

# LA GEOMETRÍA EXPANSIVA DE INÉS SILVA

por **Perán Erminy**

Inés Silva es una joven artista de destacada trayectoria expositiva en Venezuela y en el exterior. Desde sus inicios situó su trabajo plástico dentro de las corrientes del constructivismo abstracto geométrico, en el cual se ha mantenido sin dejar de explorar, permanentemente, nuevas posibilidades creativas, tanto en los aspectos formales como en los técnicos, operativos, especulativos, materiales y de todo tipo.

Desde hace unos años entró a militar muy activamente en el movimiento del arte Madi, en Venezuela, y luego internacionalmente. El movimiento Madi, de origen argentino-uruguayo, venezolano, y enseguida europeo, es tal vez el más longevo entre las vanguardias históricas de la segunda posguerra mundial. Desde entonces no ha perdido su vigencia ni su vitalidad y se ha expandido a escala globalizada, encontrando siempre formas diversas de renovarse y reformularse.

Inés Silva es actualmente una de las promotoras y activistas internacionales del arte Madi, y lo es también de una de las derivaciones actuales del Madi, que no es realmente una derivación sino una tendencia afín pero autónoma, independiente y de ilimitadas posibilidades innovadoras. Nos estamos refiriendo al arte que expone y cultiva ahora Inés Silva. Se trata del movimiento al que en el primero de los manifiestos de su lanzamiento, en Caracas, Omar Carreño denominó "Expansionismo". Luego recibió otros nombres circunstanciales, pero se sigue definiendo como un arte interactivo, que permite, o requiere, o promulga la participación activa del espectador, quien deja de ser un receptor pasivo de la obra de arte para ser un creador, o al menos co-creador final, al intervenir y modificar la apariencia física de la obra. Es lo que está haciendo Inés Silva, y lo que promueve en Venezuela y a veces en el exterior. Pero lo que ella hace no consiste en participar o intervenir en las obras de otros artistas, sino en crear sus propias obras predisponiéndolas de tal forma que los espectadores se animen a manipularlas modificándolas a su gusto o sólo para variarlas.

Por esas características peculiares y distintivas a ese tipo de obras se les suele calificar como interactivas, o participativas, transformables, manipulables, etc., o se les deja el nombre de "expansionistas" que le dio Omar Carreño, sin que ese nombre tenga nada

que ver con ningún expansionismo político internacional que se atribuya o no a Venezuela. La expansión referida es sólo la que refirió Carreño en sus manifiestos.

Las esculturas, los relieves y los móviles actuales de Inés Silva se definen por el hecho de ser transformables o manipulables, como también lo son tantas otras obras que comparten las mismas premisas y preceptos del movimiento plástico que los agrupa a todos. Las obras de Inés tienen una manera personal, diferente, cuidadosamente calculada, de ser modificadas, sin perder la armonía, ni el ritmo, ni el orden, ni la dinámica que las cohesionan y les confiere su sentido, aunque cada cambio parezca reanimarlas y dinamizarlas de otra manera.

Uno de los factores constantes en el trabajo de la artista desde hace algunos años es el uso de materiales plásticos (acrílicos) transparentes, como soportes de sus obras. Sobre ese material pinta planos, franjas o líneas en colores intensos y traslúcidos. De ese modo, sus obras tienen un número ilimitado de puntos de vista que le permiten ser apreciadas integralmente desde cualquier posición. A cada uno de esos innumerables ángulos de visión se le añaden otras variables, tales como la distancia de la mirada o la velocidad del desplazamiento de ésta, la intensidad de la iluminación o los cambios generados por las manipulaciones de las partes de la obra. Cada una de esas imágenes resultantes depende de las variaciones operadas sobre el lugar desde el cual es mirada la obra. Todo eso corresponde a factores materiales, físicos, prácticos, sustanciales, cuantificables, mesurables, categorizables y ponderables que intervienen en las circunstancias y condiciones determinantes para el instante en que la obra es mirada.

