

Los relieves de Marcelo Bonevardi

Del constructivismo al gesto mítico: aproximaciones al hacer del artista

María Susana ECHEVESTE

Eje temático: Lenguajes múltiples

Marcelo Bonevardi (1929-1994) nos ofrece un cúmulo de obras que por su nivel de abstracción parecerían insertarse solamente dentro del arte contemporáneo, pero la complejidad de sus asociaciones formales y de su imagen final parecen rescatar una antigua memoria indeterminada, ambigua y fascinante, con recorridos cambiantes e inestables; asociamos conjuntamente cosas vistas e imaginadas, tiempos lejanos y cercanos, hay en ellas un “algo” que intuimos está entre lo profano y lo sagrado, que nos retrotrae a un tiempo tan impreciso que se torna intemporal. Frecuentemente se lo asocia con los tiempos míticos, con ritos y talismanes, con el mundo clásico greco-romano y las formas indígenas latinoamericanas. El presente trabajo se dedica a proponer algunas influencias y a plantear una posible ritualización del gesto creativo.

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: un arte “monumental, planista y bidimensional; esquemático y sintético; arte de grandes ritmos y reciamente ligado a la arquitectura” (J. Torres García.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, 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]: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: 88). 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.

Sin embargo, el efectivo recurso creativo de Bonevardi se produce cuando profundiza 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. Este efecto sólo se consigue realizando los planos separadamente, como un gran “puzzle”: por una serie de planos encastrados 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, Piero de la Francesca, Paolo Ucello y Giotto, que nuestro artista estudió apasionadamente durante su estancia en Perugia en los años cincuenta. (Bértola-Fevre: 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, 1978:16)

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 Gonzalez”. [1] 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, 1977:214). En el mismo texto Giedion (Pág.232) afirma que aquellos que se han interesado en el arte primitivo toman diversos grados de abstracción, “la simbolización surge tan pronto como el hombre tuvo que expresar la inquietante e intangible relación entre la vida y la muerte”. Podemos asociar los ojos de esa máscara de piedra a los dos agujeros paralelos que aparecen frecuentemente en las pinturas-relieve de nuestro artista, de esa máscara quedan los ojos, esas perforaciones paralelas que nos miran desde la hoquedad de su vacío.

En este sólido y complejo encastrado 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” (1993:323), no constituían un objet-trouvé, sino un objet-rapporté, afirmando en página 350: “los nichos que <reservan> un espacio privilegiado a los objetos de carácter mágico que él es capaz de inventar”. Este recurso expresivo del nicho u hornacina ocupado por un objeto nos hace recordar aquellos pequeños altares y nichos votivos de las casonas de principios del siglo veinte en Argentina. Esos pequeños huecos generalmente vidriados, ubicados en el hall o patio de ingreso, y que contenían esculturas de las vírgenes más populares, del Sagrado Corazón o de San Cayetano, constituían el lugar de renovación devota para los inmigrantes europeos, lugar del culto familiar, culto privado que se desliza temporalmente desde el paganismo greco-romano hasta los ritos cristianos. En el caso de Bonevardi, esas cavaduras posiblemente sean de carácter más profano que sagrado; 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; pero también podemos pensar en una probable recuperación de un rito ancestral: entronizar el objeto sagrado. 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 o un mueble, ordenados de algún modo para facilitar su localización. ¿Cómo se seleccionarían? Es muy posible que la forma y el tamaño del hueco fueran decisivos, así como el contraste o semejanza que conviniera expresar respecto

de la totalidad. Generalmente son formas geométricas puras que reafirman la base racional y clasicista de sus preferencias y, en menor número encontramos objetos más complejos o irregulares. Esa variedad nos impulsa a preguntarnos si son los objetos incluidos los más importantes. Nos inclinamos a pensar que tienen una gran importancia formal, jerarquizan un cruce o un punto de relación armónica, generan contraste y atracción visual. Sin embargo hay algo más que intuimos: 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: ¿Es posible pensar que nuestro artista reitera en ese gesto lo que se hizo en illo tempore, en la edad de oro? Colocando un objeto, talismán o tótem en el espacio jerarquizado, 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 sagrado del mito (...) 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, 1968 [2000]:124). El ritual consistiría en un necesario recorrido formativo que incluiría la señalización o jerarquización de algún sector de la obra a través de las hornacinas, tan diversas en forma y tamaño que determinan las características del objeto a incluir, seguidos del inevitable recorrido de selección del objeto y, finalmente el pegado, clavado o encastrado del mismo en el hueco correspondiente. Todo este proceso consume un tiempo y una serie de acciones repetidas que siempre culminan con esa inclusión. Por la complejidad constructiva de cada obra asumimos que nuestro pintor ejecutaba este proceso-ritual en las etapas finales, cuando se dan los últimos toques más superficiales, momento en que el objeto y su hueco cobran relevancia definitiva, momento en que ya no se pueden realizar cambios estructurales. 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.

Análisis de obras

Ángel atrapado I- Técnica mixta 1979. 1,85 x 0,83

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.

Estudio para cabeza- 1993- 63 x 34,5 cm.

Esta obra que se encuentra inconclusa nos hace ver el proceso de trabajo, con las marcas de las formas decorativas funcionando a modo de greca incrustada, como 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. 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 precolombinas. Los rastros de empaste y su centralidad refuerzan el sentido de objeto jerarquizado, entronizado.

