

mentos de una modernidad *pop* que prevalecen en la superficie, subyace amenazante la advertencia (cubiertas las partes pudorosas bajo esos anacrónicos atavíos) de que aún se puede volver al pasado. Lo masculino es apenas evocado o permanece fuera del cuadro. Nuestra mirada cómplice cambia entonces a comprensión o piedad por estas mujeres (madres, novias, hijas) que suceden en una escena absurda que todavía se resiste a contenerlas. (2005)

José Benito. El camino del artista

Cuerpo/superficie/venda/tatuaje/piel/pátina

Hay una búsqueda incesante de una superficie que contenga la expresión. Es lógico tratándose de un artista, pero me llama la atención la necesidad de llenar todo. Superficies *graffitadas* no dejan espacio para el descanso de la mirada, para la seguridad de lo capturado o de lo comprendido. Las intervenciones necesitan de una superficie para existir. Para eso están la madera, el papel, el plomo, el lienzo o cualquier cosa que pueda funcionar como continente de tanta aparición. La novedad necesita ser inmediatamente comunicada, no puede haber dilación. Lo que veo se transforma constantemente: cada párrafo de la historia contada por José Benito funciona como una huida del paso del tiempo, me recuerda que morimos a cada instante, por eso las imágenes son de una conciencia que es solamente humana. ¿Es el cuerpo como toda superficie, destino de papel donde se escribe el paso del tiempo?

Prisión/ jaula /modelo para armar

Me cuesta creer que mi cuerpo sea permeable. A fin de cuentas, estoy solo. Bien guardados están mis hondos secretos. ¿Es el cuerpo un enigma o una cárcel?

Cama/ring-side

Ambos escenarios necesitan a dos que se vinculan. ¿Hay también en ese acto una relación con lo divino? La cama es el templo romano, espacio envolvente separado del exterior donde se revela nuestra vida privada; el *ring-side*, templo griego levantado ante la mirada de todos, catarsis, objeto de pasiones colectivas. Dios existe en un ámbito. Existe además sólo si hay otro. Necesito al otro (o a los otros) si quiero religar. Mi vida está en sus ojos.

Alas/libros/togas/halos/pecados capitales

Las alas, los libros, las togas, los halos, incluso el cuerpo son espejos opacos, no devuelven la imagen que busco.

Transparencia/encubrimiento

Puedo entonces buscar por debajo de lo aparente. No siempre veo claro al mirar una superficie.

Rayuela/escalera/laberinto

Avanzo paso a paso, estoy en un misterioso laberinto pero confío en el camino. Alguien me ha dado un hilo: se que existe una salida. Camino con la confianza de quien sabe que hay un escalón tras otro. No me preocupo y entonces, difusamente, veo en la penumbra. Sombras en la sombra, algunos reflejos tímidos de fuegos que no hay en este nicho oscuro. Mis experiencias son mi paso lento y mis pupilas dilatadas que captan mínimos rastros de luz. (2007)

Fabio Egea El plano del pintor

La materia de Fabio Egea es el plano, de aquí que la superficie donde pinta es la pintura misma. Hace un planteo escrupuloso del color para esta

superficie: elige con premeditación y sostiene con insistencia el negro y sorprendentemente, el ocre. No es éste un amarillo vibrante, sino un blanco apenas matizado también con algo de tierra.

Como un niño va y va, dibuja sobre el plano vertical, dibuja sobre el plano horizontal, dibuja sobre el pizarrón, dibuja sobre el polvo.

No importa el resultado, no importa cuántas veces lo haga. La superficie no es una hoja de papel: es una tela grande porque el tamaño de los deseos es grande. Veo un estadio repleto y veo los papelititos que suben al cielo, se los lleva el viento. Son más reales los deseos que la propia multitud porque son de colores. Los puedo tocar, los puedo oír (tintinean mientras suben), los puedo sentir con el viento.

Al parecer no tiene un programa, aunque una y otra vez la superficie aparezca hendida por esgrafiados, atravesada por líneas (que alguna vez limitan la forma de un objeto o marcan el horizonte en el diedro), erupcionada de ampollas o ligeramente tocada por acentos de colores puros (él dice que son flores). En otras, yuxtapone planos texturados y lisos, planos oscuros o claros. Acomoda estos objetos con elemental desparpajo, aquí abajo en este ángulo, los amontona. No compone: prefiere guardarlos en un cofre, ponerlos sobre una mesa o atrás de una ventana. No “llena” el plano porque el plano no es para eso, mucho menos instrumento de la ilusión retiniana. Se diría más bien que es camino de rayuela o tablero de algún juego de mesa. En este escenario lo único posible es lo incidental y los elementos se disponen según la estrategia y la cantidad de jugadores, la suerte de los dados o el momento del desarrollo del juego. No hay un objetivo por el cual deban ordenarse barrilete / mesa / nube / vaso / lámpara / barrio: están solamente, como siempre, es natural que así sea. No hay jerarquías, no hay áreas más o menos importantes como no hay peldaños más importantes en una escalera (gracias a esta percepción lo pequeño alcanza igual magnitud que lo grandioso). Participamos cómplices, al recordarnos niños en algún momento, de un juego de combinatorias en donde el punto de partida es el volumen de nuestras experiencias y recuerdos y el desarrollo admite una única regla: explorar el plano, llegar a sus confines. Esta es quizás la única responsabilidad del artista en su trabajo. Celebremos la posibilidad de acompañar al pintor en este divagar,

que nos enfrentará tal vez a no pocos abismos pero será, finalmente, la única promesa de encuentro con nuestros más íntimos argumentos. (2006)

La invención de Ricardo Castiglia

La mirada sobre la obra de arte busca definir su punto, su importante y esclarecedora verdad. No hablo del análisis que sirve para la articulación a un cuerpo de datos sino del descubrimiento de un temperamento, nota dominante que sobrevive a los procesos, a las vacilaciones y también al encantamiento que producen los bienvenidos hallazgos. Esto que buscamos no es premeditado por el artista. Más bien se trata de un don: algo esquivo que puede abandonar su obra para volver sigiloso.

