

La creación en el trabajo del soporte: los relieves de Marcelo Bonevardi

A criação no trabalho de suporte: os relevos de Marcelo Bonevardi

María Susana Echeveste

Resumen

Se trató de elaborar un trabajo discursivo para intentar esclarecer, de alguna manera, la construcción del proceso artístico de diversos pintores, desmontando los correspondientes y diversificados procesos creativos para la comprensión de nuestra experiencia. Se entiende que ‘pintar es un modo de saber para producir’, con caracteres especiales y diferenciados, como modalidad operativa de carácter manual, que vincula conjuntamente conocimientos prácticos y teóricos. Durante el proceso pictórico se pone en juego un ‘pensamiento pictórico en acción’, como complejo de acciones y decisiones sostenido por un saber internalizado. Estudiar estos aspectos permitiría captar la amplitud de un sentido frecuentemente ambiguo que emerge de la obra y que es esencialmente interpretable. Las obras pertenecientes a M. Bonevardi pueden entenderse como deriva del constructivismo rioplatense. Con relieves, ensamblados, cavaduras e inclusiones configura una obra singular de exquisita factura.

Palabras claves

M. Bonevardi; relieve; ensamblado; constructive; mito.

Abstract

This text tried to develop a discursive work to try to clarify, somehow, the construction of the artistic process of various painters. Deconstructing the diversified and relevant creative processes for the understanding of our experience. Means that ‘painting is a mode of knowledge to produce’, with differentiated and special characters, such as operational mode of a manual nature, linking together theoretical and practical knowledge. During the painting process is put into play a “pictorial thinking in action”, as a complex of actions and decisions supported by knowledge internalized. Consider these aspects would capture the breadth of an often ambiguous sense that emerges from the work and that is essentially meaningful. The works belonging to M. Bonevardi can understand as derived from a constructivist proposal of “rioplatense” origin. With reliefs, assembled, cavaduras and inclusions configures a unique work of exquisite invoice.

Keywords

M. Bonevardi; relief; assembled; constructive; myth.

1. introducion

Desde la perspectiva de una estética de la producción artística, Luigi Pareyson postula el arte como un hacer a través de su “estética de la formatividad”. Aquí se plantea la indisoluble relación entre la obra, el artista y su proceso creativo, afirmando que lo estético es tanto gestación interna como producción externa. El gran autor italiano sostiene la conciliación entre forma-formante y forma-formada, confirmada por su discípulo U. Eco. Ambos destacan el doble carácter de aventura y tanteo en la realización de la obra, con la dirección orientada de la acción plástica. A poco de penetrar en el taller, podemos comprobar que los procesos formativos son variados, múltiples, a veces inseguros, signados por “la serie de tanteos, los avatares de las continuas correcciones, la multiplicidad de los posibles derroteros” (PAREYSON, 1987, p. 31). Sabemos que el artista va a la búsqueda de su materia en la convicción de que será modificada por su propósito artístico, y de tal modo están imbricados que Pareyson enlaza el proceso formativo con la forma lograda como la única manera de hacerla, como su propia legalidad: “La obra es a la vez la ley y el resultado de su aplicación, forma formata y forma formans, al mismo tiempo, presente tanto en los presentimientos del artista como en el producto de su trabajo” (PAREYSON, 1987, p. 29).

2. Sobre la obra, el cuadro - Los esquemas de Dufrenne

El arte se constituye en sus obras, y hay un tipo de obra pictórica muy cuestionada en estas tres últimas décadas: el cuadro. La propuesta pos-conceptual de un arte sin disciplina, ha llevado a muchos a desechar el cuadro como objeto demodé, sustituido por multiplicidad de objetos y sucesos a la moda, generalmente devorados por el mercado de arte. Insistimos en afirmar que nuestro propósito es ocuparnos de la pintura-pintura y se hace innecesario agregar la importancia que adquiere el cuadro. Por ello nos ocuparemos de él estudiando sus complejidades formativas, en la convicción que el cuadro sostiene gran parte de la historia de la pintura.

Se han tomado como base teórica de toda la investigación los tres niveles fenomenológicos propuestos por Mikel Dufrenne referidos a la comprensión de la obra de arte (F. Torres ed. Valencia, 1982), especialmente cuando define caracteres de la obra como objeto estético: “Lo que es irremplazable, lo que constituye la sustancia misma de la obra, es lo sensible que sólo es dado en la presencia... es esta conjunción de color...de la que tratamos de captar hasta el más pequeño matiz. Nosotros hemos venido para abrirnos a la obra, para asistir a este despliegue. Sostenido por acordes plásticos...pictóricos...en esta apoteosis de lo sensible. Es nuestra vista la que está invitada a la fiesta, aunque, evidentemente estemos presentes por entero. [...] Es así como lo sensible segrega un sentido con el que la conciencia puede satisfacerse...un sentido necesario puesto que lo sensible no podría ser captado si fuese un puro desorden[...] y este sentido es inmanente a lo sensible, es su misma organización. Lo sensible se nos da primero y el sentido se ordena a él” (DUFRENNE, 1982, p. 51).

