Gobernación del Estado
Nueva Esparta

MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
FRANCISCO NARVÁEZ

La Gobernación del Estado Nueva Esparta y el
Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez,
tienen el agrado de invitarles el próximo día:

Domingo 20 de septiembre de 2009 a las **11:00 am**

a la inauguración de las exposiciones:

Inés Silva · De Rerum Natura y ***Art Construit Internacional ACI***

que tendrán lugar en los espacios del Museo, ubicado en:

Calle Igualdad, cruce c/ Calle Díaz
Porlamar, Edo. Nueva Esparta, Venezuela
Telefax: 0295 – 261 86 68

INÉS SILVA

De Rerum Natura



ART
CONSTRUIT
INTERNACIONAL

ACI


INÉS SILVA
De Rerum Natura





Serán materia de mi canto
La mansión celestial, sus moradores;
De qué principios la naturaleza
Forma todos los seres; cómo crecen,
Cómo los alimenta y los deshace
Después de haber perdido su existencia;
Los elementos que en mi obra llamo,
La materia y los cuerpos genitales,
Y las semillas, los primeros cuerpos,
Porque todas las cosas nacen de ellas.

Lucrecio

VERSOS DEL POEMA *De Rerum Natura*

Esta publicación se realiza en labor de co-producción
por Agrippa Ediciones, Museo de Arte Contemporáneo
Francisco Narváez y el Festival Atempo.

Caracas, 2009

Inés Silva

De Rerum Natura



ÍNDICE

TEXTOS

Presentación 4
Arturo Millán
Director del Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez

La geometría expansiva de Inés Silva 6
Perán Erminy

De la idea a la construcción de la idea 18
Saverio Cecere

Escansiones abstracto-geométricas de la obra de Inés Silva 22
Rosario Pinto

SERIES

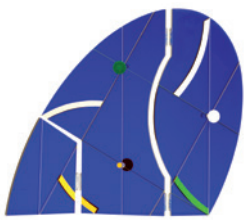
Retablos 27

Desplegables 35

Molino 41

Resonancias 43

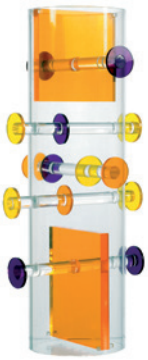








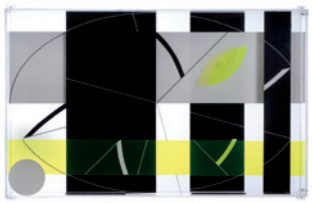
Abax 47

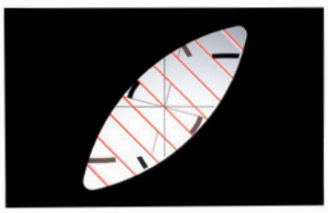


Analogías 51



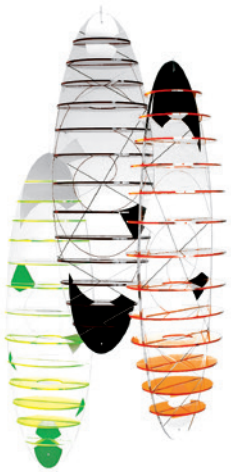
Cajas 55





Constelaciones 69

Jardines colgantes 73



O T R O S

La artista 79

Exposiciones 80

Salones, Ferias de arte y Representación 81

Texts in english 82

Testi in italiano 85

Presentación

Arturo Millán

Director del Museo
de Arte Contemporáneo Francisco Narváez

Inés Silva es una artista venezolana con proyección internacional. Graduada de Arquitecto en la Universidad Central de Venezuela (UCV) y co-fundadora del Grupo Madi en su país, se dedica a la investigación y composición de estructuras a partir de la combinatoria y las proposiciones áureas.

Ha estado representada en el VI Salón Pirelli de Jóvenes Artistas en el año 2003 y en la Primera Bienal de Arte de la Facultad de Arquitectura de la UCV, así como en exposiciones en galerías y museos en Alemania, Estados Unidos, Rusia, Hungría, Francia, Italia, Colombia y Venezuela.

Para el Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez esta exposición representa un gran logro y un incentivo para el público asistente, que tendrá la oportunidad de conocer la obra de una de las más jóvenes representantes del grupo expansionista de Venezuela y de los movimientos vanguardistas del arte abstracto internacional.



