

Romualdo Brughetti

NUEVA HISTORIA DE LA
PINTURA Y LA ESCULTURA
EN LA ARGENTINA

De los orígenes
a nuestros días

EDICIONES DE ARTE GAGLIANONE

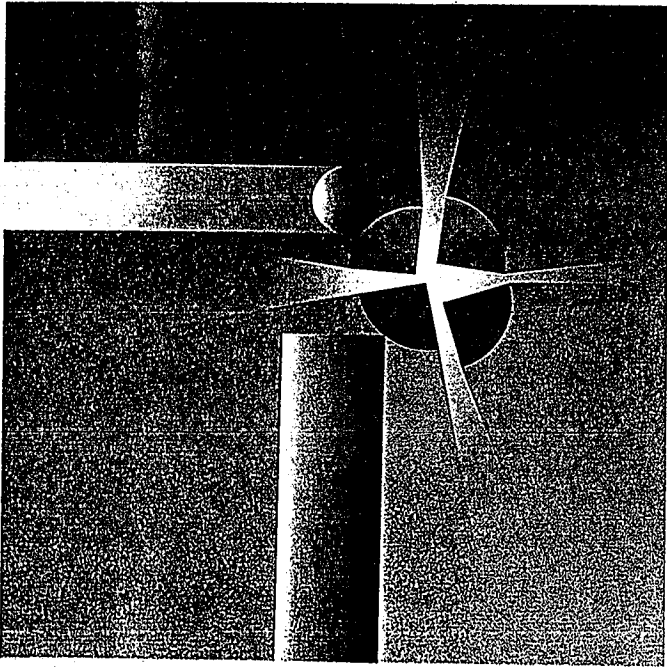
Las vanguardias argentinas: de la cinética a las nuevas experiencias

En las décadas del sesenta y del setenta —del op art y la cinética al arte generativo, del informalismo a la nueva figuración, de la nueva abstracción o arte geométrico a más allá de la geometría, del pop art a las nuevas experiencias, nuevos materiales y estructuras primarias, y no menos del surrealismo al realismo social, al hiperrealismo, y otras variantes que venían de años anteriores—, entre avances y retrocesos, nuestros artistas afirman sus valores y se ubican en una línea de avanzada en relación a los movimientos artísticos contemporáneos. Pero ¡cuidado! no pocas veces la problemática que esgrimen no concuerda con la concreción artística.

Importan las investigaciones en el campo tecnológico y estético que hacen a la dinámica actual del arte, a la evolución de las artes plásticas y visuales en procesos que confirman la validez de creadores cuya obra se ha desarrollado especialmente desde los años sesenta y ha trascendido las fronteras. En este período, las muestras del Museo Nacional de Bellas Artes y del Instituto Di Tella, cargando el acento en la experimentación visual, fijan rupturas y rumbos diferenciales. En la misma década opera la Bienal Americana de Arte (Córdoba, 1962-66) con la participación de artistas latinoamericanos, y un lustro antes se funda el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, con salas propias en el Teatro Municipal San Martín en 1960. Cábele también una labor remarcable desde 1958 al Fondo Nacional de las Artes, con su ayuda a los artistas; la acción de Ver y Estimar y de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, que presidió entre 1960 y 1968; los premios de las instituciones mencionadas; los Braque, Hisisa, Italo, Pisano, etc., propulsados por personas y empresas que contribuyeron a señalar nombres nuevos, muchos de los cuales no concurrían a los salones oficiales. Hacia 1969, al cesar la actividad del Centro de Artes Visuales Torcuato Di Tella, el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) propugna corrientes experimentales en el país y en un ámbito mundial. Ha sido la del setenta etapa de vivas polémicas, de afirmaciones y negociaciones; en fin, "se hablan muchas lenguas y numerosos dialectos", ha escrito Marta Traba. Al cabo —y esto es lo afirmativo— un conjunto de artistas se proyectan en el Nuevo y Viejo Mundo. ¿Exceso de experimentalismo? ¿Olvido del "territorio estético americano"? Valgan, por de pronto, las experiencias y las realizaciones de Julio Le Parc (1928).

Nacido en Mendoza, Le Parc reside en París desde 1958 y es miembro del "Groupe de Recherche d'Art Visuel" (1960), cuya labor está ligada al movimiento de "Nouvelle Tendance". Ha participado en exposiciones internacionales presentadas en Europa, las Américas y el Japón, obteniendo el gran premio de pintura en la Bienal de Venecia (1966). Su posición y la de los integrantes del Grupo, entre los cuales señaláanse Horacio García Rossi (1929) y Francisco Sobrino (1923), de origen español, que vivió en Buenos Aires antes de radicarse en París, reniegan de fórmulas caducas y piden "una apertura, salir del círculo vicioso que es el arte actual", al que califican de "formidable bluff". Sus propósitos se vinculan al espectador a quien hacen participar en un "clima de comunicación y de interacción". Rechazan la actitud del artista y acogen el trabajo en equipo y anónimo. Sus consignas son: "Prohibido no participar. Prohibido no tocar. Prohibido no romper". Evidentemente que, frente a tantas imágenes deprimentes del arte de aquellos años relegadas a una órbita conclusa en las que agonizaban por haber perdido sus virtudes esenciales, la obra de Le Parc —en el vasto sector de la movilidad o inestabilidad— y en el uso del aluminio, de la madera, de los rayos de luz blanca y de color, con ingeniosas composiciones cinéticas coincidentes, seducen por el control de sus constantes geométricas, por su prolija técnica, por sus formas y haces de luces en movimiento que estimulan la fantasía y armonizan con las estructuras de nuestra era industrial. Las "investigaciones" de Le Parc, y las de Varánega, Tomasello, García Rossi, Hugo Demarco, Marta Boto, Sobrino, Davite, Armando Durante, Antonio Asís, Eduardo Rodríguez y tantos otros, participan por igual de la pintura y de la escultura, hacia la extinción de límites de ambas, en la aventura integradora de las artes en el espacio-tiempo, signo que rubrica el espíritu del alto siglo XX.