Así es cómo nos propone estudiar esa percepción estética basada en el objeto como cosa percibida, a través de la descripción de tres niveles de existencia fenoménica “lo sensible, el objeto representado o argumento y la expresión, tres aspectos del objeto estético—más bien que tres planos de existencia—de los que nos esforzaremos en mostrar que el análisis debe clarificarlos, pero que la percepción estética los une al aprehender la forma” (ob.cit., p. 58).

“Lo sensible” referido a la pintura es, ni más ni menos, aquello que es posible de ser visto, lo visible en la presencia. La visión domina y la percepción otorga asociaciones a lo que vemos como apertura a la interpretación. Frente a un cuadro lo sensible se mostrará, se donará a nuestra visión: habrá contrastes, líneas, colores, trazos, texturas, como articulación de elementos pictóricos que configuran una imagen, de amplia variedad “[...] para el arte, lo sensible no es ya un signo en sí indiferente, es un fin y se convierte él mismo en objeto o al menos algo inseparable del objeto al que presta su calidad. La relación de la materia, que es el cuerpo de la obra, y de lo sensible no es la misma que se da en el objeto de uso [...] el arte rechaza [...] toda distinción entre la materia y lo sensible: la materia no es otra cosa que la profundidad de lo sensible [...], cuando los pintores hablan de la materia, no se trata sin más del producto químico o de la tela sobre la que se coloca la pintura, sino del color mismo tomado en su espesor, su pureza, su densidad, según se ofrece en su trabajo... la materia, para el que percibe es lo sensible mismo considerado en su materialidad, casi se podría decir en su extrañeza; no es necesario invocar para nada un sustrato de lo sensible, es el objeto por sí mismo” (ob.cit., p. 128).

Retomando los dos primeros niveles fenomenológicos vemos que en la pintura lo sensible confluye en la representación, que, para algunos casos será un tema, una narración, un objeto, un paisaje. Dufrenne nos dice que “la obra, en tanto que cosa, posee una materia de la que está hecha...por otra parte la obra posee una temática a la cual la materia se ordena: significa o representa algo que debe comprenderse por sí mismo” (ob.cit., p. 280).

Tenemos, entonces, que la representación en pintura la entiende como el argumento en la música, la danza o el teatro. Sabemos de los riesgos que implica adoptar una palabra de múltiples significados como la palabra representación. La estamos utilizando en el sentido que lo hace Ernst Gombrich en “La imagen y el ojo”¹. Proponemos designar como representación al conjunto de figuras que, efectivamente se ven en el cuadro, que puede describir los objetos, evocarlos o sugerirlos. Sabemos también que el objeto puede no ser un objeto real, sino un producto de la fantasía o de la leyenda. Hablaremos, entonces de representación o figuración cuando sean fácilmente reconocibles e identificables, en tanto serán no-figurativas o abstractas cuando no dependan de un referente. Además no podemos soslayar la pintura que pretende ser pura, cuando el artista salta las vallas del referente para operar con autonomía, tratando los propios elementos pictóricos en sus relaciones plásticas de color, espacio, forma, movimiento, equilibrio, etc. El citado autor francés define y aclara: “Si

¹ Capítulo “El espejo y el mapa” (Pag. 172-214).

queremos dar a la representación toda su extensión [...] diremos que existe representación siempre que el objeto estético nos invita a dejar la inmediatez de lo sensible y nos propone un sentido respecto del cual lo sensible solo es un medio [...] el objeto representado es un objeto identificable que exige ser reconocido y que espera de la reflexión un comentario indefinido, nos invita a separarnos de la apariencia y a buscar en otra parte su verdad” (ob.cit., p. 359).

Cuando dejamos la figuración o la abstracción es inevitable pensar en algunas obras de artistas que rompen o rasgan la tela, que pintan el derecho y el revés del cuadro, en esos casos tendremos que adaptarnos a lo que la obra nos muestre. “[...] la obra dice algo, directamente, más allá de su sentido inteligible, revela una cierta cualidad afectiva, que no es fácil de traducir, pero que sin embargo se experimenta de manera distinta: tal pintura aunque no tenga una materia-sujeto, no obstante expresa lo trágico [...] la elocuencia de la obra no se mide aquí por la intensidad de lo patético [...] si la emoción nos arrastra [...] nos impide leer la expresión” (ob.cit., p. 372).

En cuanto a la propuesta del filósofo francés estimamos que al tercer nivel fenomenológico referido a la “expresión” lo intentaremos alcanzar al estudiar las obras, ya que allí trataremos de encontrar los mecanismos de expresión individual inscriptos en las obras. No olvidamos la profundidad y complejidad de los alcances ontológicos de la interpretación dufrennianos, entendidos como “[...] una pluralidad de sentidos [...] al igual que una flor al abrirse nos habla de la primavera [...] La verdad de un cuento es el testimonio que comporta [...] sobre el hombre mismo, que al contar se cuenta a sí mismo, expresando sus angustias, sus deseos, sus alegrías, sus trabajos y sus días [...] un aura de sentidos (ob.cit.: 1982, p. 366ss). Ante la expresión [...] podemos intentar definirla [...] una cierta cualidad afectiva [...] es común a la obra y al autor, como un lazo viviente [...] es el fundamento de la intersubjetividad [...], pero un mismo rasgo puede dar paso a expresiones muy distintas, de manera que ningún rasgo es verdaderamente expresivo por sí mismo” (ob.cit., p. 372 ss).

