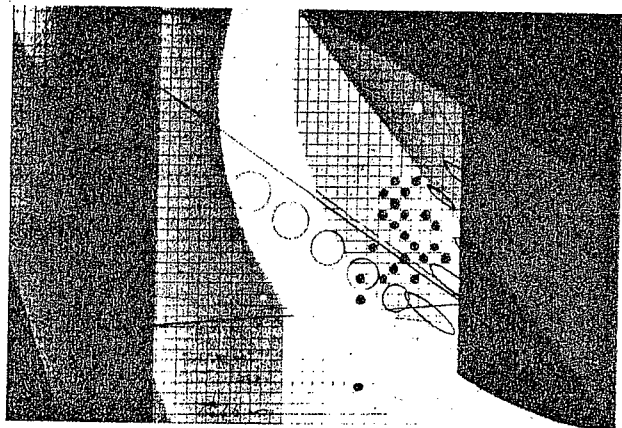


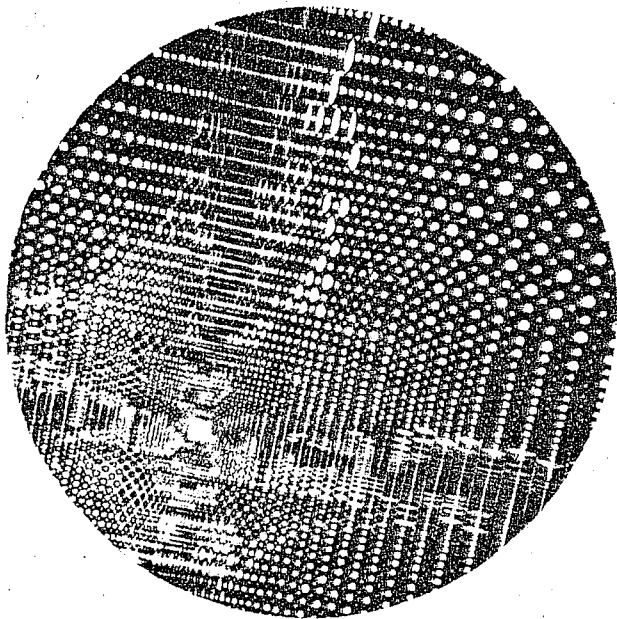
Carlos Silva establece en esta exposición la gran ruptura, el gran salto dentro la pintura geométrica argentina, a través de formas nuevas, inquietantes e inesperadas.

De allí ese sabor a mundos en formación en donde cada cosa pareciera buscar su lugar definitivo. Silva ha elegido el camino más difícil y triunfa, porque añade zonas de esperanzas a la rígida postulación geométrica.

Rúben Vela
15 de julio de 1980



"Situación VI", pintura acrílica sobre madera aglomerada (pastel y pintura), 0,70 x 0,50 mts., 1979.



Mis pinturas tendieron siempre a sistematizar algunos fenómenos (de la forma y del color) que utilizo con cierta regularidad, y parecerían formar parte de un repertorio de entrenamiento en que los elementos formales del cuadro entran, en interacción y en contrapunto, convirtiéndose en una unidad de creación.

Para esa situación, confluyen elementos motores, llámense intuición, inteligencia, sagacidad o imaginación, para llegar a una coincidencia crítica.

La resolución de esta situación con los elementos de la realidad interior y exterior, y a la que se suma la realidad social, y la facticidad del artista. Esta es mi pintura.

Carlos Silva

"ISER", pintura acrílica sobre madera aglomerada, 1,40 mts. de diámetro, 1976. Propiedad Banco BEAL.

Constelaciones y galaxias

Si hubiese que hablar, en la nutridísima lista de nuestros creadores plásticos, de un pintor astral, esta denominación correspondería, de manera inalienable, a Carlos Silva, cuyas espléndidas composiciones se exhiben en la galería Arte Nuevo (Florida 939). Silva escapa a la condición bidimensional de la pintura, y la transforma, con toda espontaneidad, en cósmica. Con una variante —que es progreso, que es adelanto en su ya tan rico camino—, con respecto a su obra anterior: la de trabajar, aún levemente, las superficies y la materia, y la de haber agregado, en sus últimos cuadros, zonas de color que impresionan como veladuras del firmamento, a la manera en que los libros de astronomía nos explican la huella dejada por el peso de los cometas. Policromo, originalísimo en cuanto a la disposición de los elementos de la tela, siempre de rara, de exquisita categoría en la plasmación de sus fantásticas, de sus hasta alucinantes visiones, Silva transporta de inmediato al visitante a zonas, a regiones que sólo podrán darse, ser y existir (dos cosas, estas últimas, distintas y hasta opuestas) en los sueños. Pero dejada de lado la anécdota que siempre buscamos en todas las artes, por una inclinación natural o lógica en el ser humano, y a la cual Silva no presta, conscientemente al menos, el mínimo asidero, su pintura es única en nuestro medio: ni geométrica, ni espacial, ni metafísica, y sin embargo todas esas cosas a la vez expresadas en una amplitud anímica que no conoce parangón. Color, forma, equilibrio, sensaciones ópticas que se transforman instantáneamente en sensoriales y en anímicas, su pintura, que es de este mundo, escapa simultáneamente a este mundo. Si el lector quiere participar de una experiencia singular, intransferible como son todas las experiencias, que no vacile un minuto más, y que visite, sin excusa admisible alguna, esta muestra que pone, en el panorama visual porteño, esa imprescindible nota de taumaturgia, de misterio, la imponderable levadura del mundo que hace, al fin de cuentas, que ese mundo siga siendo una continúa, una indeclinable maravilla.

C. M.

"El Cronista Comercial"

Buenos Aires, 5 de julio de 1977

Sobreimpresión y parpadeo

Alejándose cada vez más de las superficies manuales, las pinturas de Silva insisten en reforzar la energía del gesto y el cuidado del color. Las vaporizaciones producidas por el aerógrafo le permiten tornar sensible cierta densidad táctil del color; es significativo que para poder continuar su proyecto pictórico deba pasar a la invención de una nueva técnica, o más bien, por la preocupación misma del acto de pintar.

En sus últimas telas podemos percibir claramente que las huellas del pasaje del color permanecen visibles (esa insistencia en mostrarlas), y son completamente representativas en la evolución de su trabajo dando evidencias en sentido de una acentuación en favor de "pintar" más que de lo "pintado". Este reciclaje ha sido marcado también por el empleo exclusivo durante todos esos años de colores primarios en los que cierta economía parecía indicar la persistencia en mostrar ventajosamente el proceso del color y no su calidad seductora.

Y cualquiera sean los azares que presiden el título de sus obras, no podemos dejar de reconocer esos títulos en relación al trabajo y el cuerpo: cuerpo del artista "dando nacimiento a" diferente al del pintor.

La búsqueda de la pintura en tanto que cuerpo extraño a la propia pintura y como corpus de interpelación del pintor, parece afirmarse en oposición al movimiento despersonalizante de la factura posterior al Expresionismo. No olvidemos lo que ese movimiento ha enseñado sobre datos concretos de la pintura, y la generación joven debería obviar la clausura impuesta por un formalismo reductor, incapaz de advertir lo que el sujeto modifica respecto de esos datos.