Julio Le Parc se sintió atraído tempranamente por el arte concreto y el espacialismo de Lucio Fontana. Viajó a París en 1958 becado por el gobierno francés y en 1955 por el Fondo Nacional de las Artes. Frecuentó el taller de Víctor Vasarély, pero ya a comienzos del 59 Le Parc y Sobrino disienten del maestro húngaro, razón por la cual y en coincidencia con otros artistas jóvenes europeos (Morellet, Stein, Yvaral) que sostenían la necesidad de acceder del movimiento virtual al movimiento real, promovieron el nacimiento del Groupe de Recherche d'Art Visuel. Su propósito: pasar del cuadro estático, de dos dimensiones, a la tridimensionalidad, en busca de una



Julio Le Parc, Modulación 950.

realidad móvil, sin oposiciones, un todo en sí mismo. En la Bienal de Venecia (1964) Le Parc incurrió en laberintos de objetos animados mecánicamente por rayos de luz, tarea que culminó en la Bienal subsiguiente (1966) con las soluciones originales que le valieron la máxima recompensa.

El arte propuesto por Le Parc y su Grupo, en paradójica contradicción con el anonimato que propugnaran, se basa en un procedimiento denominado por el mendocino de "superficies-secuencias", fundado en estructuras geométricas en el logro del movimiento consecutivo. Sus anhelos: superar lo meramente óptico y subjetivo hacia una objetividad total y despersonalizada en el espacio-tiempo real. La idea parte de Vasarély, con sus tramas en la superficie de la tela, pero la investigación a fondo es llevada a cabo por nuestro artista en la concreción de las estructuras visuales inestables. Utilizando cubos de plexiglás, y mediante un mecanismo de desplazamiento y rotaciones y la incorporación de "secuencias cromáticas en los cuatro planos", según anotara Frank Popper, incorpora el movimiento y la luz y elementos ambientales: "efectos de luz y sombra, formas y colores, así como imágenes parciales, que se movían a diferentes velocidades" actuando en superficies diferentes. Las invenciones de Le Parc se multiplican como los efectos, con una sensibilidad muy aguzada por las variantes visuales y el empleo de la luz rasante. Pero no le bastaron esos hallazgos. Lo prueba en 1988 la muestra en las Salas Nacionales de Exposición, de la Recoleta, la cual lleva a la evocación de otras dos implícitamente aludidas: de "La Inestabilidad" (Museo Nacional, 1964) y el Instituto Di Tella (1967), paradigmáticamente con sus salas-juegos y juegos-encuesta.

Las originales creaciones de Le Parc otorgan existencia a un mundo fantástico. ¡Cómo las habrían admirado Umberto Boccioni y Fernand Leger! Le Parc las denomina simplemente Experiencias, treinta años de labor, 1958-1988. Superficies, superficie-color, relieves móviles, desplazamientos, contorsiones, luz, modulaciones, ¡y juegos! que establecen un clima festivo con la viva participación y algarabía de los niños que se divierten con las curiosas innovaciones del artista. Basta con sólo apretar un botón eléctrico, que transfigura el espacio y lo convierte en escenario de imprevisibles formas en movimiento al son de campanas, gritos y risas infantiles.

Más allá de los juegos y de las invenciones mecánicas leparquianas, las pinturas evidencian un notable poder inventivo logrado con una extrema economía de medios controlados por un ceñido rigor técnico sostenido de una imaginativa visión. Ejemplarmente: las variadísimas Modulaciones como las 995 y 996 y similares, o las sutiles Alquimias de 1988.

Se trata en todos los casos de acrílicos sobre tela. Modulaciones, Alquimias, Progresiones, que deparan un visual alumbramiento en el contemplador. Así: la riqueza de los grises y las series cromáticas a modo de tapices resplandecientes. Una creatividad inequívoca que demuestra que la pintura no ha muerto, que vive en un ámbito de modernidad a tono con los nuevos avances científicos y tecnológicos de nuestra época. Hacia un Mundo Nuevo que jerarquiza la belleza de las formas y los colores, como lo vislumbrara el arquitecto Gropius, en comunidades de hombres y países. Julio Le Parc con su obra asume esa loable actitud.

