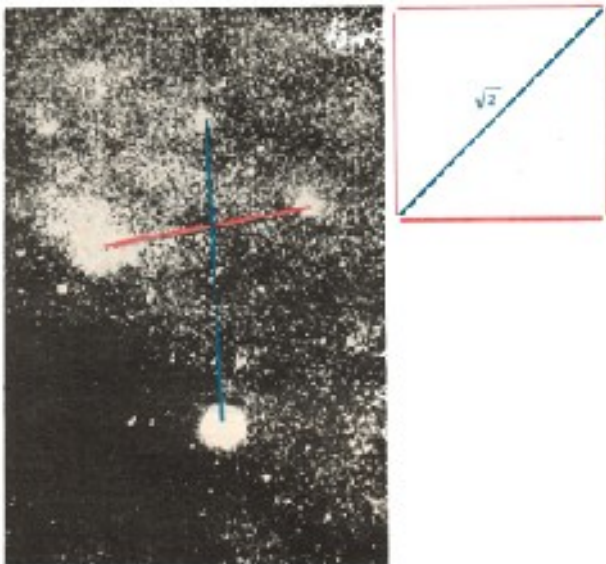
instrumentará la fragmentación estable de ese espacio, según una proporción. La construcción entonces, es un orden vinculado a la razón y no a la naturaleza y está en relación directa con lo geométrico, el equilibrio tensionado y la forma cerrada. Esta oposición conceptual se visualiza en la diferenciación que se efectúa entre “abstracción lírica” y “abstracción geométrica”. En definitiva, es la diferencia entre los esquemas estructurales de Klee y Mondrian; entre ritmo y compás. Como bien lo señalara H. Daucher “...la oposición entre orden estético y racional, se manifiesta aquí por la diferenciación entre ritmo y compás. El término ritmo se deriva del griego *rheein*, *fluir*; designa el recurso natural del movimiento, sin interferencias. Por compás (...) la estructura rígidamente regulada del decurso de un movimiento, es decir, su ordenación numéricamente establecida que tiene su raíz en la medición del tiempo, no puede ser rítmico; está dominado por un compás...” (Hans Daucher; *Visión artística, Visión racionalizada*).

La instalación de un orden entonces, alberga diversos modos de manifestación. Un orden que en mis obras pone el acento en el concepto de estructura más que en el de construcción, y que me aleja por su carácter, de las formas compositivas del diseño precolombino en su adscripción “constructiva”.

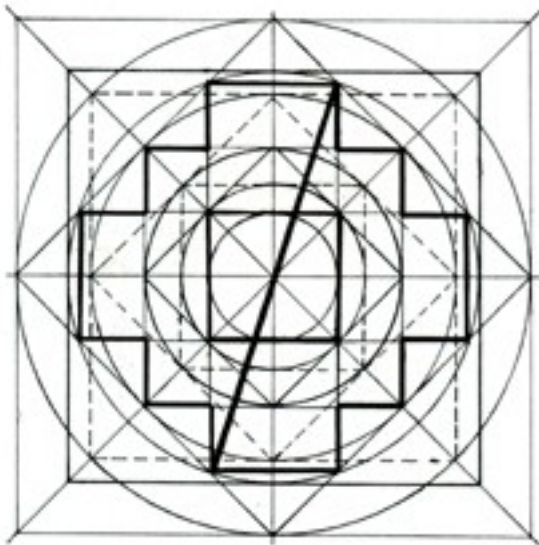
De acuerdo con un criterio abarcativo; en un diseño precolombino la fragmentación del espacio responde a un orden cuyo esquema fundante es cosmológico. Recordemos aquí, que en el mito cosmogónico andino es Tunupa el portador del ORDEN COSMICO, el cual para los indígenas es siempre cuadrangular. En suma, un orden estable que se estructura bajo el signo de la cruz, y que define toda la lógica geométrica andina.

Y si partimos de que la construcción supone una ordenación racional de un espacio dado, una razón numérica, en América quedó fijada en la diagonal del cuadrado y su valor numérico: 1,414; proporción inmanente en la Constelación de la Cruz del Sur, sustentada en la longitud de los brazos menor y mayor.

Así, todo este sistema de relaciones originó una geometría sagrada sintetizada en la fórmula geométrica de la cruz cuadrada. Y sin lugar a dudas, “la cruz cuadrada” es el signo geométrico más importante en América, ya que constituye la síntesis del sistema de formación armónica y de composición simbólica de la geometría andina.