Esto queda plenamente demostrado en la pintura de Silva, de manera singular en lo concerniente a las masas coloreadas como dato esencial del espacio pictórico. Su trabajo manifiesta el concepto de flujo del color que ha desarrollado prolongando el aprendizaje de Pollock. Recurriendo al uso del aerógrafo deposita la pintura en formas giratorias u oblongas, creando un espacio abierto donde la red engloba potencialmente a la superficie y no lo contrario. Mientras que las telas sólo ofrecen como posibilidad sus convenciones (rectangulares o cuadradas) girando sobre el eje vertical, sus pulsiones "rotan" según uno horizontal constituyendo en este caso preciso la línea a desarrollar por la pintura. De este modo, en sus límites superior e inferior el cuadro respeta lo arbitrario recortado de su ley. Al contrario, en sus bordes laterales desbordados por la

En la página siguiente: "Pintura", de 1976, acrílico sobre madera aglomerada de 1,30 mts. de diámetro. Colección Carlos Pedro Blaquier.

ficción óptica existe una referencia a un espacio continuo. El antecedente de los límites del espacio pictórico se encuentra reconocido y alterado simultáneamente, a este nivel, el análisis se prolonga en una crítica. (. . .).

Sucede algo análogo con el sujeto de la dualidad red/superficie. En las telas exhibidas por Silva, el tejido tiende a cubrir literalmente el espacio de la tela, de tal manera se constituye —per se— en superficie. Superficie gestual: el gesto implica una salida del espacio plano, el término en sí mismo es contradictorio. Por otra parte, las formas giratorias (círculos y óvalos) dibujan con bastante nitidez un plano convexo. Sin duda, la tendencia dominante del trabajo de Silva busca su salida a través del espacio bidimensional, o mejor dicho, juega con la tercera dimensión como apertura del espacio pictórico.

Ese espacio cerrado y abierto respecto a un tiempo coincidente, evidencia lo real e ilusorio de su producción más reciente y también la dualidad del sujeto o la memoria temática en la pintura. En el "lecho de rocas" entre los principios contradictorios de placer y realidad, la efusión gestual y la obligación hacia reglas plásticas, incluso los datos históricos, no puede abandonar a una ni otro sin colocarse en peligro como sujeto. Arriesgar la inscripción de una gestualidad más libre exige algún ARTIFICIO. Es decir, en última instancia, un control que para no ser —ni dominante en la pintura ni permanente frente al acto de pintar— sea por eso menos real.

Carlos Espartaço
3 de mayo de 1977

Carlos Silva: pintar la pintura

"En ninguna parte lo verdadero y lo bello aparecen tan íntimamente ligados como en la geometría".

(André Delachét)

La cita del matemático francés viene a cuento si hay que referirse a Carlos Silva, un pintor enrolado en las que con bastante equivocidad se han definido como tendencias "abstracto-geométricas".

Porteño, autodidacta, diseñador gráfico y textil, ganador del Premio Nacional del Instituto Di Tella en 1965, viajero incansable, a los 50 años Silva se ubica en la escena plástica argentina no solamente como un artista en plena madurez sino también, en muchos sentidos, como uno de los re-

presentantes (y, supérstites) más lúcidos y todavía grávidos de esa tendencia "abstracto-geométrica" que ocupó una de las franjas principales de la pintura argentina de este siglo.

Actualmente, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires prepara una retrospectiva de la obra de Silva que se desarrollará entre el 6 y el 24 de agosto y comprenderá 30 "obras hito" de las distintas etapas de su trayectoria y otras 15 de la más reciente producción.

Aunque son estas últimas las que interesan especialmente por representar una síntesis madura de la obra de Silva, parece también necesario esbozar una breve crónica que permita ubicar al artista en la perspectiva histórica de las tendencias abstractas en la Argentina. Estas tendencias, según coinciden los más autorizados especialistas, tuvieron tres precursores: el uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949) —maestro de la línea que, a partir de la esquematización de la realidad aparente, fue llenando la tela de signos que conformaban un críptico universo de simbolismos casi místicos—; Emilio Petorutti (1892-1971) —importador de un cubismo sintético y, según Damián Bayón, "de una majestuosidad helada comparable al de la escuela metafísica italiana"—; y Juan Del Prete (1897), un lírico expresionista, autor de la primera muestra abstracta en 1933, anticipador de la "action painting" y el informalismo y todavía hoy, a los 82 años, creador sin aparentes límites.

Pero recién a mediados de la década del 40, la plástica argentina se zambulló sin anestesia en las corrientes más modernas de la pintura europea cuando en torno a la revista "Arturo" se reunió el grupo de los "concretos" influenciados especialmente por los neoplasticistas y Max Bill. Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Miguel Ocampo, Enio Iommi, y Manuel Espinoza fueron algunos de los protagonistas de esa etapa cuyo desarrollo (manifiestos, peleas, escisiones iterativas mediante) iba a conformar una verdadera "escuela" argentina cuyos principales brotes fueron —a vuelo de pájaro— los "cinéticos" (Le Parc, Sobrino, Tomasello, García Rossi), influidos por Vasarely y que desarrollaron sus experiencias en París; el grupo de La Plata (Puente, Paternosto; Mazza, Pacheco) tentado entonces por el informalismo y cuya meta resultó Nueva York; el "Perceptismo" de Raúl Lozza; y, "last but not least", aquéllos que aunque experimentaron ampliamente con los nuevos materiales plásticos (acrílico especialmente), nunca se apartaron del cuadro: Rogelio Polesello, Eduardo Mc Entyre, Miguel Angel Vidal, Ary Brizzi . . . Carlos Silva. Sería vano tratar de hacer un balance del camino reco-

ruido por cada uno de los citados (y de los omitidos!) pero sí vale destacar, en perspectiva histórica, que Carlos Silva fue siempre uno de los artistas de esa tendencia más difícil de incluir en rótulos (¿"Op"? ¿"constructivo"? ¿"sistemático"?). Y simultáneamente, también uno de los pocos que nunca se vieron encerrados en el "diseño"; en el callejón de la "fórmula que conduce a la forma".

Algún crítico arriesgó que Silva era un "individualista", pero eso no explica mucho, e incluso se contradice con la singular capacidad de este artista para olfatear el "aire de los tiempos".

Quizá haya que insistir en la dualidad de Silva, en sus dos pulsiones primeras: la racional, avalada por su sólido "back-ground" cultural y su capacidad de diseñador gráfico y textil, que le permite enfrentar el plano del cuadro con el necesario concepto para su organización; y la vital, la que no le permitió nunca caer en el intrascendente juego de las organizaciones ópticas, avalada por su entraña española, por la pintura.

Decía Ortega que, a diferencia de los pintores modernos que trataban de "pintar ideas", los españoles tenían una incorregible tendencia a representar las cosas por las cosas mismas. Cosas tan insignificantes que a Velázquez se le dio por pintar la más baladí de todas: el aire.