Tendremos en cuenta, entonces, algunos aspectos que consideramos importantes en el trabajo de taller, tales como las relaciones entre las posibilidades de transformación de la materia cromática, poniendo en obra elementos plástico-conceptuales, en sus relaciones junto a los vaivenes inevitables que se suscitan cuando el artista emprende la realización de su ocasional imagen. En el momento del `haciendo´ los pintores se introducen en la aventura de buscar, encontrar y decidir cómo manipula los elementos plásticos sobre una superficie con la finalidad de provocar la imagen requerida.

Introducirse en el taller de un pintor permite conocer su preocupación `haciendo la obra´ cómo define y articula los elementos pictóricos que no consisten solamente en dominar los recursos materiales sino también en herramientas y metodologías de trabajo guiados por un pensar la imagen: “la obra de arte no tienen existencia más que dentro de un orden plástico, es decir, de un conjunto

de relaciones materialmente constituidas” (R. Berger, 1976, p. 147).

Sea o no figurativo, una vez que tiene su imagen esbozada o incluso apenas imaginada, el pintor se sumerge en problemas plásticos, que tendrán distinta relevancia durante el proceso pictórico: deberá conciliar las relaciones dinámicas que se establecen entre los medios plásticos pertinentes, su organización y el material seleccionado a tal fin.

Consideramos que el análisis plástico de la obra es el primer paso para la interpretación, por ello nos dedicamos a estudiar las variadas maneras de articular el repertorio pictórico en cada obra. Sabemos también que el análisis plástico no es suficiente, por ello nuestro discurso se ha enriquecido con textos, declaraciones, críticas y opiniones de especialistas y de los propios artistas, tras lo que podemos trazar supuestos plausibles sobre los propósitos de cada pintor.

3. Una proposición latinoamericana

Hacemos aquí una referencia especialmente dedicada a la propuesta estética de Joaquín Torres García (1874-1949), por la importancia de su influencia en las artes de esta región rioplatense. Su libro “Universalismo constructivo”, de 1944, su Escuela del Sur, taller situado en Montevideo y sus alumnos, continuadores de la propuesta en ambos márgenes del Río de la Plata son datos incontrastables de la potencia de sus postulados plásticos y estéticos. Ya en 1928 conoce a Theo Van Doesburg (1883-1931), quien lo pone en contacto con el neoplasticismo, luego conoce a Michel Seuphor (1901-1999) y a P. Mondrian; forman un grupo con otros artistas y deciden redactar una revista con neoplasticistas y cubistas. La revista del grupo “Cercle et Carré” es administrada por Torres, y además de los artistas ya citados participan Hans Arp (1887-1966), Luigi Russolo (1885-1947) y Pere Daura (s/d). En abril de 1930, en la Galería 23 de París, organiza junto a Seuphor la Primera Muestra de arte Abstracto, en la que participan Kandinsky, F. Leger (1881-1995), Mondrian, Pevsner(1888-1962), A.Ozenfant(1886-1966), K.Schwitters (1887-1948), G. Vantongerloo(1886-1956) y otros.

Torres García escribe veintidós artículos entre 1927 y 1932, sobre cuestiones estéticas, partiendo hacia España en ese año. Vuelve a su Montevideo natal en 1934, y funda en 1935 la “Asociación de Arte Constructivo”, en mayo de 1936 funda la revista “Circulo y cuadrado”, que editará durante diez números. Dice Guillermo de Torre² que Michel Seuphor no le otorga ninguna importancia a la participación del maestro uruguayo en París, le reprocha su olvido malintencionado, afirmando que “su nombre debiera erigirse a parejo nivel del que ocupa un Kandinsky” (G. de Torre). En 1944 el maestro uruguayo funda la revista “Removedor”, publicación oficial del taller que dirige. Entre sus discípulos tenemos a sus dos hijos, Augusto (1913-1992) y Horacio (1924-1976), a Julio Alpuy (1904-2009), Gonzalo Fonseca (1922-1997), Francisco Matto (1911-1995), Manuel Pailós (1918-2005) y José Gurvich (1927-1974).

² J.T.García, n°23, Centro de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, Bs. As. 1964: s/n.

Es un difusor entusiasta de un `constructivismo´ al integrar dos posiciones que parecen irreductibles, la división del plano en ortogonales dinámicas y la inscripción de formas esquemáticas que resolvieran un decir figurativo no descriptivo, permitiendo al artista operar con formas pictográficas, esas que apelan más a la reducción formal y a su eficacia comunicativa que a la descripción del objeto.

En el voluminoso “Universalismo Constructivo” el pintor expone apasionadamente su teoría sobre un arte nuevo, un arte que haría volver “patas arriba” la América del Sur, girando el sur hacia el norte, apuntando al corazón de la cultura internacional. Todo el texto conserva un discurso militante del hacer, pensar y decir de un artista de la época mirando al futuro. De su relación con las vanguardias europeas abstractas extrae un principio compositivo general, que armoniza el plano-soporte con una subdivisión ortogonal como lo hace Mondrian en el Neoplasticismo, sólo que Torres utiliza el compás áureo para distribuir las relaciones y medidas de los elementos en el plano. En el texto Torres afirma que Mondrian “no empleó nunca la sección áurea para medir sus obras; se valió siempre de un método intuitivo” (Torres García, 1944, p. 475).