14. izquierda: Constelación de la Cruz del Sur. Derecha: proporción sagrada. (en Génesis de la cultura andina, C. M. Villena).



15. Ley de formación del sistema de la Cruz Cuadrada (en Introducción a la semiótica del diseño andino, Z. M. Euribe.).

Milla Villena lo señala de esta manera: "...Desde la época Pre-cerámica hasta las postrimerías del incario: 2000 a.C.-1450 d.C. se presenta un mundo ordenado en torno al culto estelar de la CRUZ DEL SUR, cuyas proporciones geométricas son tomadas por el hombre andino como base de su Sistema Matemático y para estructurar sus espacios regionales y arquitectónicos (...) El Sistema Andino de Medidas está sustentado en el valor proporcional del número trascendente "Pi", expresado ritualmente como una Cruz

Cuadrada y geoméricamente como la Diagonal Mayor de uno de sus brazos... “ (Milla Villena, Génesis de la cultura andina)

En América, la geometría es geometría sagrada, tanto los signos como las estructuras evocan la ley de orden universal, obedeciendo a una forma de ritualización iconológica de la imagen del mundo.

El procedimiento de amarrar ordenadamente el espacio, determinó proporciones armónicas y relaciones simbólicas entre las partes. Acercar la mente al sentido de la unidad, relacionar las partes de un todo, implicó siempre una relación de proporción que se encuentra encubierto.

“Los artistas de todos los tiempos, los sabios y pensadores, los matemáticos, los magos y cabalistas idearon diversos medios. Ya por el de figuras geométricas, por cálculos numerales por combinación de toda suerte. Y esto en todos los pueblos caldeos, egipcios, griegos, maya y azteca, en la Edad Media, en el Renacimiento, y aún hoy. Y esto fue la base del arte, de la astrología y astronomía, de la ciencia y la filosofía, de las matemáticas y geometría, y debe y puede serlo aún hoy. Y tanto que fuera de esta tradición de verdad y nada seguro: pues otra base no hay”. (Joaquín Torres García, Estructura)

La imagen del Cosmos que se desarrolla a partir de un centro y se extiende hacia los cuatro puntos cardinales determina un cuadrado a partir de un punto central, un “imago mundi”. Así, “el cuadrado” se antepone como principio formativo del espacio y lo encontramos en todas las culturas, en occidente y en oriente. Debido a que, todo asentamiento humano repite la creación del mundo a partir de un centro.

Sin embargo, el uso del “cuadrado” en América tuvo especial énfasis en el carácter proporcional y simbólico del diseño; ya que alude al término quechua “Pacha” se traduce como mundo, plano o “espacio-tiempo”; evoca entonces, el concepto de unidad. Dicho concepto que representa toda unidad espacial que se expresa en el signo “cuadrado”, conforma la estructura ortogonal, el espacio que sustenta la medida.



16. “Tierra” (detalle) 43 x 31 cm., técnica mixta sobre papel, 2000.

La Unidad, lo uno, lo eterno, devino en dualidad, el desdoblamiento del creador, la presencia de los gemelos como héroes civilizatorios. Esta lógica de carácter dialéctico la encontramos bajo la forma de estructuras y procesos compositivos, generados del Principio de la “unidad en la dualidad”, que se manifiesta en esquemas simétricos por alternancia, inversión, reflexión e interior-exterior. De este principio de dualidad también se deriva el ordenamiento simétrico de la forma-color lo blanco y lo negro, lo rojo y lo amarillo, como representación de lo claro y lo oscuro y de lo frío y lo cálido respectivamente. Los cuatro valores cromáticos fundamentales que parte de la relación día-blanco, noche-negro, amanecer-amarillo, atardecer-rojo, concepto que lo encontramos extendido en toda América, como relación cromática de las cuatro regiones, de los 4 puntos cardinales del espacio.

Este Principio de Unidad en la dualidad nos revela al diseño como expresión simbólica de un conocimiento místico que se juega al momento de la creación.



17. *“Dualidad”* (detalle) 44 x 24 cm., técnica mixta sobre papel, 2002.