Y bien: de alguna manera, las últimas obras de Silva llegan a la síntesis de esas pulsiones; integran una "serie", en el buen sentido del término, porque desarrollan una visión: autónoma en cada obra, coherente con las restantes. El plano racional de organización, por un lado, no está solamente presente sino que es "demostrado" como para que no quepan dudas de que el artista va a utilizar un lenguaje aritmético (un algoritmo) que no sólo maneja sino también "comprende". Sobre esa modulación ortogonal (¿un pentagrama?) van surgiendo las formas-color que juegan sus melodías en infinitos planos creados por transparencia: la tela se hunde y estalla, se ondula y avanza hacia el espectador en una especie de sinfonía cósmica. Pero de pronto, el trazo de pastel, la pincelada vibrante, el viejo Goya, lo destruyen todo para recuperarlo en una nueva síntesis.

Casi inconscientemente, la descripción de una obra de Silva obliga a la secuencia y quizá esa sea la mejor demostración de la musicalidad que impera en ellas. Son cuadros que arrojan un perfume más nítido cuanto más lejano; que, como la música, son más vibrantes que nunca en sus silencios.

Silva no es un buscador de absolutos pero comprende la afirmación de Kandinsky respecto a la emotividad de un

triángulo que traspasa a un círculo y está, como el ruso, más allá de la geometría entendida como medición y ordenamiento; dentro de ella, cuando la usa para "concretar" ese universo donde las galaxias de óvalos y serpentinas pelean su legítima pelea con la pincelada tirada al azar. Hoy en día, afirmó un crítico, el "Museo Imaginario" lo permite prácticamente todo. A Silva —especialmente en sus últimas obras— le permite pintar la pintura. A la manera de aquel Velázquez que pintaba el aire.

Es, de alguna manera, sensualidad: hay un afán de "apoderarse" del objeto (en este caso, el propio "Museo Imaginario") que establece esa pelea dialéctica con la organización del plano y sus ilusionismos espaciales. Relación dialéctica que "construye", pero al mismo tiempo "descubre", desoculta, a través de una imbricada telaraña de signos que ahora recuperan un espacio-tiempo, pero marcado por el hombre.

"No pises mis círculos" se cuenta que gritó Arquímedes a uno de los soldados romanos que un segundo después iba a degollarlo. Tal vez, la anécdota deba ser recordada especialmente en estos momentos en que, apresuradamente, se confunde un retorno a la re-presentación de apariencias con el realismo.

Hay todavía otro ítem. La "nueva visión" que, en este siglo consiguió destruir la cosmovisión renacentista, pero a la vez asesinó el tradicional circuito creador-obra-contemplador, viene mostrando desde hace años una cierta impotencia para convertir en "mensajes plásticos" sus proclamas teóricas. Es absurda (y quizá sea ilegítima la comparación, pero tómese la como mero recurso didascálico) la desproporción existente entre las pretensiones místicas de los neoplasticistas o las utopías socio-políticas de la Bauhaus, con lo realmente concretado. Algunos arquitectos modernos lo sufrieron más que nadie cuando los espacios verdes que debían "desahogar" y condicionar nuevas percepciones del "environment", fueron invadidos por bandas de "hippies", delincuentes y patotas que poco tenían que ver con aquellos discípulos de Zenón que vivenciaban las estoas atenienses. Esto ha llevado a muchos talentos plásticos a chocar contra muros aparentemente inapelables. Algunos volvieron ingenuamente (el camino inverso de Mondrian) a convertir los signos en "figuraciones"; otros parecen empeñados en el suicidio de la "forma-fórmula"...

Silva, también en este sentido, es un caso aparte. Fiel al cuadro tradicional, otorga al espectador su "billete de ingreso" que le permitirá ir metiéndose en el laberinto: son mundos plásticos de formas no significantes que invitan a

un recorrido más profundo. Un recorrido que restablecerá el contacto "humano" en el sentido de la anécdota de Vitruvio: "Aristipo, discípulo de Sócrates, naufragó frente a las costas de Rodas y al ver dibujadas figuras geométricas en la arena, exclamó ante sus compañeros: " ¡Esperanza: aquí hay seres humanos!"

Hugo Ferrero

"La Gaceta", Tucumán, 22 de junio de 1980.

Racionalidad y sensibilidad

Al escribir estas líneas quise releer otros prólogos que escribiera para anteriores muestras de Carlos Silva. Así, en el del Premio Di Tella Internacional, de 1967 —hace ya diez años— traté de señalar la independencia de este artista frente a las tendencias siempre esclavizantes. Si bien su pintura de entonces se acercaba al OP-ART, que estaba en el máximo momento de su efímera moda, me resistía a considerarlo dentro de esa corriente. Apuntaba así al sentido marginal que ha tenido el hacer de Silva, como colocándose al costado de las grandes tendencias geométricas y concretas, sin asumirlas plenamente.

Es ésta, a mi modo de ver, una cualidad y una virtud. El artista no se enrola en un movimiento determinado sino que toma de él aquello que puede serle útil frente a la continuidad de su propio desarrollo. Ya en sus comienzos en la década del 50, en sus tramas ceñidas de puntos y líneas cortadas, que se recostaban sobre una estructura geométrica que se hacía invisible por la vibración sensible del color y la textura propia de esas microformas, se advertía el dominio de un lenguaje propio.

La búsqueda de espacios ilusorios, la apertura del campo visual a través del dinamismo de las formas y de los efectos cromáticos, podría definir en palabras el espacio visual sobre el que trabaja este artista. Interesado también en el desarrollo de series matemáticas aplicadas a las comunicaciones visuales, Carlos Silva representa al artista reflexivo que emplea la racionalidad y el análisis autoconsciente como elementos puestos al servicio de la creación.

En una época en que se ha hecho gala de la irracionalidad caótica, este artista ha continuado trabajando en silencio y fiel a un desarrollo orgánico y personal. Así, de algún modo puede decirse que la obra actual de Silva ya estaba contenida en sus realizaciones anteriores. Esto no significa in-

movilidad ni repetirse a sí mismo. Muy por el contrario, significa elaborar la creación artística desde la interioridad del artista, respondiendo preferentemente a los estímulos que provienen de su mundo interior y del mundo originado en las formas por él creadas.

En esta muestra de 1977 está presente ese Silva anterior, pero también hallamos algo nuevo, que pone en evidencia horizontes actuales en la búsqueda espacial y atrae a nuestra sensibilidad desde otros puntos de vista. Si en muchas de sus obras anteriores hallábamos un punto de convergencia sobre el que giraba la ambigüedad de la visión, en algunas de éstas ese punto se ha expandido en una multiplicidad de ángulos que abre nuevas posibilidades.

Racionalidad y sensibilidad. Estos dos elementos presentes de una forma u otra en toda obra artística, tienen en las pinturas de Silva una nota de equilibrio. La racionalidad apela a la sensibilidad para que a través de ésta accedamos a un orden. Este, a su vez, es al mismo tiempo, una meta y un camino que nos coloca en la perspectiva de la totalidad propia de la búsqueda de Dios.