El instrumento adecuado es el compás áureo, que con sus extremos de medida diferenciada, consigue establecer rápida y fácilmente la división ortogonal del plano, definir el tamaño de las figuras y la ubicación de cada elemento respecto de la totalidad. Así el artista se desliga del poder compositivo de los ejes normales del soporte rectangular, e incluso dentro de un formato cuadrado puede establecer relaciones internas en “equilibrio dinámico”³.

El postulado estético de Torres García puede definirse así: “...rechazar el orden real para establecer el orden plástico...así podemos pasar de lo relativo a lo absoluto, de lo real a lo abstracto, pasar de lo particular a lo universal” (T.G, 1944, p. 83).

Defiende el arte plástico en lugar del arte imitativo, la pintura debe desprenderse de la imitación de la realidad, y sólo deberá constituirse como verdad plástica, para ello propone unas normas que dicen:

- I. Por la esquematización geométrica llevar todo, lo objetivo y lo subjetivo a un plano universal.
- II. Valor concreto de la forma y del plano de color.
- III. Ley de frontalidad. (ritmos, funcionalismos).
- IV. Ley de proporción o medida (ordenamiento).
- V. Calidad y tono⁴ (T.G.1944, p. 290).

Y luego afirma que estas pautas no son rígidas, que pueden moverse, siempre en pos de un arte plástico, no imitativo. Aconseja, luego de ochenta y seis lecciones dadas, que “[...] la Regla es sólo un medio-como hay otros- de hacer las cosas debidamente [...] los que se sientan más pintores, podrán

³ Es una forma de establecer un equilibrio no regulado por ejes o centros, que provee una gran variedad de articulaciones posibles entre medida menor y mayor..

⁴ “No mezclar jamás los tonos; usarlos siempre puros;...sólo podrán templarse...y siempre empleando blanco y negro” (J.Torres García, 1944, p. 767).

apoyase más en la mancha y el tono, en la sensualidad de la materia, en las rugosidades y accidentes de la superficie. Los ya más abstractos, en formas más elementales, en colores más cercanos al espectro o en grises. Los más constructivos, en obras plásticas corpóreas, en combinaciones de volúmenes, en equilibradas arquitecturas. Y los más subjetivos, dando rienda suelta a la expresión animista [...] Todo es posible [...] sin que jamás tenga que ser `obra descriptiva´”(Ibid., p. 290).

Los postulados del Universalismo Constructivo tuvieron muchos seguidores dentro de las experiencias pictóricas y escultóricas de nuestro país y del Uruguay, a tal punto que se designa ya como Constructivismo Rioplatense al estilo general derivado de la escuela-taller montevideana. Tuvo influencia en los artistas del Grupo Litoral (Rosario, 1950) sobre todo a L. Gambartes y J. Grela (1914-1922), que leyeron con avidez el libro “Universalismo Constructivo” a poco de editarse. Más tarde, a partir de los años ´60 encontramos a Marcelo Bonevardi y Adolfo Nigro (1949), entre otros, que siguen algunos de esos principios.

4. Los relieves de Marcelo Bonevardi (1929-1994)

Marcelo Bonevardi nace en Buenos Aires y en 1936 se muda a Córdoba. En 1948 ingresa en la Facultad de Arquitectura. En 1950 gana un cuarto premio en el 4° Salón de artes plásticas de Córdoba. También es premiado en los salones de 1951 al ´53. En 1956 es nombrado Profesor adjunto de Artes Plásticas en la Escuela de Arquitectura de Córdoba y recibe el Primer Premio del XXXIII Salón Anual de Bellas Artes de Santa Fe. En 1958 gana la Beca Guggenheim y se muda con su familia a Nueva York, renovada al año siguiente. En 1963 recibe la beca New School for Social Research, en la misma ciudad. En 1965 realiza su primera muestra individual en Bonino, de Nueva York y recibe el Premio Internacional en la X° Bienal de San Pablo. En 1973 recibe el Primer Premio en “Diez Artistas Argentinos en Naciones Unidas”. Viaja con mayor frecuencia a Argentina, ganando el Premio Rosario, en 1987. En 1991 se radica definitivamente en nuestro país, en la ciudad de Córdoba. Muere en esa ciudad en febrero de 1994.



Figura 01 - Angel Atrapado, 1979, 185cm x 83cm.

4.1 Ángel atrapado I

En esta obra vemos el contorno irregular con planos inclinados típicos de su obra, que se despliegan desde el cruce de varillas ensambladas, aludiendo al ángel del título. La varilla horizontal y la base del plano inclinado tienen igual medida y están en proporción áurea con el ancho total inferior. La varilla horizontal, que marca el cruce de tensiones ubica el agujero cuadrado en proporción áurea al corte vertical. La varilla vertical ensamblada está también en proporción áurea con el largo de los planos pintados en pardos. Se repiten los agujeros apareados hacia el sector inferior, como ojos de una máscara inexistente. El tratamiento de la superficie

exalta el contraste entre sus texturas: la arpillera de trama ortogonal y el irregular espatulado manual.