Al ver las pinturas de Castiglia se me ocurre que su don es la invención. Su pintura oscila superficialmente entre colores saturados o zonas de blanco y negro, entre áreas definidas de colores planos o chorreados que confluyen en un lenguaje exquisito. Por debajo del color, sin embargo, aparecen tenues líneas de dibujo: se diría que es el invisible plan del hacedor, una secreta estructura que sostiene aquel gesto. Trazadas con regularidad matemática, permiten suponer que existe un orden en el cual todos estamos involucrados. En este planteo hay una remisión a la utopía de los artistas concretos, aunque no creo que la geometría o el número sean su Arcadia. Quizás lo sea la música, rítmica formalidad adecuada a una extensión y a una velocidad. Sus figuras se ensamblan y fracturan en forma modular, su universo podría ser una vasta construcción cuya medida serán las repeticiones que queramos intentar. La elección de un lienzo cuadrado es, se me ocurre, una apuesta a esa regularidad en donde formas hieráticas acentúan esta perpetuidad.

Ese orden es inestable. Veo máscaras (o mitológicos yelmos), veo primeros planos de viejas máquinas de hierro, silenciosos paisajes urbanos pero también veo el devenir en el agua que cae. Lo duro y lo blando en un eterno retorno: piedra, papel, tijera. El hierro puede corromperse, mostrar las marcas del herrumbre.

Alguna vez escuché que, generalmente, un artista responde a una natu-

raleza poética o a una inventiva. Es narrador o creador. De vuelta de viajes conjeturales, la experiencia sensible que otra vez dibujó mapas y recordó con trazo nervioso épicas acciones y bestias primordiales, se expresa finalmente en una secreta simetría, sintética invención de una realidad no evidente pero verdadera, o al menos más verdadera que la verdad literal. (2006)

Los blancos de Alejandra Tolosa

Hablo de trabajos “blancos”; prefiero llamarlos así, apelando a una cualidad estrictamente visual porque no pienso en el significado (confieso sin embargo que la partición en tantos cuadraditos ofrece no pocas sorpresas: por caso, entre el zoomorfismo e iconicidad de la mayor parte de las figuras se puede ver algún teléfono, valijas y sobres de carta). Son trabajos abiertos, con una gran posibilidad de combinatoria. No están atados a condicionantes previos, ni tienen un sentido unívoco. Imagino todo lo que la artista disfruta incidiendo cada una de las figuritas: recupera (¿podría decirse?) una manera de ejecución propia del niño, condición que no pierde al organizar las figuras en el plano. Son trabajos que no necesitan color: aprovecha muy bien el tono del fibro fácil para cubrirlo con blanco, destacando el gesto y la mancha. A estos elementos le suma el hueco de la incisión y los más profundos de los nichos donde ubica los objetos (barcos, puntas de lanza). Impresiona la coexistencia de superficies sin texturar y aquellas incididas. Se advierte un despojamiento que le hace bien a la obra, en donde nada sobra. Todo lo que no agrega, resta. En la parquedad de la expresión (y por supuesto, del mensaje) encuentro lo mejor de su trabajo. (2005)

Germán Wendel

Germán Wendel es un pintor de escenas intrigantes. Sus trabajos se destacan por la pregnancia de imágenes rescatadas de la infancia o de la histo-

ria del arte, eficazmente teatralizadas en amplios paisajes y dramáticos juegos de luz. Pequeñas casas en llamas, personajes enmascarados o niños solitarios errando por bosques de sombra afligen por la inminencia de un desenlace previsible. Su pintura, irónica y nostálgica al mismo tiempo, es un espacio donde se cruzan elementos propios del arte y la literatura. En un cuento de Bocaccio, el joven *Nastagio degli Onesti*, perturbado por la indiferencia de la mujer que ama entra en un bosque y se ve sorprendido por una escena fantástica: un jinete persigue a una joven desnuda hasta darle muerte y ofrecerle sus vísceras a una jauría. La visión se repite tantas veces como la joven eludiera en vida los reclamos de amor por parte de su asesino. La extraña escena (conocida por una pintura de Boticelli) fue rememorada nuevamente por Wendel en una de sus pinturas. Esta vez el artista cubrió la desnudez de la joven con un género de color celeste y blanco colocando al pie, el título de la pintura: “la Argentina”. Valiéndose de pautas formales características de la pintura de género (relato, verosimilitud, orden formal), Wendel evoca lúcidamente primitivos dramas personales o bien alimenta una corrosiva metáfora social. Sus pinturas, necesarias, regresan a la memoria con insistencia como un reflejo inquietante de dramas originarios, repetidos en la vigilia y en los sueños de los hombres desde el comienzo del tiempo. (2006)