Toda dualidad se ordena en pares de opuestos, como la negación de una forma dada, y en pares complementarios, como orden integrador de las partes componentes del todo; formas de reciprocidad, que no sólo conforman una manera organizativa del diseño en el espacio, sino una acción puesta en obra en las distintas actividades humanas. Este modo operativo lo vemos reflejado en las actividades comunitarias del altiplano, a través del “ayni” o la “mink’a”.

Otra partición en las estructuras de ordenamiento es la “Tripartición”. El concepto espacial de la “tripartición” deviene de la idea de dualidad ordenada a partir de un centro originario o de encuentro, a partir del cual se alcanza el equilibrio. Responde a los 3 planos de existencia, el “mundo de arriba”, “el mundo de aquí” (donde se resuelve lo antagónico), y “el mundo de adentro”, concepto cosmológico muy arraigado en la América indígena.

La “Diagonal”, asumió una gran importancia en el diseño como expresión del movimiento y desarrollo de las leyes de formación compositivas.

Arnheim la define así: “La orientación oblicua constituye probablemente el medio más elemental y eficaz de obtener una tensión dirigida. La oblicuidad se percibe espontáneamente como un esfuerzo dinámico de aproximación o alejamiento respecto a la armazón espacial básica de horizontal y vertical” (Arnheim, *Arte y percepción visual*) La diagonal del cuadrado implica una división de las partes en función de las tensiones de sus esquinas. Alude al concepto de “tinku” o encuentro de los extremos en el centro. En la cultura andina, el tinku, refiere a un rito mediante el cual se reproduce y equilibra el orden social, implica competencia, enfrentamiento y tensión entre la mitad “de arriba” y la mitad “de abajo” de la comunidad. Ya que se considera que el enfrentamiento y la sangre derramada entre dos ayllus opuestos “riega” a la tierra y aumenta la fertilidad. Por lo tanto, el tinku representa una acción mediadora para alcanzar e integrar estructuras en una totalidad renovada.

Otro signo estructural es la espiral, el círculo en movimiento de crecimiento centrífugo, por lo tanto, responde a la noción de ciclo y simboliza el tiempo, y se expresa bajo el vocablo quechua “Pachakuti” (Pacha: tiempo-espacio, Kuti: vuelco, revolver), si Pacha es la unidad, el orden; Kuti es el caos. Es un signo entonces, que expresa la dualidad en la unidad. Y asociada al signo escalera evoca el sentido de ascensión y crecimiento.

Finalmente, esta suma enumerativa de las disposiciones formales en el diseño andino, que subyacen como patrón compositivo en diferentes culturas de América; son transformadas en mi obra.

La transformación subyace al momento de convertirse en realidades intuidas como evocaciones de significaciones posibles; adquieren un carácter simbólico y no estructural.

Como señalara Fèvre: "...En efecto, las pinturas de esta artista constituyen realidades autónomas, en las que predomina una concepción constructiva abierta que mantiene un dinamismo muy particular acentuado por el empleo del color con transparencias y planos superpuestos. De tal modo, cada una de sus obras plantea un entramado constructivo diferente.

En esa acción creativa, basada en las cualidades del lenguaje plástico, Silvia Della Maddalena se muestra imaginativa y sensible. En sus pinturas predominan las estructuras abiertas. Son rigurosas en su concepción, pero no escatiman la espontaneidad del trazo ni un cromatismo sensible..."

PICTOGRAMAS BAJO LA CRUZ DEL SUR

Cuadro para una exposición



18. *"Pictogramas bajo la cruz del sur"*, 100 x 70 cm., técnica mixta sobre tela, 2001.

Un eje ordenador vertical a modo de axis bilateral enlaza las formas, enfatizando un sentido ascensional que nos arrastra hacia el signo emblemático: la cruz cuadrada. Eje estructural dominante que contiene como centro magnético una forma cuadrangular central, en la cual se hallan inscriptos una serie de signos que a modo de sustrato interno, repite virtualmente la misma figura en dirección opuesta. El cuadrado rojo redonda en multiplicación gráfica.

Y la vertical devino en su opuesta: la horizontal, equilibrando la tensión dominante estructural sin contradecirla.

El espacio se resuelve en frontalidad, con una clara intención de integración entre figura y fondo. Todo se halla en el mismo plano, sólo el esquema valorado de ordenamiento destaca o repliega la primacía de las formas.