4.2 Muro para laberinto II

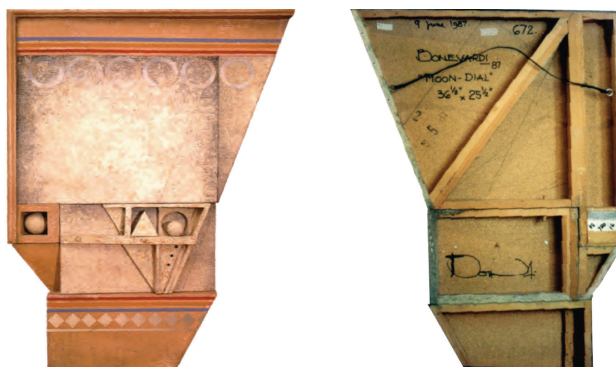
Vemos fragmentos mayoritariamente ortogonales, que se afirman en el recorrido de las guardas de círculos y rombos. En el centro del soporte vemos una varilla dentada en relieve, que nos hace recordar la greca escalonada precolombina; el largo de la misma está en proporción áurea con la altura del rectángulo. Los agujeros paralelos, el círculo incrustado en el hueco cuadrado y la pirámide acoplada a la izquierda son del mismo ancho. Los elementos incrustados, sobre todo la forma compleja –abajo– parecen un eco de los otros relieves de la misma obra, en una búsqueda de asociaciones formales de gran sutileza. Vemos una leve inclinación de los planos y es muy sugerente la resonancia formal entre el gran plano central con el corte oblicuo superior y el pequeño triángulo de la izquierda. El graneado de la textura arenosa nos hace evocar los muros deteriorados que aparecen en las excavaciones arqueológicas.



Figura 02 - Muro para laberinto II, 1993- 160 x 100 cm.

4.3 Moon Dial

Hemos podido verificar la proporción áurea en varios sectores: entre el ancho del segmento inferior con la guarda y la altura del rectángulo y cuadrado central; el triángulo inclinado con el triángulo corpóreo; la banda ocre con líneas superior e inferior; el ancho del triángulo superior derecho y la altura del rectángulo central con relieves ensamblados, y las dos cavaduras –cuadrada y circular– están en proporción áurea. También la gran diagonal del borde derecho está en relación áurea con el ancho total del cuadrado base.



Figuras 03 e 04 - Moon Dial, 1987, 92 x 65 cm (RelojLunar).

Como un fragmento de pared decorada con guardas circulares y líneas rectas en tres tonalidades de color primario. La tela de arpillera cubre el rectángulo central, sensibilizando la superficie con texturas diferentes a las formas ensambladas.

En el reverso que incluimos es notable la simplicidad de la estructura; destaquemos el sostén de la esfera incrustada con tres fuertes bulones. En el anverso se repiten los triángulos y círculos, remitiéndose unos a otros. Pareciera que en el color domina una monocromía, pretendiendo homogeneizar las variantes y relieves. Las oblicuas pertenecen a triángulos rectángulos, siempre a 45°.

4.4 Shelter

Nuevamente los planos se articulan en ancho y alto según la proporción áurea: el alto y ancho del rectángulo superior derecho; el ancho coincide con el largo de la cavadura y con la altura del cuerpo incrustado; y también los bordes inferiores de los planos rectangulares. El objeto incluido es una forma duplicada casi oval de madera machimbrada. La esfera apoyada en el ángulo superior izquierdo se relaciona con la perforación del cuerpo incluido, apoyado en el plano hundido, que es el lugar privilegiado del “resguardo”. Las finas líneas en rojo y azul remiten una a otra y es imposible obviar la relación entre los dos triángulos superiores y la oblicua inferior.

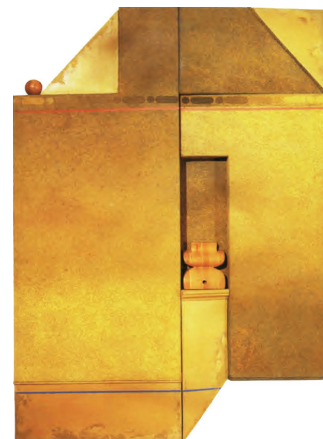


Figura 05 - Shelter- 1989,
140 x 92cm.

4.5 Estudio para cabeza

Esta obra inconclusa nos hace ver el proceso de trabajo, con las marcas de las formas decorativas funcionando a modo de greca incrustada, tal como recordamos algunos enlucidos en casas de influencias italianas de principios de siglo XX en Argentina. Están en proporción áurea el rectángulo inferior con el cuadrado superior del soporte básico.



Figura 06 - Estudio para cabeza,
1993- 63 x 45 cm.

En la cavadura vemos dos formas acopladas: un rectángulo vertical y un trapecio, también existe proporción áurea entre el ancho del cuello incrustado con el ancho mayor de la cabeza, lugar que denota con su geometrización y los agujeros apareados la influencia de las máscaras tribales. Las gruesas texturas y rastros de empastes parecen estar distribuidos directamente sobre la madera. El objeto central se jerarquiza por su potencia volumétrica y los agujeros apareados. Asimismo queremos señalar la eficacia de los triángulos rectángulos, su división a 45° insertos en los rectángulos que distribuyen las formas frontales.