Por la antigua y estrecha amistad que me une a Silva y por haber recorrido juntos en el exterior algunos de los más importantes museos del mundo sé que es alguien que sabe ver y si encuentro alguna actitud obsesiva en su obra es la de querer ofrecer al contemplador a través de ella, un MODO DE VER. Su pintura es, en ese sentido, un medio destinado a movilizar nuestra sensibilidad y nuestra imaginación.

Reitera así, de manera consciente y en un lenguaje actual, el más antiguo y genuino propósito de todo gran artista.

Fermín Fevre

Buenos Aires, mayo de 1977

Resulta interesante preguntarse actualmente por el destino del arte. De una parte, la investigación abre sin cesar ámbitos y perspectivas desconcertantes, con frecuencia radicales en sus exigencias y postulados, al punto de proponer toda una estructura conceptual paralela a las consideraciones estéticas. Por otra, el arte no se agota con la novedad, porque ésta reside en lo transitorio, en lo que comúnmente llamamos moda, que por esencia está destinada a ser suplantada, a "pasar" de moda y perder vigencia. Renovación y permanencia, son términos ambivalentes, equívocos, dinámicos, que formulan el devenir de las artes plásti-

cas, en una suerte de dialéctica fecundante. ¿Cuándo puede considerarse una investigación, una tendencia, un movimiento, como agotados? ¿Cuándo se justifica prolongar una búsqueda ya iniciada, explorar en lo aprobado, en lo que seguro, en lo que de antemano obtiene favor y éxito?. Este interrogante es estrictamente individual y sus respuestas, imprevisibles. Cada artista no tiene otra vía para responder que sus propias obras, su experiencia artística. En arte, como decía Gide, no cuentan los buenos propósitos ni las mejores intenciones, sólo los resultados. Es la obra de arte, autónoma, capaz de bastarse a sí misma en su ser y en su decir, la que decide en fin de cuentas su realidad, su validez, su vigencia.

Un gran artista argentino, Carlos Silva, motiva en parte esta introducción. La exposición que acaba de inaugurar en Estudio Actual es una de las más hermosas y claras respuestas de artista ante su contemporaneidad. La suya, además de una excelente exposición, es una valerosa demostración de fe en sí mismo, en la prioridad de la voluntad libre al escoger su camino. El interés de las grandes revistas de arte, la crítica y el público, se ha desplazado, en los últimos años, del arte óptico, hacia nuevas formas de cinetismo articulado, ambiental y tridimensional, y, desde luego, a muchos otros vastos procedimientos de investigación. Por eso Carlos Silva, a quien ya habíamos visto en la exposición del Premio Torcuato di Tella en Caracas, nos sorprende ahora con una muestra definida, basada en una continuidad rigurosa de lenguaje, en una especulación certera de las armas más sutiles de la visión, que en este caso, valiéndose de los recursos ilimitados de las dos dimensiones, propone horizontes nuevos, enigmáticos.

Es fácil decir que Carlos Silva es un artista óptico. No cuesta nada incluirlo, en efecto, dentro de un concepto que se muestra a las claras inexpresivo, cuando se trata de encontrar la vinculación de los artistas que se suelen agrupar bajo este rótulo. Pero esta denominación y cualquier otra se mostrará siempre ineficaz para encerrar toda obra trascendente. Lo interesante, mejor dicho, lo apasionante

de Silva, es poder traducir en nuevos términos lo que creíamos (o temíamos) se había convertido en lenguaje estereotipado: las perspectivas y espejismos, los juegos, los ilusorios desplazamientos y todo el vasto repertorio de efectismos que el arte óptico trajo a la actualidad, y ya tan abusivamente explotado.

Silva toma del "op" una lección. Aprende a sumergirse en horizontes fugitivos, a convertir la espacialidad de la tela en ese ámbito errante entre lo virtual y lo metafísico, es decir, en un espacio que resume a la vez lo inventado, lo sentido, lo posible. Pero a diferencia de tantos otros cultores del "op", Silva se propone, en lugar de un simple juego regocijado o friamente calculado, una investigación comprometida con toda su integridad de ser. Su "constructivismo mágico" retoma la imaginería fantástica de Kandinsky, el rigor de síntesis del abstraccionismo geométrico, la persuasión vital del color, para forjar en su espacio semoviente un claro dominio de indagaciones propias. Es posible abarcar el espacio como categoría conceptual, en las experiencias de estructuras primarias, o en las obras demarcantes y de extensión de Soto, por ejemplo; es posible también abordarlo como Magritte en una alusión privilegiada de lo cotidiano y lo fantástico entremezclados; o propiciarlo, además, en la simple figuración de la retina, como verdad fisiológica o apariencia. La tentativa de Silva es erigir el espacio con formas dinámicas, en la incandescencia cromática, provocando una totalidad inestable, que parte, tal vez, del supuesto de una irrevocable necesidad de hacer interior todo concepto de realidad. ¿Existe el espacio real, físico, posible, sin una experiencia subjetiva, que lo aprehenda finalmente como hecho verdadero, no como posible externo? Estos horizontes de Silva, su arquitectura mágica, son una vía nueva, porque representan una vivencia nueva, creadora, llena de exaltación y vida.

Roberto Guevara

"El Nacional", Caracas, 21 de octubre de 1969

Curriculum abreviado:

Carlos Silva, pintor.

Nació en Buenos Aires en 1930. Diseñador gráfico y textil

Exposiciones individuales

- 1961 – Galería Witcomb. Buenos Aires.
- 1967 – Galería El Taller. Buenos Aires.
- 1968 – Galería El Taller. Buenos Aires.
- 1969 – Estudio Actual. Caracas. Venezuela.
- 1970 – Galería Carmen Waugh. Buenos Aires.
- 1971 – Galería Rubbers. Buenos Aires.
- 1974 – Arte Nuevo. Galería de Arte. Buenos Aires.
- 1975 – Galería Art. Buenos Aires.
- 1975 – Galería Knoll International. Nueva York, U.S.A.
- 1976 – Ottawa City Center. Canadá.
- 1977 – Galería Chapultepec. Chicago, U.S.A.
- 1977 – Arte Nuevo. Galería de Arte. Buenos Aires.
- 1977 – Banco Comercial del Norte, San Miguel de Tucumán
- 1978 – Galería "Art" Buenos Aires.

Premios

- 1965 – Premio Nacional. Instituto Torcuato Di Tella.
- 1967 – Dos primeros Premios del Salón Hisisa de Arte Aplicado a la Industria Textil.
- 1968 – Gran Premio Adquisición Fundación Lorenzutti.

Exposiciones colectivas (exterior)

- 1965 – Bienal de San Pablo, Brasil.
- 1967 – Premio Di Tella Internacional. Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
- 1971 – Pintura Argentina en la Kunsthalle, Basilea, Suiza.
- 1973 – "Proyección y Dinámica". Museo de Arte Moderno de París, Francia.

Exposiciones colectivas en el país

- 1963 – "Ocho Artistas Constructivos". Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
- 1967 – "Más allá de la Geometría". Instituto Torcuato Di Tella.
- 1968 – Premio Fundación Lorenzutti. Salas Nac. de Exposición Buenos Aires.