Otra infinidad adicional de variables que se operan en la visión de la obra es la que corresponde a lo psíquico, a lo anímico, que es de naturaleza contraria a la materialidad física concreta de las variaciones que acabamos de aludir. Estas variables mentales y sentimentales son eminentemente subjetivas, personales, íntimas, únicas, y resultan indeterminables, imponderables, inasibles, por su carácter inmaterial, afectivo, irracional, singular. En este sentido, la percepción de estas obras de Inés Silva se modifica en la medida en que cambian las apariencias materiales de las obras, y también por causa del estado de ánimo o las condiciones psíquicas de quien las mira.

No nos referimos a otros factores que inciden en la percepción y en la manera de entender las obras de arte, tales como los contextos históricos, sociales, culturales, ideológicos, religiosos, míticos, y también los contextos artísticos (o interartísticos), porque éstos operan de un modo diferente, menos inmediatos y directos que los dos aludidos, y porque su extrema complejidad superaría la extensión que impone una breve presentación.

Con relación a las variables materiales y psíquicas, capaces de modificar la percepción de las obras de arte interactivas, cabe señalar que Inés Silva, por sus aptitudes, sensibilidad y formación, está calificada para manejar adecuadamente ambos factores, como efectivamente lo ha venido haciendo con éxito. En ella confluyen la sensibilidad y la inteligencia, que le permiten desenvolverse con propiedad entre los problemas que hemos comentado relativos al arte transformable y participativo.

Por su formación profesional como arquitecta, y por su experiencia como artista plástica, Inés Silva está intelectualmente capacitada para combinar en sus obras los componentes intelectuales racionales con los sensibles, con una decidida preponderancia de la razón, pero sin descartar la más discreta y sutil presencia de lo afectivo. En ese sentido se diría que el fundamento teórico y estético de la producción artística de Inés Silva permanece anclado en la modernidad, aunque no se cierra a las influencias de la posmodernidad, sobre todo en lo que concierne al debilitamiento del sujeto y a las aperturas indefinidas a la diversidad, en virtud de los efectos interactivos.

Por lo pronto, para la artista, la necesidad de atraer y de fascinar, propias del arte, están cubiertas por lo sensible y lo afectivo (faltaría completar lo que corresponde a lo imaginativo). Y la necesidad de convencer, de demostrar, y de hacer entender la obra o la realidad que corresponden a los conocimientos científicos y técnicos quedan resueltas por su formación sistemática y académica en la arquitectura.

De ese modo, los discursos científicos y artísticos que siempre se tenían como diametralmente opuestos, como antípodas, además de incomunicados, sobre todo durante los dos siglos y medio de la modernidad, se ven conciliados en la praxis creadora de Inés Silva, en la que se comunican y se apoyan, y en cierto modo intercambian sus modos de ope-

rar, con lo cual se acercan a los paradigmas de la posmodernidad. Ya nos alejamos (tal vez no en Venezuela) de los tiempos dogmáticos y rígidos de Galileo, quien para lograr la aceptación de sus teorías tenía que recurrir al uso de la anamnesis para disimular lo disruptivo de sus innovaciones.

Tal vez el problema más significativo y trascendente que se plantea en el proceso ideativo, o la concepción de las obras de Inés Silva, es decir, su ars poetica, consiste en diseñar en sus obras un dispositivo formal como un conjunto de signos, de marcas, de líneas, de vacíos, de proporciones, de láminas móviles, capaces de ordenar armónicamente y de hacer inteligible y sensiblemente emotivo, el conjunto de situaciones dinámicas y de tensiones perceptivas que se integran o que suceden en ese acontecimiento visual que constituye la obra. Y que todo eso se despliegue en concordancia, o en sintonía, con las tensiones invisibles del entorno de la obra, es decir, con el espacio ambiental de la arquitectura en la que la misma se encuentra. De tal manera que la obra plástica le infunda «vida», o «anime» el espacio que la rodea. Además de que ese fenómeno, ese tipo de comunicación artística o de comunión, sea lo más sensiblemente elocuente y emotivo.

En ese proceso se encuentran las claves semióticas de estas obras y el nudo hermenéutico del problema planteado por el artista. Resumido en pocas palabras, no sé si menos confusas, el ars consiste en el uso adecuado de las múltiples tensiones que real o potencialmente rigen la dinámica del espacio interior y exterior de la obra, que es un solo y mismo espacio. Dicho de otro modo: la obra procura la unificación y el manejo armónico de las tensiones potenciales de un espacio dado, ofrecido a la percepción del espectador en la forma más sintética y elocuente posible.