Horacio García Rossi maneja el movimiento y la luz coloreada e incorpora a sus Cajas el azar "como fuente de inestabilidad" y del que surge "la sorpresa" en opinión del mismo artista, o sea, el hecho poético, el cual califica sus trabajos de experto investigador y realizador cinético menos inclinado "a la realización serial de un prototipo". Su labor culmina en color-luz (serie 1990). Entre las concreciones del cinetismo —en la búsqueda de la luz, color, reflejo, sonido y movimiento— señalaron en su hora: Perla Benveniste, César Ariel Fioravanti, Jacques Bedel, Enrique Lucas Reina, Jorge Omar Pereyra, Alfredo Portillo, Alberto Pellegrino y otros. ¿Marta Boto? Radicada en París, sus Cajas y similares construcciones, sus "máquinas ópticas", revelaron la sutileza de su creatividad. Técnico singular, como ya dijimos, G. Vardánega construyó formas "recorridas infatigablemente por corrientes eléctricas que se traducen en impulsos lumínicos de intensidad, calidad y color diferente" (D. Bayón). Otro cinético: Gregorio Dujovni. ¿Eduardo Rodríguez? Emergen "sus estructuras seriales realizadas con placas oscilantes de plástico, de intensa luminosidad" (A. Pellegrini).

Dos representantes del movimiento "Arte constructivo-arquitectural", Salvador Presta (1925) y Fioravanti Bangardini (1906) adhieren a la cinética. Dicho movimiento surgido en 1959 e integrado por los citados artistas, Aldo Coll, Rodolfo A. Difilippo, Elida Gianni y Carlos Salatino, firmantes del respectivo manifiesto, tendía a

unificar Forma, Color y Arquitectura, aboliendo la bidimensionalidad del cuadro e incorporando al plano la presencia del volumen y al volumen lo arquitectural. Continúan las enseñanzas de la Bauhaus, del cubismo y del neoplasticismo, con un concepto evolutivo, objetivo y racional. En años posteriores, Presta, establecido en Italia en 1965, realiza una labor cinética que lo sitúa en los medios de avanzada peninsular. Sin abandonar su preocupación plástica e integración con la arquitectura, concibe sus Espacios vibratorios y métricos (Turín, 1968). En ellos la construcción de la luz sobre la base octogonal evidencia los recorridos reflejos hacia soluciones ópticas preestablecidas y seriales, acrecentándose su labor en composiciones de cinetismo electromecánico y policromático: Esferas cinéticas, Estructuras visivas cinéticas, Estructuras métricas cromáticas, etc. hacia la imagen "constructiva-perceptiva-cinética", según definió con acierto en Milán Pedro Fiori.

Fioravanti Bangardini esgrime una técnica estricta en su taller repleto de sierras, tornos, gases metálicos, pulidoras, soldadoras eléctricas, tubos de neón, precedido de análisis y estudios, dibujos, cálculos, bocetos, diagramas, maquetas en la elaboración de su color energía, sus luces resplandecientes, sus formas estáticas y dinámicas, en el espacio. El arte decorativo de Bangardini y el de sus colegas cinéticos —de amplias aplicaciones en las ciudades modernas— responde a una problemática del tiempo presente y nos recrea con una nueva belleza.

El cinetismo, punta de lanza del constructivismo, tuvo la virtud de introducir en el caótico mundo contemporáneo una limpia visión. En el orden decorativo, invade salas de espectáculos, vitrinas y espacios abiertos. Pero en verdad —ha dicho con razón Le Parc— la cinética sigue teniendo pocos realizadores... En 1978 ya es una experiencia conclusa, pero que tiene aplicaciones prácticas según se advierte en la misma ciudad de Buenos Aires como factor integrante de la vida moderna... Disuelto el Grupo, Le Parc ha vuelto a la pintura en 1970, a sus estudios bidimensionales de 1958-59 en una escala mayor, y cultiva otras formas de espalda a la cinética; una vuelta a la pintura, como dejamos anotado.

El pintor y escultor autodidacta Davite (1911) trae al cinetismo una expresión propia. En 1971 ejecuta una escultura —papel hilográfico generativo— en un ámbito urbano de la ciudad alemana de Nuremberg, obra de ocho metros de altura por cuatro de ancho, como único representante americano elegido en un concurso internacional. Un año antes, en la XI Bienal de San Pablo, obtuvo un premio adquisición por su Columna cinética generativa. Sus sucesivas muestras en Río de Janeiro, Caracas y Medellín lo ubican entre quienes cultivan airoosamente la cinética. Comenzó por una trama lineal superpuesta, la que sustituyó bien pronto con hilos de nylon, dando origen a lo que denominó Hilografías. Ante esta experiencia, de capas distanciadas y superpuestas, de hilos que tiñe de colores diversos y con los que obtiene formas y figuras móviles, "acondicioné —explica— a mis trabajos fuentes lumínicas, conseguí eliminar el eje que sostenía mis construcciones, y les incorporé el movimiento". Y agrega: "Se iba concretando la etapa: la luz al incidir sobre las obras producía