- 1976 – "Dos Tendencias. Geométricas y Surrealistas". Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
- 1980 – Arte Argentino en Tokio. Japón.

Poseen obras suyas:

- Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
- Museo de Arte Moderno. Buenos Aires.
- Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.
- Banco de la Ciudad de Buenos Aires.
- Banco Shaw. Buenos Aires.
- Banco Italo Belga (BEAL). Buenos Aires.
- Banco Comercial del Norte, San Miguel de Tucumán.
- Museo Provincial de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Referencias bibliográficas

- "Nuevas Tendencias de la Pintura". Aldo Pellegrini.
- "Ultimas Tendencias del Arte Argentino", Jorge Romero Brest.
- "Arte de Ruptura". Damián Carlos Bayón.
- "Arte Genético. Arte Geométrico". Romualdo Brughetti. La Nación.

Poseen obras suyas en el exterior:

Museo de Arte Moderno de Nueva York, U.S.A.
Museo de Rhode Island, Nancy Sayles Day Collection,
Nueva York, U.S.A.
Chase Manhattan Bank. Nueva York, U.S.A.
Museo de Arte Contemporáneo. Quito. Ecuador.
Museo de la Universidad de Texas. Austin, Texas, U.S.A.
Clara Diament de Sujo.
Sagrario Pérez Atencio. Caracas. Venezuela.
Darío Márquez Pecchio. Caracas, Venezuela.
Tomás Maldonado. París, Francia.
Bárbara Duncan, Nueva York, U.S.A.
Argentaria S.A.
Fundación Banco Comercial del Norte.
Acindar.
Ignacio Acquarone.
Juan Carlos Oks y Sra.
Meyer Oks y Sra.
Mario Oks y Sra.
Ignacio Pirovano.
Marcos Garfunkel y Sra.
Carlos Juni y Sra.
Alejandro Shaw.
Ismael Bruno Quijano y Sra.
Mariano Grondona y Sra.
Jorge Helft y Sra.
Pedro Vicien y Sra.
Alfred Krick y Sra.
Carlos Pedro Blaquier y Sra.
Eduardo García Mansilla y Sra.
Aldo Sessa y Sra.
Henri Pezant y Sra.
José Alfredo Martínez de Hoz y Sra.
Banca Morgan.



Carlos Silva, 17-7-80. Foto Adrián Gilardoni ("Horizontes Revista de Arte").

El objeto flotante en la
obra pictórica de Carlos Silva

La alternativa

En el prólogo al catálogo de Silva traté de demostrar la relación del sujeto con el dominio de la visión; al mismo tiempo, pivotenado entre esas dos realidades emergía el **objeto flotante**. En los cuadros de Silva —aparece en primer plano el singular objeto flotante, que él sitúa ahí, para mirar, para tomar, o mejor dicho, “caer en la trampa”, mirándolo.

Es, en suma, una forma manifiesta, sin duda excepcional y debido a no se sabe que momento de reflexión del pintor, mostrarnos que en tanto que sujetos, estamos en el cuadro literalmente llamados, --representados como apresados—. El secreto de esos cuadros nos es dado en el momento en que nos alejamos ligeramente de ellos, al retornar, vemos lo que significa el objeto flotante (mágico): “La disolución de la pintura en la pintura a partir de la infinitud de los colores” . . . y nuestro punto de vista ha comenzado a chocar con los espejos que intentan manifestar el punto de vista original.

Esta descripción, toma aquí la estructura a nivel del sujeto, pero también refleja alguna cosa que se encuentra ya en la relación natural que el ojo inscribe en la dirección de la luz. Es decir, que no somos este ser puntiforme que se descubre en el punto geométrico, por donde Silva nos introduce en la perspectiva. Sin duda, en el fondo del ojo, se pinta el cuadro. El cuadro, ciertamente, está en el ojo. Pero nosotros, estamos en el cuadro. Lo que es luz nos mira, y gracias a esta luz en el fondo de nuestro ojo, alguna cosa se pinta —que no es simplemente la relación construída— sino impresión, centelleo de una superficie que ha dejado de estar, de antemano, situada para nosotros en su distancia. El término sujeto, y que otorga consistencia al cuadro, no es un sobrevuelo simplemente representativo. Existen numerosas maneras de aterrizar en el error en lo concerniente a esta función del sujeto en el dominio del espectáculo. El sólo hecho de enmascarar, gracias a una pantalla, una parte de un campo funcionando como fuente de colores compuestos —sean, por ejemplo, dos engranajes, dos pantallas, que girando una detrás de la otra, deben componer un cierto tono de luz— esta única intervención hace ver de una forma totalmente diferente la composición de que se trata. En efecto, aquí nosotros aislamos, la función puramente subjetiva, en el sentido corriente del término, o sea, la observación del mecanismo central que interviene, pues-

to que el juego de la luz dispuesta en la experimentación y de quien conocemos todos los componentes es distinta de lo que es percibido por el sujeto.

Otra cosa es percibir —lo que sí bien tiene una fase subjetiva, pero dispuesta de otro modo— los efectos de reflejo de un campo, o de un color. Situemos, por ejemplo, un campo amarillo al lado de un campo azul —el campo azul, de recibir la luz reflejada sobre el campo amarillo, sufrirá alguna modificación. Pero seguramente, todo eso que es color no es más que subjetivo— ningún correlato objetivo en el espectro nos permite fijar la calidad del color en la longitud de onda, o en la frecuencia interesada a ese nivel de la vibración luminosa. Hay ahí, alguna cosa de subjetiva, aunque situada diferentemente.

¿Es eso ahí todo? ¿Es eso ahí, todo aquello de lo que hablamos cuando hacemos alguna referencia a la relación del sujeto con lo que hemos designado como el cuadro? Ciertamente, no. Para situar la percepción en una perspectiva absoluta (neo-finalista), nos vemos obligados a situar al sujeto en sobrevuelo absoluto. No existe ninguna necesidad, si no es la de la forma más abstracta, en introducir o instalar el sujeto en sobrevuelo absoluto, esto refutaría el ejemplo, de lo que sería la percepción de un tablero —el cual pertenece por esencia a la óptica geométrica—. Estamos ahí en el espacio partes extra partes, que objeta siempre la retención del objeto. En esta dirección la cosa es irreductible.

Color y deseo

¿Cuándo Silva entra en contacto con una tela u otro soporte, cómo decide la elección del color? ¿Es ese acto completamente espontáneo o ya está en relación con un efecto pensado de antemano?

Podríamos contestar a esto que la “elección” del color se hace o no se hace en diferentes niveles: de una parte, el color en sí mismo parecería ser un objeto carente de interés para Silva (todavía menos su referencia naturalista u otra); azul, rojo, amarillo, esto no tiene mayor importancia, lo que importa es el goce que produce en tal o cual instante de su tratamiento; eso es lo único que importa, o más bien el proceso de transformación del color por su trabajo, por la intervención del gesto que lo hace surgir del fondo (blanco) de la superficie, o que imprime una profundidad a través de la superficie. En consecuencia “ninguna-elección”, todo es posible, pero proceso de transformación, por mezclas, capas, superposiciones, exposiciones o estacionamientos, manchas, contrastes, tonos, etc . . .