Cabe recordar que la unidad de la percepción de la realidad (y del espacio), y la claridad de su representación han sido siempre preocupaciones fundamentales y universales en las artes. Los artistas, hasta el advenimiento de la posmodernidad, pretendieron ordenar al mundo (a la realidad) y ordenar sus sentimientos a través de las artes. Todo debía quedar ordenado y sometido al control del espíritu. No podía dejarse nada al azar.

Albert Einstein, cautivado por el reino de las simetrías (y de las antiguas simetrías y armonía de tiempos pitagóricos) buscó descifrar la unidad de las fuerzas del universo y la pensó como manifestación probable de la energía original de Dios.

De la idea del predominio universal de la razón, desprendiéndose de la idea de Dios, derivó en la modernidad la necesidad del control general del acontecimiento artístico, del cual resultó la ambición de controlarlo todo, típica del poder totalitario, como lo sabemos, buscando soluciones como la de la «visión panóptica» descrita por Michel Foucault, centrada en un ojo omnividente que vigile y controle todo, como el ojo de Dios, que sería el órgano fundamental de dominación.

Un momento crucial que le confirió al arte un papel protagónico en la historia de las ideas unitarias y centralistas de las representaciones fue el de la celebración del Concilio de Trento, que decretó y desató la sagrada y semiológica «Eficacia de los signos», colosal impulso a las artes, del cual resultó la explosión del Barroco. Este tremendo estímulo tridentino consagró la instrumentalización del arte, cuyos estragos perduran y ahora resucitan entre nosotros.

Traemos estas reflexiones a colación porque constituyen unos de los principales axiomas fundamentales del trabajo creador de Inés Silva, y por el carácter dilemático, de disyuntiva controversial, que reviste el problema fronterizo y deslindante de la separación teórica entre modernidad y posmodernidad, sobre todo en lo que concierne a la unidad espacio-temporal del universo, la subsecuente unidad estructural y conceptual del arte, la preservación de la unidad aristotélica y de la cohesión entre los elementos componentes de la obra de arte.

Inés Silva le acuerda un interés prioritario a la exploración y al manejo de las cualidades y propiedades del espacio-tiempo en el que se desenvuelven sus obras, intentando instrumentalizar las energías y las tensiones propias de los espacios y de las áreas conectadas con esas obras, tales como las atracciones y repelencias, las tensiones y distensiones, las agitaciones y las pausas, la excitación y la calma, la expansión y la contracción, la crispación y el relajamiento, la aceleración y el freno, etc. Para la artista

todas esas energías habrían de ser teóricamente unificables en su diversidad. Y mejor aún si las oposiciones, las polaridades y los antagonismos, muy necesarios para animar las obras, pueden ser conciliadas y entrar en concordancia mediante el uso extremado de la antigua armonía, que no es la misma nuestra, banalizada y degradada, sino la que sobrevivió hasta el fin de la coincidentia oppositorum. En todo caso, la posmodernidad ha vuelto a hacer posible la antigua «unidad de los contrarios», y puede también conciliar y lograr concordancia entre la pulsión unificadora de las ciencias exactas y la pasión descontractiva, desordenada y disruptiva de las artes.

Conviene advertir que una buena parte del problema de las contradicciones insalvables en el arte no consiste en que uno de los polos se imponga sobre el otro y lo elimine (como lo haría la mentalidad militarista contra quienes la adversan), sino en las formas de negociar la convivencia, variable o desigual, entre ambos polos, que terminarían por complementarse y cooperar.

Para entender estas obras interactivas y móviles de Inés Silva no se requieren conocimientos de la geometría, ni de la pintura ni de la arquitectura. Basta con tener una sensibilidad abierta a lo «constructivo», o una cierta aptitud (no actitud) constructiva, en el sentido literal del término, y no metafórico (como se dice al oponer la crítica constructiva a la negatividad destructiva). Porque la geometría de Inés Silva no es sólo un instrumento de conocimiento y de racionalización, sino también una vía que nos conecta con el alma. Y en esta vía confluyen la razón y la emoción estética, en una relación equilibrada y fecunda.