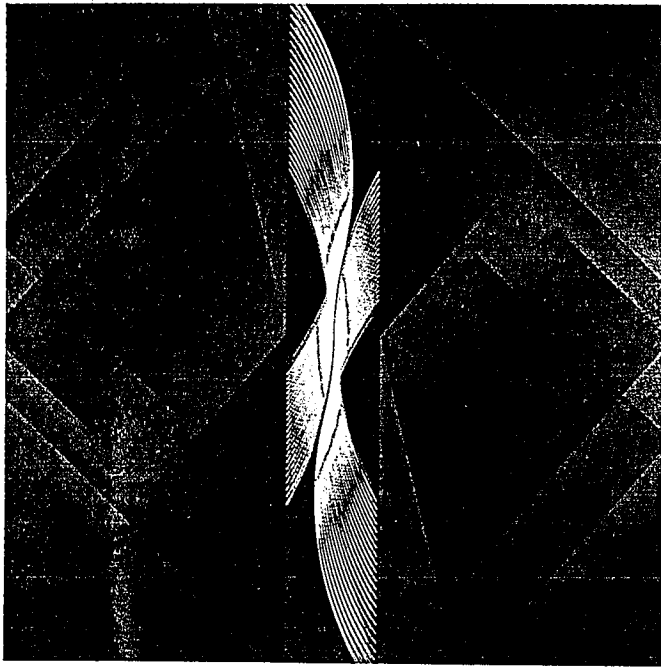
una vibrante reflexión que, al girar, provocaba imágenes cambiantes en el espacio. La utilización de las fuentes lumínicas naturales, el sol, la luna, la fantasmagoría prolífica que nos proporciona el ámbito dentro del cual se desarrolla la vida contemporánea: letreros luminosos, iluminación vial, focos de automóviles, etc. captados por las tramas reflejadas me dieron como resultados efectos sorprendentes". De su técnica precisa y su sentido imaginativo surgen las imágenes espaciales, la Luz-Espacio, las Imágenes lunares, las Lumino-esculturas de variadas secuencias. Sus construcciones cinéticas lumínicas buscan el espacio de las grandes urbes-plazas, calles, parques—; son aliadas del urbanismo y de la arquitectura, como lo prueba el empleo de luces naturales y artificiales, que ordenan el entorno para el gozo estético. También se atiende al muro en obras de cinetismo lumínico aptas para la decoración de interiores.

De Gyula Kosice nos ocupamos en otro capítulo. Cabe agregar acerca de su Hidrocinetismo y del Cinetismo en términos generales, que son pasos nada desdeñables en el ámbito de la vida que se vislumbra hacia el año 2000. Pero me pregunto: ¿podrá el arte, al acatar el desafío de la ciencia y la tecnología, humanizar a éstas y dar existencia en la mente y en el corazón de los hombres, más allá de las frías fórmulas matemáticas, a la Ciudad Ideal de la Armónica Convivencia Universal por la Belleza en una sociedad humana a imagen y semejanza de ese Ideal largamente anhelado?

Arte generativo y geométrico

Más que un juicio crítico acerca de artistas y obras, deseo señalar la problemática que opera en el alumbramiento de caminos del arte contemporáneo. Claro, existe una distancia nada corta entre el propósito y la realización; a veces, coinciden, muchas veces divergen. El arte es una inmensa y continua exploración del ser del hombre y del mundo en función de una expresión inteligente y sensible. Hay quienes se han propuesto alcanzar una técnica; otros, una concreción intelectual; a unos pocos le es dado lo uno y lo otro en el plano de la estética, o mejor aún, de la forma-sustancia que la trasciende.

Partiendo del arte concreto (punto, línea) sin ser concretos, Eduardo Mc Entyre (1929) y Miguel Angel Vidal (1928) suscribieron en 1960 una declaración en la que se manifiestan por el *Arte Generativo*. Afirman: "De ese punto, que es un círculo al fin, de esa recta, de esos elementos que en sí mismos *generan* su propio movimiento, los hemos hecho desplazarse, vibrar, girar, los hemos identificado más aún en el presente y el futuro... Ellos crecen y se disminuyen, se *generan* progresivamente, ellos giran y vibran, giran en su propia órbita y vibran al encontrarse entre sí. Ellos producen los contrastes y el claroscuro. Ellos adoptan un nuevo tipo de vida, ellos cobran una nueva identidad en el espacio. Por eso adoptamos el término Arte Generativo que propone Ignacio Pirovano". Acto seguido, los dos pintores explican: "La pintura generativa engendra una serie de secuencias óp-



Eduardo Mc Entyre, Construcción en verdes.