En la página siguiente: “Pintura”, óleo sobre madera aglomerada de 1,80 x 1,80 mts., 1973. Propiedad del autor.

color tomado fortuitamente porque Silva está apresado en el color, ese es el momento donde adhiere y comienza el trabajo, proceso de inmersión, - emersión. Hay o existen seguramente muchas determinaciones de lo fortuito, pero son de tal modo múltiples que es imposible fijarlas por una Ley; el color es infinito, solamente su trabajo lo torna finito, a pesar de que su mismo trabajo deba conservar este aspecto infinito que aparece justamente en las transformaciones múltiples que el gesto produce a partir de todos los colores. Decimos que, bañándose en el color, la gestualidad que le es impresa a través del sistema muscular hace surgir su emergencia, haciéndolo existir como "pintor" en el instante en que adhiere a ella, o la extiende o transforma. El color existe en el instante donde el gesto lo derrama; es tal color como declinación de un punto del blanco que es todos los colores, declinación en la que estamos apresados y a la que imprimimos cierta dirección.

El pensamiento en juego en la pintura se fija a esta marca en el blanco instaurándolo como campo de color. El efecto introducido consiste en poner en evidencia ese hecho de que el pensamiento como pintura está en la materia coloreada y el gesto que la hace emerger, ahí donde está inmerso: es la materia que produce el pensamiento, el gesto, pero el pensamiento, el gesto en retorno, produciendo también la materia coloreada. La dialéctica contradictoria entre el color y el pensamiento, uno transformando al otro, asegurando de este modo, el movimiento mismo de la pintura.

Más que una elección, el color es por consiguiente un proceso de transformación que produce un salto cualitativo por la intervención del gesto que lo hace pasar de cantidad a cualidad diferenciada. Ese proceso corresponde a la transformación de una cierta suma de excitaciones proveniente de las zonas erógenas que se transforman en pulsiones sexuales. El trabajo del color consiste en trazar este trayecto de la excitación a la pulsión, y de esas pulsiones inconscientes a su conocimiento; conocimiento que sólo puede ser producido conservando esas pulsiones que trabajan la pintura a través del color y la ponen en movimiento. Cada color corresponde más particularmente a una zona erógena y a una pulsión particular; la pintura consiste en poner en juego a través del color todas las pulsiones que atraviesan el cuerpo propio y este a través de las pinturas que son los "cuerpos sin órganos".

Travesía que va del fondo sexual, pulsional, al conocimiento a través del trabajo del color como producción de saltos cualitativos, de rupturas que forman el fondo de ese proceso. De la indiferenciación potencial plural a la dife-

renciación múltiple, desmultiplicada del color, el juego contradictorio de los colores, es lo que se podría llamar la elección del color, si esa palabra no tradujera una especie de voluntad consciente que no es otra cosa que un trabajo del inconsciente, proceso dialéctico de lo inconsciente a la consciencia, a través del ritmo de los colores que produce la pulsión sexual. Es la reabsorción o la subsumación de las pulsiones en lo uno o por lo uno, la que a su vez es causa de las neurosis o psicosis (obsesión, histeria, paranoia, esquizofrenia que están en juego en la pintura, pero que no alcanzan a bloquearla). Dejar libre juego a todas esas pulsiones contradictorias no reductibles a la identificación de la una (experiencia de los límites, en el límite de la locura o la muerte) es el mismo movimiento de la vida como gasto o derroche mortal, contradecido en todo sentido por el yo consciente conservador.

El movimiento del conocimiento tiene lugar a través de ese juego de contradicciones juego ininterrumpido por etapas y saltos cualitativos que se refleja y produce también en pintura en el juego entre el color y la forma, en las elecciones del uno y de la otra que constituyen de hecho los juegos contradictorios entre una presión interna (gesto del color) y una intervención externa (trazado formal). Doble causalidad, siendo el proceso animado de conocimiento del sujeto de la pintura, de lo inconsciente a la consciencia en el todo social, proceso de goce y conocimiento que transforma el sujeto que se derrocha en esta práctica (social) que es la pintura. Proceso de transformación mutua del sujeto y de la historia.

Porque hay un otro nivel en esta "operación" color: también nos bañamos en todo un sistema de pensamiento del color que determina el trabajo racional que se puede hacer (apresado también él en la irracionalidad de la "elección"), ese sistema determinado históricamente, siendo el color como expresión de una realidad exterior a la pintura misma, como imitación, semejanza, soporte de la figura como en la pintura "clásica". La pintura moderna poco a poco ha abandonado esas referencias para atenerse su propio trabajo. Pero ese trabajo ha, después de Cézanne, sufrido múltiples transformaciones, de Matisse a los coloristas americanos y a los pintores llamados "minimals". La elección del color, racional en consecuencia a este nivel, se realiza en función de lo que está más próximo a nosotros en la historia de la pintura: el color expresionista, reducido al "minimum", o el color "mecánico" del "hard edge", por ejemplo, en función de, esto quiere decir: englobar o contradecir los diferentes tipos de utilización del color correspondiendo cada uno de ellos a los modos de pensa-

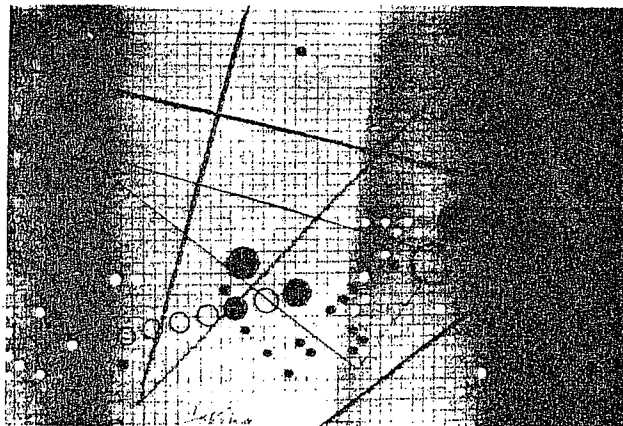
miento. Entonces, ni expresionismo, ni reduccionismo, ni mecanicismo y todo esto a la vez, también: trabajo del color lo más próximo a la pulsión, ésta última, poniéndolo en juego y a posteriori su transformación. Cada elemento está presente en la pintura de Silva pero trabajado diferentemente: expresionismo, sí, pero apresado en una grilla racional: reducción a un color, pero desmultiplicado por los pigmentos en acto, los fundidos (la pulverización), las capas; mecánico: nada de huellas de pincel, pero sí el gesto presente en todas partes hacia la dirección de los fundidos del color.

Contradicción con lo que se hace actualmente en pintura (el minimal) donde la materia pierde sus colores vivos: y bien, lo que a Silva le interesa es el color en vivo apresado en un gran tejido formal con lo que toma una gran libertad de altura.