Lo elemental se manifiesta con total desnudez: tierras, negro y blanco; formas primarias: círculo, triángulo y cuadrado, que conjugan procesos de desarrollo sustractivo y aditivo en su conformación. Estéticamente imperfectas. Geometría alterada que incluye lo no preciso, lo no definido; el espíritu que anima su manifestación.

La materia con-forma el espacio y determina calidades texturales que, con un alto grado de pregnancia, destaca la forma principal, soporte de otras objetivaciones posibles.

Cielo-tierra, derecha-izquierda, y en el centro del mandala, el punto seminal apunta a conciliar los opuestos antagónicos.

CONCLUSIÓN

¿ Qué supone una práctica artística “bajo la cruz del sur?”. Una respuesta posible desde una óptica personal y desde una realización plástica; implica primero la “decisión” de erigirse en sujeto cultural enmarcado en un tiempo-espacio con cualidades propias, en sujeto histórico como herencia incluida. En suma, asumir definitivamente la condición de mestizaje, única decisión plena de crecimiento que como metáfora vegetal se ancla en suelo y crece desde la raíz al fruto.

Esta decisión toma partido desde el pensamiento asumiendo lo “otro” como antagónico, la conjunción de todas las polaridades. Y en este sentido, cruzar el umbral que separa el ámbito profano de la existencia para poder acceder a una dimensión sagrada de la vida. Finalmente, como especificidad artística; una propuesta estética que albergue desde la contemporaneidad, aquellos elementos que enuncien una poética del lugar, el horizonte simbólico de nuestro continente, en definitiva como señalara el maestro Alberto Delmonte: “...recordarnos que el hombre en algún momento deberá volver su mirada a lo elemental y eterno”.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan-COLOMBRES, Adolfo-ESCOBAR, Ticio. "Hacia una Teoría Americana del Arte", Serie Antropológica Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1991.
- ARNHEIM, Rudolf. "Arte y Percepción Visual", Alianza Forma, Madrid, 1979.
- ARNOLD, Dense Y. "Hacia un Orden Andino de las Cosas", Hisbol/Ilca, Bolivia, 1998.
- AZCUY, Eduardo A. "Kusch y el pensar desde América", Centro de Estudios Latinoamericanos, Editado por Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1989.
- BATTEGAZORE, Miguel A. "J. Torres-García, La Trama y los signos", Editado por la Intendencia Municipal de Maldonado, Uruguay, 1999.
- DAUCHER, Hans. "Visión artística y visión racionalizada", Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gilli S.A., Barcelona, 1978.
- DELMONTE, Alberto. "El arte abstracto". (Textos inéditos)
- DONDIS, Donis A.. "La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual", Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gilli, S.A. Barcelona, 1976.
- EHRENZWEIG, Antón. "El orden oculto del arte", Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1973.
- ELIADE, Mircea. "Mito y Realidad", Editorial Labor, SA, Barcelona, 1992.
- "Lo Sagrado y lo Profano", Editorial Labor SA, Barcelona, 1992.
- "Imágenes y Símbolos", Editorial Taurus, Madrid, 1955.
- EURIBE, Zadir Milla. "Introducción a la Semiótica del Diseño Andino", Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología del Perú, Lima, 1990.
- GISBERT, Teresa; ARZE, Silvia; CAJÍAS, Martha. "Arte Textil y Mundo Andino", Gisbert y Cía., La Paz, 1987.
- FEVRE, Fermín. "Reminiscencia actual", Arte al Día Internacional, Nº 91, Año 22, 2002.
- IBARRA GRASSO. "Ciencia en Tiwanaku y el Incario" "Ciencia Astronómica y sociología incaicas", Editorial Los Amigos del Libro, Cochabamba, Bolivia, 1982.
- IMBELLONI, José. "Religiosidad indígena americana", Estudios antropológicos y Religiosos, Ediciones Castañeda, Argentina, 1979.
- KEPES, Gyorgy. "El lenguaje de la Visión", Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1969.
- KUSCH, Rodolfo. "La Seducción de la Barbarie"; Análisis herético de un continente mestizo, Editorial Fundación Ross, Buenos Aires.
- "Esbozo de una Antropología Filosófica Americana", Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1978.
- "Anotaciones para una estética de lo americano", Artículo reproducido en Khana, año IV, La Paz, 1956.
- "El Pensamiento Indígena y Popular en América", Editorial Hachette, Buenos Aires, 1973.
- "América Profunda", Editorial Bonum, Buenos Aires, 1986.
- "Geocultura del Hombre Americano", Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1976.