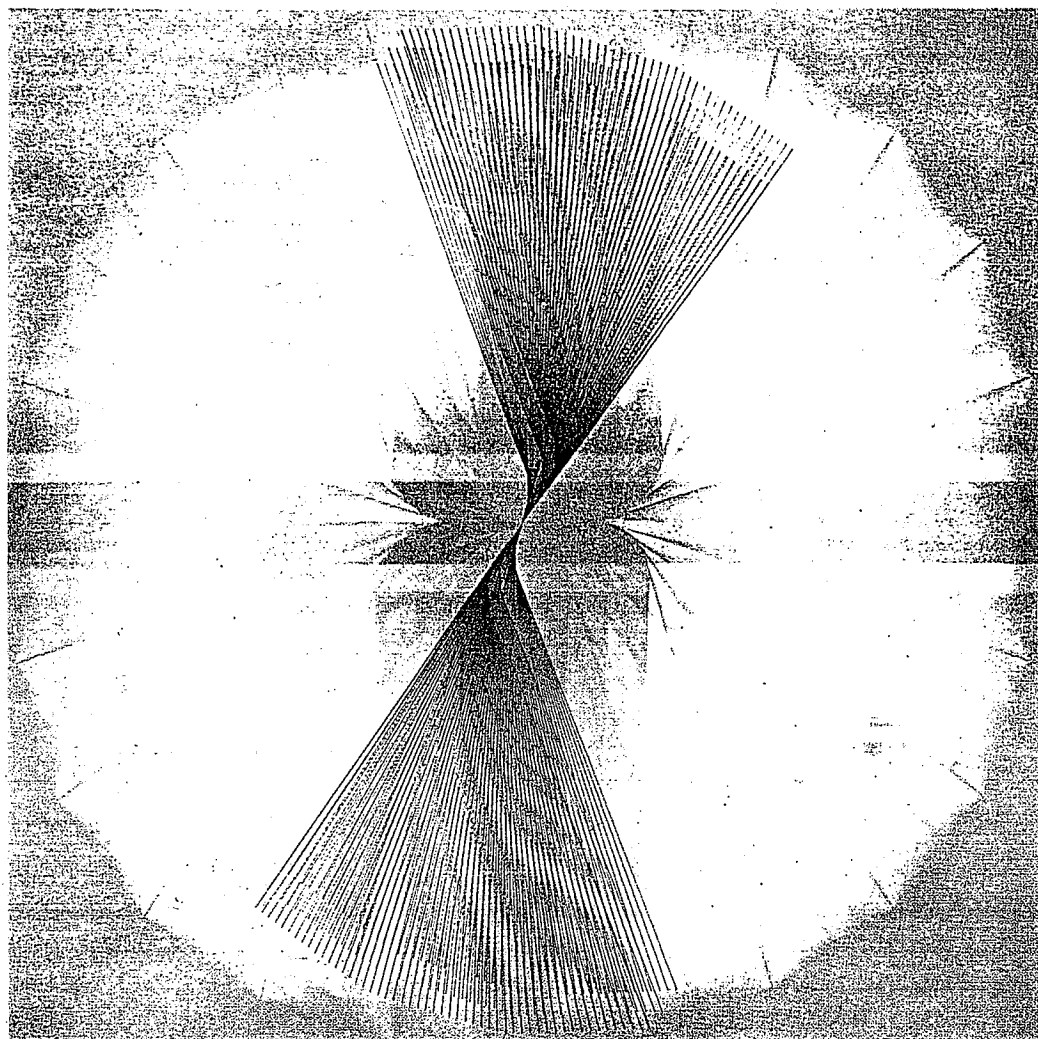
ticas a través de un desarrollo generado por la forma; por ejemplo, un círculo, un cuadrado, una escala, etcétera; o al adoptar éstos una serie de desplazamientos en sentidos contrarios o consecutivos siguen un perfecto desarrollo generativo, complementados a su vez en una única forma total y otras muchas formas interiores discriminativas". El deseo de engendrar *fuerza y energía* los conduce a "engendrar belleza nueva, allí donde el feliz mortal con capacidad creadora la descubra".

El origen del término proviene de un texto de Georges Vantongerloo, el cual provocó en Pirovano "ideas desencadenantes", al punto de coincidir con el artista holandés cuando éste escribe: "La pintura, la que nosotros llamamos pintura, la que está realizada en colores en una superficie plana, expresando los pequeños problemas de los hombres, psicológicos, poéticos, ¿no podría utilizar para expresarse los medios de transformación de la materia, la radiación que *engendra* y muestra la belleza de los secretos de la *creación*?". Y exclama, tocado por su espíritu lúcido: "¡Crear el arco iris, la aurora boreal y las mil otras bellezas que encierra el universo! ¡No pintando el arco iris tal cual es, un facsímil, pero *engendrar* belleza siguiendo los *inconmesurables*!...". La palabra de los protagonistas define claramente una actitud, y en nuestros pintores asume validez representativa.

Después de un periodo abstracto, Mc Entyre y Vidal alcanzan a través del Arte Generativo, cada cual en su camino, una perfección técnica y expresiva verdaderamente remarcable. La geometría, sin cuyo conocimiento nadie podía traspasar el umbral de la Academia Platónica, adquiere una vibración de libre vuelo poético fiel a las leyes que la gobiernan. ¡Y de qué modo! Escuchemos a Mc Entyre: "En mi expresión plástica

utilizo elementos que dejan de servir de unión entre la visión y la naturaleza. Nada de líneas y colores que reflejen el mundo tal cual lo vemos, sino líneas y colores con significación propia, inventados conforme a mi propia necesidad. Todas las formas y estructuras que utilizo tienen como origen la simplicidad de las figuras geométricas, originándose así una verdadera poesía del dibujo, la que va en busca del lenguaje visual puro, en donde estas figuras regulares, simples y simétricas, trazadas con precisión, adquieren un nuevo dinamismo provocado por la disposición de ciertos ejes de desarrollo. La geometría posee algo divino". De la coherencia de su pensamiento y de su mano surgen sus planos bidimensionales, los focos luminosos, el color. He transcritto ese hermoso panegírico de la geometría, fundamento de la pintura de Mac Entyre, porque en él se condensan las virtudes de esta ciencia mágica que despertara la pasión de artistas y pensadores desde la antigüedad y que ha sido una fuente pura de inspiración a la que acudieron excelentes artistas del siglo XX. La prueba está a la vista en nuestro pintor: las infinitas variantes de su compás y otros instrumentos de precisión matemática con los cuales ha sometido la curva y el círculo, en su sistema y ritmos calculables mas no previsibles, con su imaginación alerta, sus alucinantes trazados en el espacio, su fantasía plástica que se goza en lo poético de su visualidad, la justeza del color y de la luz que generan sutiles radiaciones y cadencias; la pureza, en fin, de sus refinadísimos tonos claros de leves capas de pintura superpuestas en la calidad de la textura, según lo revelan cuadros de su etapa 1975-80 y que lo confirman elocuentemente en años posteriores.