En este sentido, las propuestas plásticas de la artista afirman nuestros vínculos con la realidad exterior y con la inspiración interior. El uso de la geometría apunta a un esclarecimiento emotivo del espacio, que lo hace sensible y racionalmente más inteligible. La materia visual y las cualidades racionales de la percepción devienen más elocuentes y más lucidamente acogidas por la conciencia. A través de este uso estético de la geometría, que puede abarcar lo macro y lo micro como objetos de la mirada inquisitiva, es posible la síntesis precisa de las formas de aprehensión visual de la realidad. Se logra

así una forma a la vez racional y sensible de acceder a la belleza, de un modo simple y abreviado, pero de una profundidad compleja e ilimitada.

Las obras de Inés Silva no son meros objetos aislados y aislables. Constituyen, como ya lo hemos descrito, un dispositivo objetual que nos permite comunicarnos dialógicamente con un espacio del cual la obra forma parte de un modo variable, a veces mutable, transformable, además de concertado con las condiciones cambiantes de nuestra lectura visual, en la que se operan los procesos de proyección y de identificación entre el observador y la obra. De manera que la obra no se cierra sobre sí misma, ni es causa y efecto de su propia creación. Ésta es, en cierto modo, procesual, porque opera como parte de un proceso abierto, que se cumple indefinidamente en la empatía de cada mirada que la hace revivir.

Esa condición de apertura no terminada, de voluntaria incompletud, se potencia cuando en la concepción de la obra se incluyen elementos que pueden (y deben) ser manipulados por el espectador, a quien la obra ofrece, mediante bisagras y otros artificios, la posibilidad de modificar, transformar, variar, voltear, invertir, desplazar, hacer girar sobre un eje y operar otros cambios en la apariencia física de la obra, sin que estos cambios, laboriosamente previstos, alteren el contenido esencial de su discurso expresivo, vale decir: sin que alteren su sentido.

No podríamos dejar de señalar que esa manipulación de la obra por el espectador no es la única característica interactiva de las obras de Inés Silva, aunque sí es, desde el punto de vista fáctico (físico, práctico), el factor más notable e inmediato, además de novedoso. Pero la interactividad es aún más compleja, más rica y más profunda si la consideramos, más ampliamente, dentro del área de las interrelaciones múltiples y variables que se establecen entre los factores principales implícitos en el acontecimiento artístico que ocurre con la obra: entre autor, obra, espectador, realidad del mundo exterior, imaginario colectivo, así como las relaciones entre los contextos históricos, sociales, psíquicos, culturales, inter-artísticos, de cada uno de esos factores principales aludidos.

Para terminar estos comentarios vamos a referirnos al aporte más novedoso y singular de esta exposición. Son dos ideas interdependientes que se complementan de manera recíproca, conformando una sola proposición. Inés Silva llega a esta muestra motivada por el excelente resultado de la solución museográfica que experimentó en su exposición individual en el Centro de Bellas Artes de Maracaibo, la cual consistió en una ingeniosa intervención pictórica, cuyo propósito era que, entre lo pintado en el suelo, arriba en el plafond y en las paredes del salón, y las obras distribuidas en ese gran espacio, se creara una relación visual intensa y muy estrecha que permitiera integrar sus obras al lugar donde se encontraban, como si el diseño de las piezas se continuara en las líneas, formas pintadas en el salón. De tal modo que la exposición casi se transformó en una gran instalación, en la cual las obras potenciaron sus presencias y parecían desbordarse en el ambiente. El espacio del lugar cobró vida y se volvió protagónico, al mismo tiempo que las obras respondían expandiéndose, con una energía centrífuga y una intensificación de las formas.

Ahora, para esta nueva exposición, Inés Silva reincide en su exitoso ensayo museográfico precedente, en esta nueva edición, corregida y aumentada, como se suele decir. Añadiendo en esta ocasión una especie de esquema proyectivo o de diagrama, directamente inspirado en el famoso de la Piazza di Campidoglio, de Miguel Ángel, que ha sido retomado varias veces en diseños urbanos de distintas ciudades del mundo, incluyendo alguno en Caracas. Así la exposición de Inés Silva lucirá una especie de esplendorosa vestidura museográfica, sin excederse hasta lo escenográfico, en la que sus obras, ya suficientemente bellas por sí mismas, se verán enaltecidas por el genio geométrico de la Piazza di Campidoglio.

*Perán Enríquez*