La geometría expansiva de Inés Silva

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 de manera muy activa 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 les 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 cohesiona 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 operar, 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 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, interartísticos, 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.



De la idea a la construcción de la idea

Saverio Cecere

Texto traducido de su versión original en italiano por Diógenes Rivas

El vínculo entre arte y tecnología, o arte y ciencia, ha sido siempre difícil de interpretar. Durante siglos este vínculo floreció en una historia de fuentes antiguas.

La lenta inserción de innovaciones técnicas, que han influenciado los órdenes del arte geométrico, ha permitido el fácil reconocimiento del objeto artístico en el contexto histórico de su creación; además, una mirada oportuna nos permite interpretar y analizar las fracturas e innovaciones en el arte geométrico contemporáneo. A propósito de la «legitimidad» de los nuevos instrumentos y tecnologías en el ámbito artístico, Inés Silva reaviva el debate con una sorprendente identidad argumental: partir de lo concreto, observar, analizar, construir una hipótesis, experimentar, verificar, saber crear conexiones, tomar posesión de los materiales, de las tecnologías y de la información de que se dispone. Lo que da indicios sobre las fases para la estructuración de la idea, el resultado de la idea —la construcción de la idea.

Construir la idea (la forma) y analizar su dilatada combinatoria, deja en claro hacia dónde nos puede llevar la investigación plástica, que se antoja hipotética, o necesariamente metodológica, en la búsqueda de nuevas combinaciones y prolijas construcciones, aún más complejas al manifestarse como «expresión intelectual», la cual entendemos como proyección, elaboración y construcción de un esquema esencial, indefectible en las variantes de los reiterados elementos geométricos e inexorablemente modificados al imbuirse en clásicos arquetipos de proporciones espaciales como genuina fórmula, no sólo para la mensuración del espacio, sino también como piedra de toque de la sinergia de estas entidades. De allí que lo geométrico y lo humano versus idea y poesía se animan en su complementariedad.

La obra, su fruición, en caso de ser formulada en condiciones de integración comunicativa, lo que da lugar a intercambios entre los elementos constitutivos de ella y los flujos de información provenientes de su entorno, conlleva a definir ya no la obra en sí por su estructura y reglas internas, sino como plausible experiencia en la cual el registro del principio sensible-contemplativo se hace funcional ante los impulsos del contenido. La obra, en sus analogías y correspondencias científicas, se ubica en el umbral del mundo fenoménico y ultratemporal de la naturaleza.

Frente a sí misma, Inés Silva se muestra ajena ante el planteamiento de una obra basada solamente en sus propiedades, o explicada gracias a la encarnación de sus componentes (espacio, tiempo, materia y energía), ni mucho menos rinde culto a la sumatoria de sus partes.

En su laborío practica la idea como resultado de la idea; es decir, renuncia a pensar que la obra pudiese existir sólo como idea, pues de lo contrario sería una idea incompleta. He ahí la forma como vehículo de la idea. Es ésta una combinación inteligente entre las inflaciones y deflaciones del espacio, del tiempo, la materia y la energía, con la información y sus múltiples conexiones. Como verdad inexorable, se adhiere a la forma como medio para indagar en la realidad de las cosas, sin perder el rumbo de sus fundamentos. ¿Cómo? Se da por descontado que, una vez amoldada la intención de realización de un proyecto, éste se haga visible mediante su ejecución plástica —aun si impecable, mas luego humana— al someterse en su particularidad a imperceptibles márgenes que rigen la diferencia y la anunciada advección en la multiplicación de la obra. En lo concerniente a la reproducibilidad de la obra, hay un encendido debate entre los que confieren unicidad a la obra de arte como máximo atributo, y por otra parte

aquellos dispuestos a aceptar análogas ampliaciones, aludiendo a una mayor difusión de la obra de arte como repertorio visual.

La progenie artística en la obra de Inés Silva se manifiesta según la usanza geométrica: líneas rectas en horizontal, vertical, diagonal, cruzadas o paralelas. Silva se reinventa en el acaecer artístico, juega sobre la variabilidad y la intermitencia de las estructuras geométricas: regularidad, compactibilidad, variaciones y ritmos calados en ostensible espacialidad —en tiempo de fruición. Verdaderas y absolutas paradojas las de Inés Silva, quien contrasta sus propias premisas, adelantando en demasía, sin temor a contradicciones, el espacio de la racionalidad, de manera metódica, sistemática, precisa; transparentes variaciones espacio-temporales de función continua descansan sobre una red de líneas multidireccionales en concurso con mediciones conceptuales, dando lugar a una definición universal del evento.