Miguel Angel Vidal emplea la línea recta, con la que logra excelentes composiciones. Ha llegado a la pintura generativa en un largo proceso que arranca a comienzos de la década del 50. Ascendió del expresionismo al cubismo, del neopresionismo a la abstracción, del concretismo a la etapa actual. Vidal continúa y lleva a feliz término investigaciones que desde Kandinsky, Mondrian, Vantongerloo y Vasarely apasionaran a los artistas de nuestro siglo. Parte de puntos ejes, focos y haces luminosos y de allí irradia sus líneas formando figuras geométricas, uniéndolas en ángulos, desplazándolas de derecha a izquierda o viceversa en el cuadrado, tratando salientes y entrantes, afacetando formas lineales que convergen en un centro o, como en el díptico América se integra en su esencia, acrílico sobre tela, de 3 x 2 metros (1972), haciendo luz sobre ejes negros y blancos, con una sutileza admirable, de poder repetir con el artista: "La geometría es un estado de alma". Así en sus Estructuras Dinámicas, Desplazamientos, Integraciones, Radiaciones, Fugas, Reflejos y Soles. Vidal investiga el espacio, la proyección de las formas, la luz y el color; le importa —él lo dice— "la minimización de la superficie y su desarrollo topológico, estados ambiguos, lo cóncavo, lo convexo". Lo confirman sus pinturas acrílicas sobre tela en las que interviene el sopleteado a boca, junto a sus composiciones en acrílico y metal, su Mensaje I (1976), de presencia mística —tal es su pureza— y lo



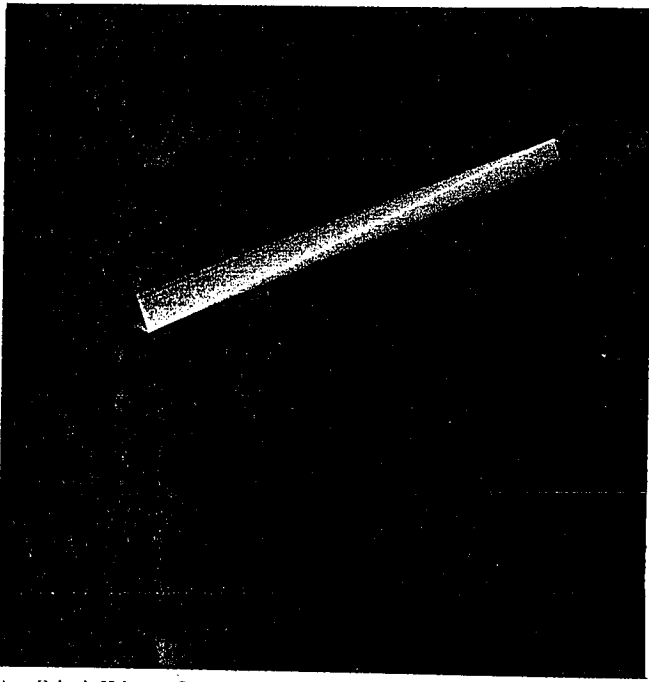
Miguel Ángel Vidal, Laberintos del viento.

reiteran las Metáforas del Laberinto, sobre textos de José Edmundo Clemente.

En 1973 comienza el período que el artista denomina *topológico*, después de su participación en la muestra *Projection et dynamisme* (Museo de Arte Moderno, París). "En su 'pintura topológica', ya no existen los haces lineales que se transforman en campos uniformes, en zonas de irradiación luminosa, matizadas y sutiles, que responden a las sugerencias de la refracción de la luz en los prismas corpóreos" (López Anaya).

Cabe señalar entre los cultores de la geometría, con no pocos puntos de contacto con la pintura generativa, a Ary Brizzi (1930). Brizzi participa desde 1959 en el movimiento de vanguardia al que entrega sus originales construcciones y pinturas con diversos materiales: acrílico y piroxilina, poliestileno expandido y acrílico, pintura acrílica sobre madera aglomerada, pintura, madera y acrílico, pintura acrílica sobre tela, la que predomina en sus trabajos. Señálase a partir de sus envíos a salones y muestras personales por sus Estructuras, por sus Prismas

que denomina Universos paralelos, formas que se ofrecen en la calidad de las transparencias. En sus Confluencias, Dominantes, Interacciones, Aceleraciones, la técnica se une al arte y por desplazamiento del espectador surge el movimiento. Las series de Articulación, Pervivencia del Círculo, Partición (1973) o Un día vendrá (1972), ubican a su autor entre los más aguzados investigadores de resultados estéticos singulares. Una esclarecida poesía emerge de la geometría, de una técnica segura al servicio de una disciplina de "ostinato rigore". Superficies con círculos, rectángulos, franjas verticales y horizontales, líneas rectas y quebradas, colores que van de los cálidos a los fríos, de la solidez plástico-visual a la transparencia perceptiva en composiciones estéticas y dinámicas. Un arte de unidad formal y de sugerencias mentales y sensibles en las gradaciones de la luz, de sutiles perspectivas cromáticas en el espacio construido; una pintura expurgada de todo elemento espurio en sus culminantes concreciones. En sus Objetos Plásticos (escultóricos), el acrílico, la luz y el color no son menos precisos en su funcionalidad y belleza. ¿Cinetismo, es-



Ary Brizzi, Krypton 3.

tructuralismo, magia, "geometría como enigma"? Una perfectibilidad difícil de superar alía el "esprit de geometrie" al "esprit de finesse" en la unidad línea-plano luz-espacio y en su esencia espiritual.