Por consiguiente, el color a ese nivel, es una elección "crítica feliz", es el porque racional (otra de otras "razones" inconscientes en la que su pintura en sí, se torna análisis práctico) de su costado líquido, ácido, que ataca las formas, la tela, y también la mirada habituada a las más tiernas "visiones". La pintura para Silva no es un grado del reposo, lo que corresponde no sólo a la forma en que él la ve, sino también a la historia que vivimos. Es del mismo modo, una crítica de la retención o represión de las pulsiones bloqueadas en un estadio infantil. Silva prefiere la lucha, la diferenciación de las pulsiones, los estallidos, y los fuegos de artificio para emplear las metáforas . . .

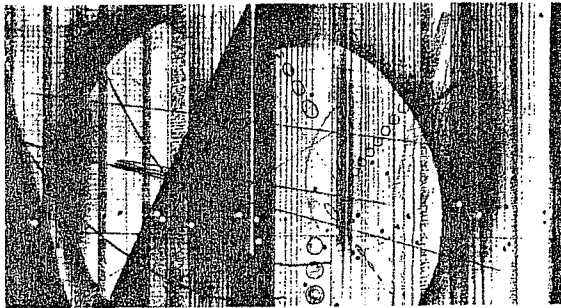
Carlos Espartaco
30 de junio de 1975.

"Situación III", técnica mixta (pintura acrílica y pastel sobre madera aglomerada), 0,70 x 0,50 mts., 1979.



Coleccionistas que han facilitado sus obras para esta Exposición Retrospectiva

Luis Arena y Sra., Banca Morgan, Banco BEAL, Banco de la Ciudad de Buenos Aires, Banco Shaw, María Victoria Born, Arq. Brizzi y Sra., Alvaro Castagnino, Colección Ignacio Pirovano, Marcos Curi, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Torcuato Di Tella, Dr. Eduardo García Mansilla y Sra., Dr. Carlos Juni y Sra., Daniel Martínez y Sra., Museo de Arte Moderno, Museo Nacional de Bellas Artes, Arq. Samuel Oliver, Henri Pezant y Sra., Ing. Piñeiro y Sra., Toti Pirovano, Diana Poli, Dr. Ismael Bruno Quijano, Susana Reta, Dr. Rodríguez Montero, Hilda Rohm, Dieter Schierlok y Sra., Aldo Sessa y Sra., Rubén Vela y Sra., Ing. Pedro Vicien y Sra., Isabel Zuccheri.



"Situación IV", pintura acrílica y pastel (técnica mixta),
1,40 x 0,60 mts., 1979.

Tres maneras de pintar se conjugan en la muestra de Carlos Silva en la galería Arte Nuevo, y todas son indicativas de que el artista —ya trabaje con estampones, pinceles o aerosoles— ha llegado a darle menos importancia a las calidades y sí mucha a las cualidades de la forma, de la factura, y del color resultante.

A diferencia de otros geométricos, aquí el infinito, vertiginoso juego de las variantes cinéticas y espaciales, tiene, quizá, una ejecución menos depurada. Sin embargo, un observador normal (no de aquellos que rozan con su nariz los cuadros) admirará las tramas, tan precisas y exactas. El propio autor confirma aquella escala de valores cuando revela: No busco, premeditadamente, la prolijidad. Si se da, mejor. Yo pinto un poco al modo rústico de los norteamericanos, tan opuesto a los primores del europeo.

El punto de partida de estas alucinantes experiencias ópticas es invariable en las 25 obras del catálogo: superficies muy estructuradas, singularmente complejas. Los puntillados cromáticos que escapan hacia el horizonte, los círculos que progresivamente derivan en ovoides errátiles, las permanentes vibraciones luminosas animan este cosmos fantástico. Se diría que las invenciones de Silva son una aproximación al paisaje celeste, con el cual guarda una similitud de ritmos e incandescencias.

Con sacabocados y en una mesa

Recurrir al sacabocados —una herramienta sin tradición en el mundo de la pintura— revela el afán investigador de Silva, su empeño en lograr una sistematización de ciertos fenómenos plásticos. Usarlo con maestría (como ocurre en su caso) es producto de un entrenamiento previo, casi extenuante, con los pinceles, las viejas armas aptas para encarar obras más lentas y pensadas. Y, justamente, cuando Silva se vale de ellos, su forma de trabajar desafía absurdas tradiciones: lo hace horizontalmente y sobre una mesa, posición que le permite circundar la obra en gestación para observar su desarrollo. "Eso explica que mis cosas no tengan gravedad, ni tampoco arriba y abajo. Tal ubicación permite, además, que no choree la pintura", afirma Silva. En cuanto al uso de aerosoles (en otras manos artefactos ideológicos), él los alterna para improvisar climas visuales y graduaciones tonales de enorme sugestión. Aquí —aclará— es fundamental la distancia desde la cual se arroja la pintura: demasiado cerca del bastidor rebota y, al caer, empaña la tela.

Verdadero intelectual de la plástica, a los 44 años Carlos Silva acredita una labor realmente fructífera: exposiciones anuales en Buenos Aires desde 1955; muestras en los santuarios norteamericanos y europeos del arte moderno; premios de alcurnia (el Di Tella en 1965 y el de la Fundación Lorenzutti, al año siguiente) y obras suyas en famosas colecciones: la del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la del Chase Manhattan Bank, The Singer Company y el Museo Nacional de Praga, entre otras.

Espíritu ascético, reñido con alharacas y autobombos, Silva guarda una notable fidelidad a los principios del geometrismo y del constructivismo. "Para mí —confiesa—, cada cuadro es una experiencia nueva. Partiendo de un entrenamiento previo, trato de recomenzar siempre. Pienso, además, que la idea de las formas como algo desarrollable está presente en todos mis trabajos".

La cronología plástica de Silva es también la de sus deslumbramientos: la recordada exposición *De Manet a nuestros días* (1939) en el Museo de Bellas Artes; el descubrimiento del cubismo con Picasso como estrella; el viraje hacia el arte concreto a través de Mondrian, Max Bill y Vantongerloo; el contacto personal con Giulio Carlo Argan (el crítico italiano que, junto a Jorge Romero Brest y Allan Bowness, le otorgó los lauros del premio Di Tella). Del primer viaje al exterior memora otros hitos imborrables: sus largas visitas al Museo del Prado para extasiarse con Velázquez, Goya, Fra Angélico y Van der Weyden; el arte romántico de Barcelona y los delirios arquitectónicos de Gaudí; París con la Sainte-Chapelle, Nôtre Dame, la Victoria de Samotracia, la Venus de Milo y los tapices del Unicornio, y —ya de regreso— el gigantismo de Nueva York y sus colecciones de arte moderno. "Estuve un año bajo los efectos de shock", confiesa. Aquello fue en 1967. Felizmente, Carlos Silva no es de los que pontifican que en arte ya todo está dicho: su muestra en Arte Nuevo confirma su ingreso al reino de los creadores.

Carlos Begue

"Panorama", 6 de junio de 1974

Carlos Silva (1930) exhibe pinturas acrílicas sobre madera aglomerada o tela en Arte Nuevo (Florida 939). Diseñador gráfico y textil, pintor cuya primera muestra indivi-

dual data de 1961, exhibió su obra en el país y en el exterior obteniendo distinciones que lo colocan entre los más significativos artistas de su generación.