Nápoles, 1 de mayo de 2009

Escansiones abstracto-geométricas de la obra de Inés Silva

Rosario Pinto

Texto traducido de su versión original en italiano por Andreína Hernández

La dimensión geométrica de la creación artística responde fundamentalmente a la principal exigencia de dilucidar las razones que fundan lo real y que muestran una estructura lógico-formal que, por ende, se distingue de la representación analógica que recoge el dato aparente y transeúnte de la realidad empírica de las cosas. Desde esta perspectiva, el arte «geométrico» evidentemente no puede sino ser «abstracto» y, en particular, se mostrará en la dimensión de la «abstracción» antes que en aquella de lo «abstracto», no sólo porque establece un vínculo irrenunciable y significativo con la dimensión de la realidad «del objeto», vista en su transposición racionalmente «objetiva», sino también porque, partiendo de las cosas, no puede sino provocar distonía respecto a lo «abstracto». Por ejemplo, el «Abstraccionismo lírico» que se activa, por el contrario, desde la mente fantasiosa del sujeto creador.

Comentando de esta manera la dimensión creativa de Inés Silva, nos parece oportuno incluir, además, otros argumentos válidos no sólo para apoyar la inscripción de la artista en el grupo de la «abstracción» y no de lo «abstracto» creativo, sino también para aportar una clave interpretativa de la robustez constructiva que la distingue.

Pudiera resultar fácil referirnos, por ejemplo, a la lección cézanniana y recordar que el arte de nuestra contemporaneidad encuentra en ella el corifeo y el alfil de toda concepción nueva emergida en el siglo XX, justamente en nombre de su intuición fundamental, aquélla de componer sus obras articulando las masas sobre un lienzo que distribuye la degradación de planos y volúmenes. La relación de esta consideración con el Cubismo, por ejemplo, constituye un territorio ampliamente explorado por la crítica y la historiografía artística.

Asimismo, pero con menor evidencia aparecen los vínculos propios de estos dos movimientos con las escansiones

«geométricas». No obstante, estos hechos merecen una discusión que establezca determinadas explicaciones para que no se dé todo por sentado y adquirido. La obra de Inés Silva puede aportar una muy útil y ejemplar referencia a este propósito.

Ahora, entre la articulación espacial cézanniana y la articulación esencial de la geometría, nos preguntamos ¿cuál es la relación ulterior que se puede establecer, después de haber entendido correctamente que ambas posiciones garantizan una simplificación de la representación de las cosas?

Queremos pensar que la formulación de esta pregunta contiene intrínseca una contradicción desde el momento en que es necesario entender en su significado más profundo la expresión que usamos anteriormente: «simplificación de la representación de las cosas».

Ahora bien, si es indiscutiblemente cierto que Cézanne rearticula, reduciendo en formas simples el lienzo del «objeto» de lo real, la geometría no parte de la consistencia empírica y del «objeto» de lo real, sino más bien de su «objetividad».

La representación —si se puede todavía definir así— de lo real *more geometrico* será, por lo tanto, en términos de «abstracción geométrica», una representación eidética, no icónica, y a quien quiera tratar de decir que esto inclinaría la escansión «geométrica» a la «lírica» del perfil del Abstraccionismo responderemos, en cambio, que es verdad lo contrario. Está comprobado —aun a través de este otro enfoque— que mientras el «Abstraccionismo lírico» se activa desde la cabeza del artista, el cual concibe en su interior el proyecto de la obra a realizar, es decir, con un gesto de tipo «realizable», el «Abstraccionismo geométrico» lo

hace, en cambio, a partir de aquello que la mente ya ha expurgado como esencia eidética de lo real dándole unas escansiones reveladoras según un gesto que será de tipo «normativo» o, si se quiere, «formal» y «canónico».

Podría parecer que nuestro razonamiento sea profundamente distante del de la obra de Inés Silva; sin embargo, consideramos que ha sido así por dos buenas razones.

En primer lugar, porque la obra de Inés se caracteriza por una decisiva riqueza de contenido que impone la consideración del ordenamiento volumétrico y la necesidad de una interpretación de las razones espaciales que expresa, para definir, de este modo, una decisiva consistencia de contenido.