Ary Brizzi somete la entidad formal a una permanente depuración de sus componentes, de los cuales extrae una síntesis irreprochable. Parte de una idea, busca trascender lo puramente geométrico, óptico, cinético, lumínico, y lo consigue. Tiene plena conciencia de su labor, que es la de "Aprender, no repetir", de "enriquecer la energía propia de un material, transformarla en energía... que llegue a despertar en el hombre sus mejores cualidades, con la *fê* puesta en el poder creador de éste y no en su vena destructora". De ahí que él vea en parte frustrada —y con razón— la idea del arte del alto siglo XX "por una desenfrenada carrera hacia la nada...". Pero queda firme su mensaje, que no *refleja* nada sino que *emite*, es energía en el espacio. Pienso que ésta es la bien asimilada tradición de aquellos movimientos que sustentaron los abstractos, suprematistas, neoplasticistas, constructivistas en el orden de la nueva plástica, cuyo destino se entronca con la arquitectura de avanzada de nuestro tiempo y el que vendrá. Brizzi es secretario general de la Academia Nacional de Bellas Artes.

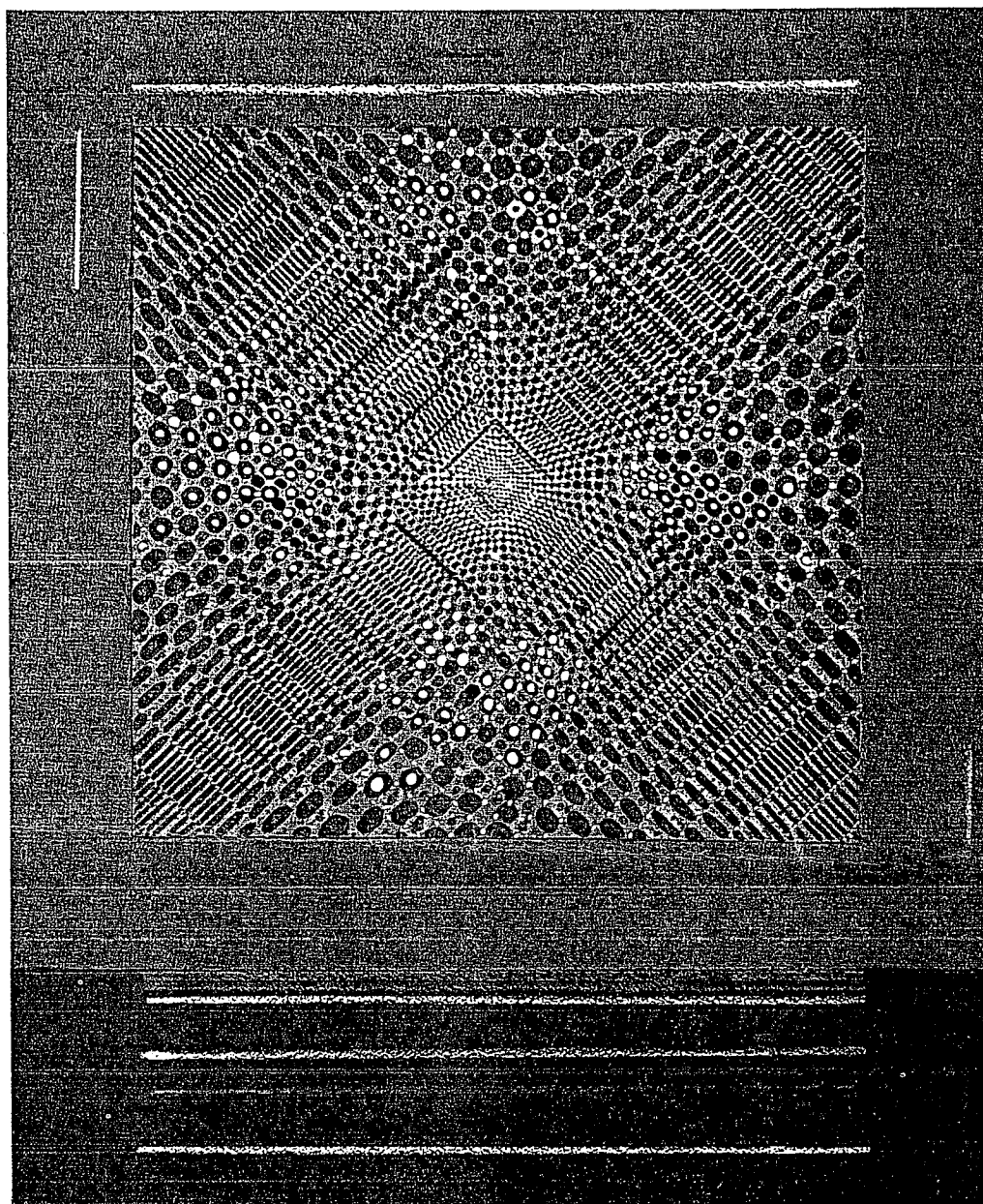
Entre los artistas por igual singulares por su técnica en el ámbito latinoamericano, emerge Carlos Silva (1930-1987). Pintor autodidacta, dibujante gráfico, es un tenaz indagador de los procesos de las artes visuales en busca de una expresión de la realidad estética contemporánea. Sus obras surgen de una bien calculada estructura de fundamento matemático, sobre la base de series numerales a través de trazados simétricos y asimétricos, en el