Silva acogió experiencias futuristas, geométricas, constructivistas y cinéticas; también las derivadas en particular de Kandinsky, de Mondrian en su período neoyorquino y especialmente del "op-art". Pero la síntesis por él lograda es personal, fruto de sus experiencias matemáticas y plásticas, ya que es cultor del número exacto, de un teorema lírico —a través de la abstracción— en las proposiciones de su vasto mundo que participa de la imaginación y la fantasía. Su muestra actual la denomina "La imagen de la forma". Es indudable que Carlos Silva en esta muestra busca nuevos caminos para su expresión estética, acaso una mayor libertad formal, que por momentos lo inclinan a lo decorativo al modo de las bellas telas concebidas por el diseñador textil, sin perder la justeza de su oficio y, si se aparta de sus perspectivas insólitas, no lo abandona su aguda percepción sensible que fundamenta su visualidad plástica.

Romualdo Brughetti

"La Nación", 16 de junio de 1979

Formas circulares u ovoides siguen siendo los elementos que Carlos Silva emplea en sus trabajos, pero integradas ahora a un sistema compositivo que genera una tensión dinámica muy especial. La sensación de espacio es lo primero que se advierte ante sus obras actuales, resueltas en todos los casos con la misma seriedad y con la eficiencia que lo caracteriza. Podría hablarse de una impresión de fuga, que se da tanto en la conformación de cada uno de los elementos circulares que emplea, como en los lineamientos generales de sus composiciones, dentro de las cuales tales elementos no hacen sino coadyuvar a la mejor consecución de los efectos antedichos. Hay por lo demás una intención cinética que se trasunta en parte, como movimiento, en parte también, como inestabilidad compositiva. Se diría que todo tiende en sus cuadros a definir un concepto de la pintura en el que lo racional se une a lo sensible, más que en el imperativo planteo de tal o cual problema, que se impone lúcidamente, en la personal manera de resolverlo. Expone en la galería Arte Nuevo.

Aldo Galli

"La Prensa", 9 de junio de 1979

Cinética, efectos tridimensionales y visión cambiante en Arte Nuevo. Carlos Silva expone en la galería porteña unas 25 pinturas, realizadas en su mayoría durante estos dos últimos años, casi invariablemente dentro de un campo de experiencia que conjuga claves ópticas con la alusión subjetiva a ciertas condiciones del mundo contemporáneo. El vértigo, la dinámica impuesta tanto a complejas estructuras como a la misma materia, resultan fuentes primordiales en la obra de este pintor y diseñador gráfico de 44 años, que programa sus composiciones sobre la base de un juego de activas relaciones espaciales. Generalmente, sobre un fondo de color uniforme, se asienta un puntillado cromático en acelerada fuga hacia un eje, transición que pasa de oscilaciones suaves a un movimiento alucinante, al tiempo que configura módulos cóncavos y convexos. El moteado, círculos que van disminuyendo su tamaño en una dirección y convirtiéndose en ovoides, no afecta la graduación tonal de la perspectiva aérea. Antes bien, puede exhibir tintas violentamente saturadas allí donde se sugiere la profundidad, Silva alterna, además acentos que entran en pugna con las distorsiones programadas por las formas alterando su progresión con avances o retrocesos de otro orden, todo lo cual genera un clima ambiguo, reñido con la solución meramente visual.

Con excepción de ciertas piezas —entre ellas dos ortodoxamente vinculadas al op art—, semejan abstracciones del entorno real. De los grandes complejos urbanos restan las vibraciones luminosas, el acopio de estímulos variados y ese ritmo común a la vida moderna, accidentado y cambiante. En algunos trabajos, Silva cambia el clásico cuadrilátero del soporte por una tabla de forma triangular u octogonal, adopta la circunferencia perfecta de un disco o, por fin, enmarca el tema con espacios laterales, pausas neutras a veces, activas y propias a una pintura geométrica, como en la única obra de 1971 (Keshena). En otros, y esto ocurre en **Fernando III** y en **Cigarreras** —los nombres son tan ambiguos como las relaciones apuntadas—, esos laterales aportan un par de diagonales entre cuyos extremos se extiende el eje vertical del asunto. Son tramas de gran riqueza plástica, de movimiento virtual y singular sugestión, cuya factura no es tan pulida y refinada como en otros geométricos, pero precisa y exacta en su efecto a distancia.

Hugo Monzón

"La Opinión", 30 de mayo de 1974

Vuelvo ocasionalmente a ejercer el oficio de crítico, abandonado desde hace muchos años. El cebo fue pedirme que escribiera acerca de los geométricos que exponen en varias galerías de la ciudad, prometiendo ocuparme menos de las obras que de cuanto significan como tendencias; en una palabra, haciendo teoría. Y la haré en otro artículo, pero en lo que se refiere a Carlos Silva he debido cambiar el propósito, pues sus obras recientes, expuestas en la galería Arte Nuevo (Florida 939), demuestran que no son las apropiadas para ensayar mis ideas sobre el arte geométrico en la actualidad. Asimismo, porque revelan un estado de maduración que exige ocuparse de ellas en particular. Carlos Silva empezó su carrera sin vacilaciones, poniendo una especie de puntillismo, cierto es que de puntos cada vez más gigantes, dispuestos en zonas de apariencia geométrica, exaltado el color puro pero también la sombra cromática en espacios amplios, con la composición rítmica en función de la luz. Concepción tal vez más apta para la pintura mural que la de cuadros. Inquieto como es, no ha dejado a lo largo de años de introducir variantes: efectos ilusionistas y recursos orgánicos, todavía geométricos, llenos de savia emocional, que escondían un temeroso barroquismo. Según recuerdo, él mismo se presenta como artista aritmético, más que geométrico, acaso por el empuje avasallador de los puntos dispuestos en series progresivas que se podían suponer obedientes a un imperceptible

cálculo aritmético. Pocas formas geométricas colaboraban para tornar rigurosa la composición.

En estos cuadros que comento el cambio es manifiesto, no tanto debido a la incorporación franca de formas redondeadas como senos inflados, esta vez con sombras grises, que además de enriquecer el espacio con movimientos insusitados le permiten obtener estructuras complejas, cuanto por el ordenamiento en torno a ideas definidas y completas, tal como corresponde al cuadro de caballete, con esa unidad de mundo que fue característica de éste en la época de su esplendor y a la que llega sorpresivamente, jugando con virtuosismo en gamas opuestas de color. No obstante, algunos cuadros parecen presagiar otro derrotero, más inclinado el pintor a la geometría posicional: como todos han sido pintados en lo que va del año, quince en apenas cinco meses, bien puede ocurrir un nuevo cambio. Silva sabe, y muchos en el ambiente artísticovisual, que no le otorgo un destino brillante a la pintura de cuadros, pero honestamente reconozco que la suya me hace reflexionar, ya que no sólo dispone formas y construye, indaga y descubre, transmitiendo un mensaje en que la energía, última realidad, aparece sublimada.

Jorge Romero Brest
"Clarín", 9 de junio de 1979

"Situación V", pintura acrílica sobre madera aglomerada (técnica mixta), 1,80 x 0,70 mts., 1979.