5. Conclusiones

Nuestro pintor ofrece un cúmulo de obras que por su nivel de abstracción parecerían insertarse solamente dentro del arte contemporáneo, pero la complejidad de sus asociaciones y de su imagen final parecen rescatar una antigua memoria indeterminada, ambigua y fascinante, con recorridos cambiantes y misteriosos. La crítica afirma “sin embargo no es místico. Existe una diferencia entre el misterio y el misticismo. El misticismo finalmente se cierra en sistema,

mientras que lo misterioso está siempre abierto, el misterio es vivido, experimentado, por el contrario, el misticismo es pensado. El amor por el misterio colinda con lo estético y conduce a ese gran cuerpo de analogías que es en gran parte la materia del arte, pero estas analogías en sí incitan, nunca lo denotan” (Ashton, 1980-1981, p. 8).

El mismo pintor nos habla del ritual como elemento fundamental en la producción de la obra, persiguiendo el sentido de lo permanente, “cargada de un mundo de otredad con [...] cierto sentido de religiosidad” (Bonevardi, 1991, p. 8).

En 1958 y con 29 años de edad, Marcelo Bonevardi gana la Beca Guggenheim y se instala en Nueva York, donde realizará casi toda la obra que conocemos y admiramos, obras que, en principio, mantienen relaciones sólidas con las propuestas abstractas y constructivistas rioplatenses. Al decir de J. Torres García, en un manifiesto de 1935, “ un arte ...monumental, planista y bidimensional; esquemático y sintético; arte de grandes ritmos y reciamente ligado a la arquitectura” (A.A.V.V.1995. .Rosario, s/p, Apartado 14).

Este “universalismo constructivo” fue seguido por sus discípulos José Gurvitch y Gonzalo Fonseca quienes exploran estas premisas desde las pinturas-relieves, donde los ensamblados espacializan el soporte bidimensional en un espesor de contundente realidad física, con objetos incrustados o incluidos en cavaduras. Sin embargo es al segundo de ellos a quien podemos vincular con nuestro artista, ya que ambos vivieron en Nueva York para la misma época, como lo afirma Damián Bayón (1916-1994), quien en un artículo fechado en 1975 nos dice: “Bonevardi , el argentino y G. Fonseca, el escultor uruguayo –ambos de Nueva York- han tenido su momento de extrema coincidencia, aunque ahora, para bien de ambos, parezcan irse separando definitivamente” (Bayón:1982[1993], p. 321).

No podemos soslayar la influencia del Arte Concreto, desarrollado en Argentina desde 1940, con un arte de sólida abstracción geométrica fuertemente autorreferencial. Posteriormente, y dentro del Arte Madí, es Rod Rothfuss, quien postula el marco de formato irregular, en tanto Tomás Maldonado sostiene que el marco recortado `espacializa´ el plano: “de este modo abríamos las compuertas...el espacio penetraba como un elemento más estéticamente beligerante”. (Perazzo, 1983, p. 88).

En efecto, aquellos planos ortogonales del neoplasticismo mondriano se transforman en trapezoidales que, articulados con otros más regulares, provocan soportes de contornos irregulares, como postulaban los Madís. Es indudable que las obras de Bonevardi tienen la impronta del marco recortado, y también podemos comprobar que residuos experimentales del informalismo matérico sensibilizan la superficie de cada plano.

Consideramos que el recurso creativo más importante de Bonevardi se produ-

ce cuando exalta la noción de espacialización al inclinar hacia el fondo algunos bordes de esos planos, con tabiques que ahora se hunden, se ladean en un desplazamiento adelante-atrás, que en sus declives y pendientes refuerzan la noción de relieve. Pasamos del soporte continuo y plano a un relieve desnivelado por planos yuxtapuestos como un gran puzzle. Es una construcción de fragmentos articulados por una serie de planos encastrados y atornillados en su reverso, y cuidadosamente cubiertos por telas rústicas o por argamasa en su anverso. Ese básico rompecabezas necesita bocetos previos que, organizados con el compás áureo, nos recuerda aquellas obras renacentistas de Frá Angélico (1387-1455), Piero de la Francesca (1406-1492), Paolo Uccello (1396?-1475) y Giotto (1266-1337), que nuestro artista estudió apasionadamente durante su estancia en Perugia en los años cincuenta. (Catálogo 1981, p. 2).

Sabemos que la `proporción áurea`, número de oro o número áureo nos llega desde el mundo clásico griego y que no sólo es un dispositivo formativo. Se lo asocia con Pitágoras (aprox.592 a.c.) e incluso se la relaciona con su propuesta cosmológica, "...el signo geométrico y el número participan de la naturaleza de los paradigmas o modelos anteriores a la creación, y constituyen el aporte...al simbolismo iniciático. Son principios eternos, símbolos y agentes de armonía, agentes condensadores que actúan por sugestión, liberación o encantamiento, y de ahí su carácter mágico" (Matila Ghyka, 1978, p. 16).

