

La escena desarrollada por Kuitca en la serie de sus «Siete últimas canciones», título en apariencia arbitrario, pero que indicaba con mucha claridad la capacidad del infinito traslado de las designaciones —o nombres— de una situación a otra en materia de arte.

Y siguiendo el razonamiento si «estos cuadros son canciones», no es menos cierto que para el operador artístico, el barrido del color determina que su disolución alcance el punto más alto del estado emocional. Desde otro ángulo, no existe en su pintura ninguna exacerbación de la realidad, solamente una implementación del imaginario: un caballete, una serie de sillas, una proliferación cartográfica, la planta de un departamento inscripto en una extraña red inmobiliaria, cuya sumatoria alcanza emblemáticamente «lo simbólico» que no desprecia las cargas de «la significación».

He ahí su manera de conquistar lo «signico-pictórico» y abarcar la totalidad de la superficie en el desleimiento del color, o en la oposición entre lo opaco y lo brillante.

La pintura, en las manos de Kuitca, es una verdadera expresión de lenguaje, que se consume por el uso y desgasta en su plenitud: «Nadie olvidada», «Vaga idea de una pasión», títulos de algunas de sus obras, dan las pautas de un trabajo con el lenguaje. Entonces, la intencionalidad puesta por el artista en el trabajo de la pintura no busca alcanzar la perfección —la equivalencia entre forma y contenido—, sino recuperar la secreta energía de la transparencia en la obra de arte.

Por su parte, Rafael Bueno acude a formaciones prístinas de la imagen arquitectónica. En sus pinturas desfilan fragmentos visibles de arquetipos que fundamentaron lo constructivo protohistórico en formas reconocibles de la antigua mirada y que se remontan a morfologías de piedra. Su fragmentación sensible del estilo del paisaje adquiere el síntoma de la descripción y la decoración, como cifras que ornamentan la pintura y, al mismo tiempo, la dirigen fuera del lugar obligado de la función en su sentido unívoco.

La descripción es portadora de la tensión que tiende a presentarse en el tono de la fabulación, de una cordial explicitación deseante que busca capturar la atención externa de la obra. En Bueno, la decoración es el signo de un estilo que encuentra en la abstracción fantástica y la repetición de motivos ligeros a la manera de una sinfonietta no intencional, el modo de crear un campo de fascinaciones e indeterminaciones que no quieren imponer el sentido propiamente dicho, sino una condensación simbólica al alcance de una idea que se disfraza detrás de la figuración arquitectónica, no logrando vehiculizar un sentido explícito.

La imagen, aturdida por el peso de la historia, ha dejado de exhibir la soberbia ligada a las sedimentaciones de una condición excepcional y muestra



Patricia Landen, 1992.
Instalación, «sin título».
600 × 150 × 50 cm.
Plomo y hierro

solamente el aspecto declarativo de una presencia menor circunscripta a las peripecias que viven bajo el signo de la ironía y el desapego sutil.

El uso escurrible e intercambiable de técnicas y materiales ha determinado, en Bueno, la conciencia de un saludable agotamiento histórico, tanto de la arquitectura como de la pintura, obteniendo la imagen su valor de uso en la mentalización de los significantes, que en la ocasión concurren a la representación donde lo abstracto y lo figurativo se equilibran.

De esta manera, fijaciones y manías quedan al margen, afirmándose la práctica de la volubilidad como valor.

El trabajo de Armando Rearte se afirma en múltiples determinaciones del dibujo y la pintura. Sus soportes son también de lo más variados: el muro, la tela, el papel. Sus temas, otras tantas obviedades: elementos vegetales, secciones geométricas, partes del cuerpo.

El «eclecticismo» se afirma estilísticamente y no menos temáticamente, la continuidad de estilos y temas diferentes produce una cadena de imágenes operatorias que se efectivizan y devengan su rédito en el cambio y la progresión que nunca es proyectada sino fluyente, constituyéndose en base a saltos y descartes imprevistos.

En cada situación particular, mejor dicho siempre, la imagen oscila entre la invención y la convención. La convención es el momento de la asunción del lenguaje como estilo, donde el artista recupera no el sentido sino el signo, es decir, el nivel de superficie.

La invención estalla en la continuidad y la proximidad imprevisible de diferencias y asonancias del lenguaje contrastantes, que no determinan campos

de perturbación de lo visible, fundando la posibilidad de una emergencia inesperada, penetrada y animada por una sensibilidad epidérmica.

Concebida de esta manera, la obra de Rearte es un microevento que parte siempre del interior de la imagen, centro de irradiación de la sensibilidad. A partir de aquí, la invención no es explícita, deslumbrante y groseramente lingüística, sino que encuentra su momento de originalidad en la evidencia de latencias emocionales, culturales y conceptuales, condensadas bajo tales aproximaciones y contigüidades.

En Rearte, un nivel ulterior de intencional convencionalidad está dado por el empleo de un lenguaje visible, ligado al uso del signo, del dibujo, del color, del espacio pictórico y en la consideración del espacio externo como lugar potencial de extensión, donde todo rebota sin que haya puntos privilegiados, fragmentos de la obra.

A su vez, Alfredo Prior es un pintor que no puede ser filiado fácilmente en una escuela, tendencia o cualquier otro programa evolucionista, sino en un movimiento basado en la condición antropológica común, mágica-primaria y arquetípica, con un peculiar concepto de belleza que surge de la diferencia y la exaltación de la cualidad.

Pero, ¿a qué arquetipos hace referencia hoy la investigación?, ¿cómo se estructura la idea contemporánea de belleza? Por cierto, no es un ideal, clásico, «apolíneo», de equilibrio y perfección, más bien, está inmersa en una búsqueda temerosa de belleza relativa, fragmentada e incierta, «dionisiaca», impresa sobre el escalofrío, la sensibilidad, la melancolía, siendo ésta la manera en que Dionisio esconde el rostro bajo la máscara como respuesta a la ausencia y guarda luto por la pérdida del mítico objeto de amor, como vacío, origen de todo futuro carnaval.

La obra es la floresta de los símbolos y el lugar de todas las transformaciones —nombre, animal y viceversa— tragedia, comedia, gesto, expresión —el oso que llora—, consolución por la pérdida de la unidad y puesta en marcha de la fractura y deriva de las partes que con extrema nostalgia, recompone un programa poético a la búsqueda de una representación articulada.

Los personajes de Prior desafían la dimensión perversa de la muerte, el terror trágico y el éxtasis cómico —estos buenos ositos—: morir y gozar de la imposibilidad. Gozar de los flujos confusos y de las crisis del saber, desafiar el formalismo. Más intenciones que formas sostienen el discurso de lo Bello y el Gran Estilo. Armonía fuera de toda armonía, cuando se da la espalda o el artista se coloca del lado del «antiarte» y su desorden provoca «el oso de la pintura».

El oso de la pintura algunas veces se hace el «oso» no corriendo detrás del espectador y entonces invita a la crítica a trabajar sobre el concepto de cualidad. Fuera de los cánones tradicionales de la estética fundada en