Muro para laberinto II- 1993- 160 x 100 cm.

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 el pequeño triángulo acoplado 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 por semejanza 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.

Conclusión

Repetidamente se define a nuestro artista como un “constructivo”, sin embargo es Cesar Paternosto 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” (Pág.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 casi arquitecto,^[2] con otras actividades: las de carpintero y de albañil.

Ante cada relieve de Marcelo Bonevardi nuestras asociaciones se multiplican, sabemos de su base tectónica y abstracta, del proceso creativo altamente intelectual, de su composición metódica y racional; pero notamos que en las asociaciones y elecciones de formas en el plano se deslizan sus estudios juveniles: puertas, ventanas, arquitrabes, restos decorativos y otros elementos metamorfosean la abstracción y la tornan sutilmente figurativa. 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.

Los planos encastrados, cubiertos de esa massa confusa informalista, las hornacinas y los objetos incluidos nos ofrecen una visión fragmentada de muros tal vez ya vistos, como algo experimentado en nosotros, y sin embargo inidentificable, como un “territorio desconocido...se transforma en <cosmos>, se hace una imago mundi, una habitación legitimada ritualmente” (Elíade,2000:124). Sintetizan la memoria de una cultura europea mediterránea, diseminada como legado greco-romano cristianizado, recordado y renovado por la inmigración acaecida en nuestro país, con algunos toques y señales indigenistas de contundente efectividad. 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 Últimas Obras).

Referencias bibliográficas

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

Eco, Umberto (1962): Opera aperta, Milán, Bompiani. Traducción española: Roser Berdagué, Obra Abierta, Barcelona, Planeta- Agostini, 1985.

Eliade, Mircea (1963): Aspects du mythe, París, Gallimard. Traducción española Luis Gil Fernandez, Mito y Realidad, Barcelona, Paidós ibérica, 2000.

Ghyka, Matila: (1968) Le nombre d`or II. Les Rites, Bs.As., Poseidón. Traducción española J. Bosch Bousque, El número de oro. Ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. LOS RITOS. II, Barcelona, Poseidón 1º edición, 1978.

Huyghe, René (1957): L`art et l`homme, París, Larrousse. Traducción española Luis Monreal y Tejada, El Arte y el hombre, Madrid, Planeta, 7ª. Edic. 1974.

Paternosto, César (1989): Piedra Abstracta: la escultura inca, una visión contemporánea, Bs.As., Fondo de cultura económica, 1ª edición.

Perazzo, Nelly (1983): El arte concreto en la Argentina en la década del ´40, Bs.As., Gaglianone.

Rex Gonzalez, Alberto (s/f.): Arte precolombino de la Argentina. Introducción a la historia cultura, s/l, Filmediciones Valero, impreso 1977.

Torres Garcia, Joaquín (s/f.): “La escuela del Sur”, Capítulo 14, en Algunos documentos sobre el arte en América. Ciclo “Rosario 1995” seis meses con el Arte de nuestra ciudad y la Región, Rosario, Facultad Humanidades y Artes.

Catálogos

Bonevardi, Últimas obras (1988/1994), s/l, editado para la retrospectiva itinerante Museos: Emilio Caraffa (Córdoba), J.B.Castagnino (Rosario) y Centro Cultural Recoleta (Bs.As) durante 1996/1997.

Bonevardi, Nº 50 (1981), Textos: Elena Bértola y Fermín Fevre, Bs.As., Centro Editor de América Latina.

[1] Asumimos que es “Arte Precolombino de la Argentina”, Buenos Aires, Ediciones Valero,1977.

[2] Realizó estudios de arquitectura, que suspendió para dedicarse a la plástica.

MARÍA SUSANA ECHEBESTE

Profesora Nacional en Artes Visuales, Facultad de Humanidades y Artes de Rosario. Se desempeña como docente en las cátedras de Pintura I, Pintura II y Teoría de la Forma, dentro de la Escuela de Bellas Artes desde 1984. Ha participado en diversas muestras en instituciones culturales y académicas de la región. Durante el 2004 participa del Salón Nacional Avón de la mujer, en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires. Participa con una página de artista en "Desescrito en Argentina. Libro de artista", en Marzo de 1999, con ejemplares del mismo en las bibliotecas del M.O.M.A de Nueva York, Metronom de Barcelona, Centro Pompidou de París, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y la Biblioteca Argentina Juan Alvarez de Rosario. Participa del Salón de Otoño 1996 y 1997 del Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino. En 1992, integrando el grupo Multimedia, junto a Arminda Ulloa, Liliana Gastón y Tito Fernández Bonina presentan la instalación Des-encubriendo, en el Museo J.B. Castagnino. Realiza estudios de posgrado inscripta al Doctorado en Humanidades y Artes -mención Bellas Artes- con la tutoría de la Prof. Rosa María Ravera. Ha participado como ponentes en congresos nacionales e internacionales. Ha dictado seminarios y cursos de posgrado. Participa como investigadora en proyectos acreditados en el 2002 y 2004, referidos a estudios sobre artistas rosarinos de los '90 y proyectos de producción artística en la Escuela de Bellas Artes, respectivamente.

maecheve@agatha.unr.edu.ar