En el Catálogo Bonevardi, últimas obras se nos cuenta que el pintor tenía en su mesa de lectura libros de Umberto Eco y "su frecuente compañero, un muy gastado ejemplar de "Arte Argentino Precolombino" de Alberto Rex Gonzalez⁵ (1918). Repasar el libro es sumergirse en un mundo indígena apenas explorado, impregnado de misterio. Las fotografías de cuevas pintadas, monolitos esgrafiados, esculturas y objetos de piedra nos retrotraen a un tiempo y un espacio primitivos, "creemos ver en esas piezas la expresión de las fuerzas naturales y sobrenaturales con las que el hombre aparece en perenne lucha" (Rex Gonzalez, 1977, p. 214).

En el mismo texto Giedion (1888-1968) afirma que aquellos que se han interesado en el arte primitivo toman diversos grados de abstracción y "la simbolización surge tan pronto como el hombre tuvo que expresar la inquietante e intangible relación entre la vida y la muerte" (ob.cit., p. 232). Tal como aparecen en las máscaras precolombinas, aparecen dos agujeros paralelos en los relieves de nuestro artista, como virtuales ojos, nos miran desde la hoquedad de su vacío.

En este sólido y complejo encastre de planos rectos y oblicuos, con relieves acoplados o ensamblados surgen enigmáticas cavaduras u hornacinas donde se incluyen pequeños cuerpos geométricos o formas complejas cuidadosamente fabricadas por el artista. Estas piezas quedaban en el taller a la espera de ser elegidas en alguna ocasión. Nos dice Damián Bayón: eran como "una especie de totems civilizados" (1993, p. 323), no constituían un objet-trouvé, sino un objet-rapporté, afirmando "los nichos que `reservan` un espacio privilegiado

⁵ Asumimos que es "Arte Precolombino de la Argentina", ediciones Valero, 1977. Buenos Aires.

a los objetos de carácter mágico que él es capaz de inventar” (ob.cit., p. 350) Este recurso expresivo del nicho u hornacina ocupado por un objeto nos hace recordar, no sólo a las obras de J. Cornell, sino también a aquellos pequeños altares y nichos votivos de las casonas de principios del siglo veinte en Argentina. Generalmente vidriados, ubicados al ingreso de la casa contenían imágenes de vírgenes y santos, y constituían no sólo una presencia protectora, sino también el lugar de renovación devota.

Desde una perspectiva pictórica podemos pensar en que así se resuelve un problema plástico: reforzar y jerarquizar un punto descentrado que concentra la significación de la obra. Es llamativo que el objeto a incluir en la hornacina esté exquisitamente fabricado y reservado a la espera de su lugar definitivo. Tal vez llenaran estantes, ordenados de algún modo para facilitar su localización. ¿Cómo se seleccionarían? El objeto y su hueco son tan visibles, tan atractivos en su presencia material que se transforman en la clave significativa de la obra. Como una imagen jerarquizada nos vemos compelidos a mirar recurrentemente ese objeto y ese hueco, tal vez no como un objeto sagrado sino como un fascinante y enigmático talismán, incognoscible y ancestral.

Es la fundamental `marca´ del artista, su rasgo identificador, es la materialización de un gesto que perdurará por siempre; tal vez este ritual sea una forma de conjurar el olvido y la muerte. El propio artista señala que “...lo ritual es determinante en mi trabajo. Como creo que el arte está conectado con un sentido religioso, y por ende, mágico, el ritual establece los pasos a seguir para lograr ciertos objetivos. El ritual está en el taller en cada hora de mi trabajo” (Bonevardi, A.A.V.V. nº 39, p. 10).

Es la crítica norteamericana Dore Ashton quien confirma el carácter ritual y tectónico de las obras de nuestro artista, “...las pequeñas figuras, las formas geométricas y hasta las bisagras metálicas y partes de maquinaria están hechas o forjadas por sus manos. Algo de la experiencia del iniciado se transmite en su obra” (Ashton, Catálogo 1980-1981, p. 10).

También refiriéndose al mito es D. Bayón quien habla de la importancia de los nichos cavados para incluir los objetos mágicos, que nos permite pensar en la posibilidad de que nuestro artista repitiera un gesto creativo, la entronización del objeto sagrado. ¿Es posible pensar que el ritual, como parte del mito, es la clave? En efecto, el vacío del hueco induce a llenarlo, la acción y emoción de ese gesto que llena el vacío nos impulsa a pensar en algo más complejo: colocando un objeto, talismán o tótem en el espacio jerarquizado y consagrado “... se impone la certidumbre de que algo existe de una manera absoluta. Este algo es `sagrado´...transhumano y transmundo, pero accesible a la experiencia humana...el ritual consigue abolir el tiempo profano cronológico y recuperar el tiempo sagrado del mito...la rebelión contra la irreversibilidad del tiempo ayuda al hombre a `construir la realidad´...le libera del tiempo muerto, le da la seguridad de que es capaz de abolir el pasado, de recomenzar su vida y de

recrear su mundo”. (Mircea Eliade, 1963 [2000], p. 124).