uso de formas y colores, luces y sombras que crean una misteriosa ilusión óptica (a semejanza, a veces, del op art). Dicha ilusión óptica está dada por puntos fugados que se vuelven figuras geométricas (círculos, óvalos, cuadrados, rectángulos) en el espacio bidimensional del cuadro y cuyas formas dinámicas inestables suscitan una virtual "incandescencia cromática". Inclinado a los planteos abstractos que exige la creación artística, sin abandonar el constructivismo que lo caracteriza, sus indagaciones con procedimientos mecánicos de alta validez tecnológica lo conducen a resultados afinadísimos. ¿Antecedentes? Hacia 1964 (Aritmos y Kroma) puede colocarse sin violencia en la zona del encuentro del puntillismo de Seurat con el ritmo numérico de Mondrian de "Victory Boogie-Boogie" (B. Uribe); el de la pintora inglesa Bridget Riley (A. Pellegrini); o Kandinsky (F. Fevre, R. Guevara). Puntos de partida, referencias posibles de la crítica.

Silva ha trabajado el óleo sobre madera aglomerada y la ténpera. Sus cuadros llevan curiosos títulos que, las más de las veces, no significan nada, aunque fonéticamente parecieran derivan de léxicos antiguos. Sus composiciones parten de los extremos de un cuadrado, rectángulo o círculo, de una sucesión de pequeñas formas que se agrandan hacia el centro o al revés se empequeñecen. Se ubica en el plano y su abstracción por analogía lo conduce a secuencias lógicas de colores y franjas controladas. Establece series fugadas que convergen hacia el centro como una perspectiva ilusionista y fantástica (Díacono de Tredós, óleo, 1967); crea una trama de breves rayas blancas y puntos móviles que constituyen un raro tejido semejante a una vasta construcción arquitectónica; a un lineamiento urbanístico (Kannon, óleo sobre madera, 1965); inclina la tela desplazando el cuadro pintado con sus característicos puntos o microformas reiterativas, con espacios vacíos o franjas uniformes (Pintura, 1970); ubica su escritura en el paralelogramo OOG, 1969). O incorpora en el espacio ritmos sostenidos en puntillados cromáticos y moteados de visión alucinante en su ilusionismo dinámico (1973-74); al utilizar el pulverizador otorga vibración a sectores luminosos (Kadix, 1975), resaltando en todos los casos —según sus palabras— "las cualidades de la forma, de la factura y del color resultante". Silva ha dicho, y la frase lo define, que el "factor inteligencia racionalmente aprovechado" es "motor de movimiento inacabable en la evolución de la cultura y la civilización", y lo aplicó obstinadamente en su obra.

En el orden geométrico anoto el nombre de Manuel Espinosa (1912). Integró como cofundador el Grupo Arte Concreto Invención —movimiento que se atiene exclusivamente a los elementos específicos de la obra, ajenos a toda mera representación—, y después de un periodo de búsquedas que incluyen la pintura metafísica y el surrealismo, hacia 1959 y en la década del sesenta hasta hoy, su labor ha adquirido la expresión que el artista buscaba ahincadamente. Años de pacientes estudios, de investigaciones, de prolongados silencios fecundos nos han dado a un Espinosa, artista concreto "más allá de la geometría" pero con fundamentos estrictos en

fuera



Carlos Silva, Beagle.

ella. Realiza series de composiciones con círculos, cuadrados y rombos coloreados —el color lo usa con suma destreza a iguales y distintas densidades— en el plano o en los planos superpuestos, desplazando sus figuras geométricas simples al punto de crear un sutil juego de formas y relaciones cromáticas por transparencias. Promueve virtuales efectos cinéticos en el espacio, otorga vibración a sus ritmos, enriquece la estructura con una lógica que escapa a la mera lógica razonante por el sortilegio del arte. En ese proceso de concretización lógicamente definido responde —ha escrito Nelly Perazzo— “a todas las leyes de la estructura anunciada por Max Bill: serie, ritmo, progresión, polaridad, regularidad, lógica interna del desarrollo y de la construcción”. Interesa-

do por los materiales nuevos, utiliza el plástico, el acero, el vidrio en construcciones de indudable perfección formal y gozo estético, según lo revelan sus Cajas Ópticas (cubos de acrílico). O se atiene al acrílico en la serie dedicada a Joyce (1977), de netos rigores formales en la modulación de superficies de precisos trazados geométricos y en los que el delicado diálogo de las luces y las sombras coloridas resaltan armónicamente.

¿La metáfora plástica? En Manuel Espinosa la metáfora plástica se vuelve signo poético, opera como imagen sensible cuya potencialidad lírica transfigura en cada caso el riguroso planteo de su entidad formal al liberarse de la mera tutela geométrica. Sus tonos modulados, ricos en combinaciones, hacen del artista un poeta y su obra