LARA, Jesús. "Diccionario" Qheshwa-castellano, Editorial "Los amigos del libro", La Paz, 1971.

PALOMINO FLORES, Salvador. "El Sistema de Oposiciones en la Comunidad de Sarhua", Editorial Pueblo Indio, Lima 1984.

READ, Herbert. "Imagen e Idea", Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

TORRES GARCIA, Joaquín. "Estructura", Ediciones La regla de oro, Montevideo, 1974.

"Universalismo constructivo", Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944.

"La Tradición del Hombre Abstracto" (Doctrina Constructivista), Ediciones La Regla de Oro, Montevideo, 1977.

"La Recuperación del Objeto". Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad de la República, Montevideo, 1952.

"Metafísica de la Prehistoria Indoamericana", Montevideo, 1939.

"Lo aparente y lo concreto en el arte", Publicación de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, Uruguay, 1947.

UNTOJA CHOQUE, Fernando; Mamani Espejo, Ana. "Pacha en el Pensamiento Aymara", Fondo Editorial de los Diputados, La Paz, 2000.

VILLENA, Carlos Milla. "Génesis de la Cultura Andina", Colegios de Arquitectos del Perú, Editado por Fondo Editorial CAP Colección Bienal, Perú, 1983.

WORRINGER, W. "Abstracción y Naturaleza", Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1953.

INDICE DE ILUSTRACIONES

1. Dibujo, Mapa de Sudamérica reproducido en "Círculo y Cuadrado". Joaquín Torres García.
Dibujo, Mapa de Sudamérica reproducido en "Universalismo Constructivo". Joaquín Torres García.
2. Pintura. 1 -2-3-4", técnica mixta sobre papel, 46 x 34 cm., 2002. Silvia Della Maddalena.
3. Detalle textil de la comunidad del Peral, Presto. Chuquisaca, Bolivia. Reproducido en "Artesanía Textil en el Proyecto norte Chuquisaca" Sucre, Bolivia. 1992.
4. Transcripción cosmológica del Altar Mayor del Qoricancha, Cuzco. Santacruz Pachakuti Yamki.
5. Detalle del dibujo ilustración del libro " La Tradición del Hombre Abstracto". Joaquín Torres García.
6. Pintura. "Pachamama", 140 x 69 cm. , Técnica mixta sobre tela, 2001. Silvia Della Maddalena.
7. Pintura. "Paqarina 1 ", 145 x 60 cm. , Técnica mixta sobre tela, 2001. Silvia Della Maddalena.
8. Pintura. "Paqarina Y, 133 x 65 cm. , Óleo sobre tela, 2001. Silvia Della Maddalena.
9. Pintura. "Agosto en Tierras", 90 x 90 cm. , Técnica mixta sobre tela, 2000. Silvia Della Maddalena.
10. Pintura. "El que anima el orden cósmico", 143 x 70 cm. , Técnica mixta sobre tela, 2001. Silvia Della Maddalena.
11. Pintura. "El guardián del cántaro blanco", 95 x 65 cm. , Óleo sobre arpillera, 2000. Silvia Della Maddalena.

12. Pintura. "En Agosto" Serie, (detalle), 38,5 x 27,4 cm. , Técnica mixta sobre papel, 2002. Silvia Della Maddalena.
13. Pintura. "Criptogramas", 140 x 56 cm. , Técnica mixta sobre tela, 2000. Silvia Della Maddalena.
14. foto: Constelación de la Cruz del Sur. Gráfico: La proporción sagrada, reproducido en "Génesis de la cultura andina" de C. M. Villena.
15. Gráfico: Ley de formación del sistema de la Cruz Cuadrada. Reproducido en "Introducción a la semiótica del diseño andino", Zadir Milla Euribe.
16. Pintura. "Tierra" (detalle), 43 x 31 cm. , Técnica mixta sobre papel, 2000. Silvia Della Maddalena.
17. Pintura. "Dualidad" (detalle), 44 x 24 cm. , Técnica mixta sobre papel, 2002. Silvia Della Maddalena.
18. Pintura. "Pictogramas bajo la cruz del sur", 100 x 70 cm. , Técnica mixta sobre tela, 2001. Silvia Della Maddalena.