En cuanto al carácter tectónico de sus cuadros es Cesar Paternosto (1931) quien define mejor este rasgo estilístico. En su conocido “Piedra Abstracta” nos informa sobre el concepto de lo tectónico, como “todo lo relacionado con la construcción y lo arquitectónico” (1989: 149), que deriva del término tekton: carpintero, constructor. Así es como podemos arriesgarnos a definir las obras y el procedimiento creativo de Bonevardi como formas tectónicas, ya que en ellas coinciden su pasado de cuasi arquitecto⁶, con otras actividades: las de carpintero y las del albañil.

Ante cada relieve de Marcelo Bonevardi nuestras asociaciones se multiplican, Usualmente provocan la evocación de restos arqueológicos, de los que Pompeya da cuenta; y otras ocasiones serán las complejas y casi asimétricas grecas escalonadas mejicanas o las murallas precolombinas de grandes piedras de Ollantaytambo, de formato irregular y encastre perfecto. Sin embargo, para aquellos que escrutamos la ciudad y sus mutaciones evocaremos sin esfuerzo esas paredes interiores visibles luego de una demolición, cuando las medianeras de casas linderas muestran el interior de la casa destruida, como aquellas viejas casonas y conventillos alegremente destruidos en los '50 y '60, que conservan los rastros de enlucidos, papeles, huecos e incrustaciones. Estamos frente a un mundo-otro. “Se nos va a hablar de algo que apenas intuimos, que casi sólo sospechamos en el recuerdo, algo de lo poco que sobrenada entre el sueño y la vigilia [...] recordamos con la especie, no con nuestra simple individualidad”(Bayon, 1982, p. 275).

Es el mismo Bonevardi quien nos afirma: “Tomar algo nuevo, y actual y convertirlo en una reliquia, o sea, transformarlo en lo que será algún día” (Catálogo 1996-1997).

Referências

BAYON, Damián. 1982 Pensar con los ojos. Ensayos de arte latinoamericano (Bogotá: Procultura). Méjico:Fondo de Cultura Económica: 3ª edición:1993).

BERGER, René 1968. Découverte de la Peinture. (Lausana: Berger y Spes). Traducción española: Luis Monreal y Tejada, El Conocimiento de la Pintura (Barcelona: Noguer:2º edición 1976).

DUFRENNE, Mikel. 1953 Phénomènologie de l'expérience esthétique. T.I L'objet esthétique. (París Presses universitaires).Trad. castellana Román de la Calle. Fenomenología de la experiencia Estética. Tomo I. El objeto estético. (Valencia .F.Torres Edit. 1982).

ECO,Umberto. 1968. La definizione dell'arte. (Milán: Murzia). Traducción española: R. de la Iglesia. La definición del Arte. (Barcelona:Martinez Roca:1970). ELIADE, Mircea. 1963 Aspectst du Mythe (París: Gallimard) Trad. Luis Guil

⁶ Realizó estudios de arquitectura, que suspendió para dedicarse a la plástica.

Fernandez. Aspectos del Mito. (Madrid: Guadarrama: 2000). s/f Le mythe de l'éternel retour. Archetypes et répétition. (s/l) Trad. Ricardo Anaya . El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición. (Bs.As.: Emecé, 2ª edic. 1968).

GOMBRICH, Ernst. 1982. La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. (Madrid, edit. Debate : 2000).

PAREYSON Luigi. 1966. Conversazioni di Estetica. (Milán: V. Murzia.). Traducción castellana: Zósimo González , Conversaciones de estética. (Madrid: Visor: 1987).

PATERNOSTO, César. 1989 Piedra Abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea. (Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica) 1ª. Edición.

PERAZZO, Nelly. 1983 El arte Concreto en la Argentina de la década del 40. (Buenos Aires. Edic. Gaglianone).

REX GONZALEZ, Alberto. 1977. Arte Precolombino de la Argentina. Introducción a la historia cultural. (Argentina. Film ediciones Valero).

TORRES GARCIA, Joaquín. 1944 Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América. (Buenos Aires. Edit. Poseidón). 1995 Algunos Documentos sobre el Arte en América. Ciclo Rosario 1995: seis meses con el arte de nuestra Ciudad y la Región. (Rosario. Fac. Humanidades y artes).

Catalogos De Artistas

2007-2008 Bonevardi. Espejos del enigma. (Buenos Aires. Daniel Maman Fine Art).

1994 Bonevardi .Ultimas Obras. (Museo Municipal Arte Moderno. Mendoza).

1991 Cultura. De la Argentina contemporánea. Año VIII. N° 39. M. Bonevardi.

1980-1981 Bonevardi. Exhibition Tour. (Center for Inter-American Relations. Nueva York).

1981 Bonevardi. Nª 50 (Buenos Aires. Centro Editor de América Latina) Bértola-Fevre.

1964 J. Torres García. N° 23. (Buenos Aires. Instituto Di Tella).

Sobre a autora

María Susana Echeveste es Doctora en Humanidades y Artes. Mención Bellas Artes, profesora de Universidad Rosario, Argentina.

E.mail: maecheve@sede.unr.edu.ar, suecheveste@hotmail.com

Este texto es parte de la investigación realizada para la Tesis Doctoral “Modos del hacer Pictórico. En obras 1960-2000”, perteneciente al Doctorado en Humanidades y Artes, mención Bellas Artes, de la Universidad Nacional de Rosario- República Argentina, realizado por la Dra. Maria Susana Echeveste.