Y en segundo lugar, porque el trabajo de la artista se presenta exactamente como arte revelador y expresivo de aquellas consideraciones hermenéuticas que nos permiten penetrar con la puntualidad necesaria en las fronteras de la práctica cubista, que diferencia las angustias creativas de las lógicas «geométricas», que se afirman con absoluto ímpetu de identidad.

Inés Silva permite, por lo tanto, que un perfil interpretativo de orden general como éste pueda encontrar no sólo la matriz de su necesario desempeño teórico, sino también su practicidad de hacer real el arte, mostrando en los hechos cuánto puede conferir la consistencia de la «materia» de la abstracción «geométrica», practicada en lo «concreto» del disfrute creativo, a las razones eidéticas que la inspiran, esa practicidad de la experiencia sin la que la idea del arte no podría jamás ser arte.





S E R I E

Retablos

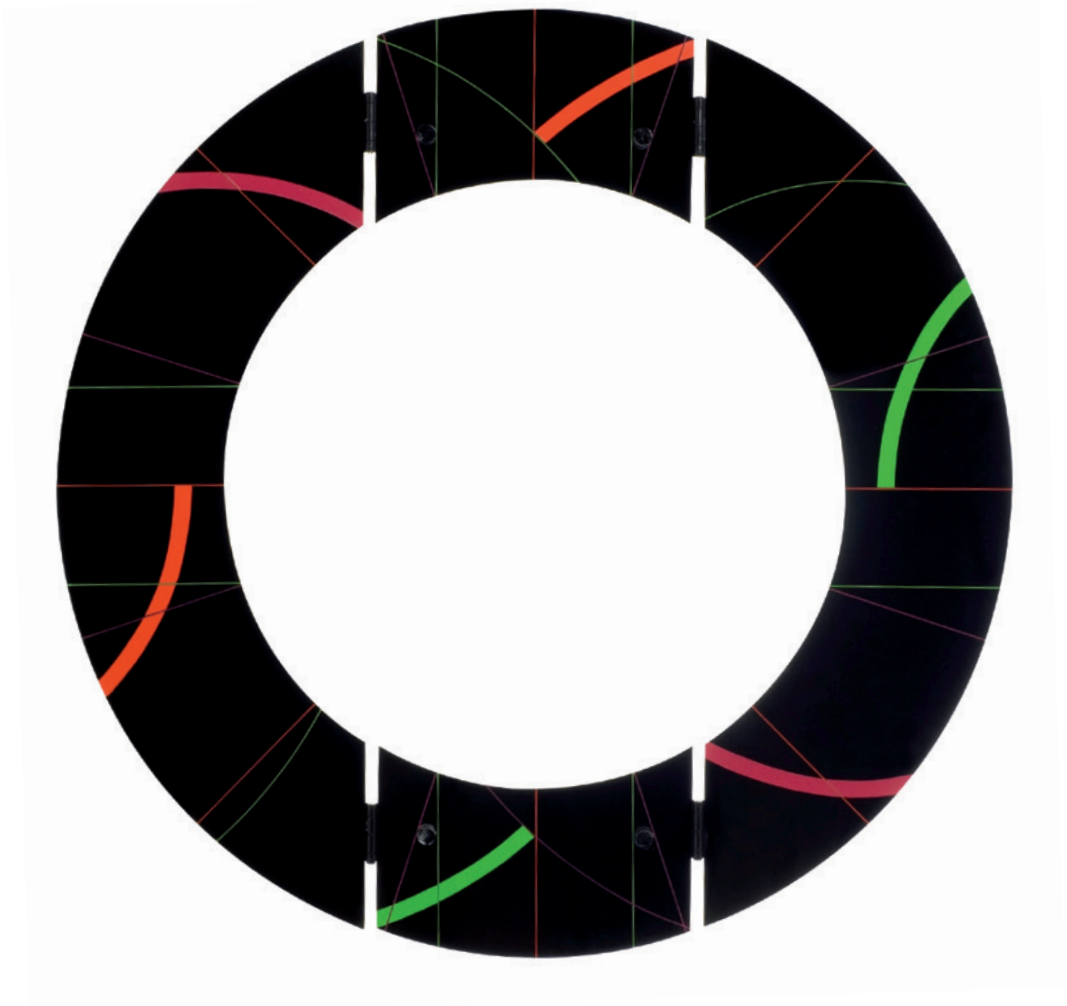
...que todos ven lo que yo no veo,
pero al fin habré de decir que lo veo.

Miguel de Cervantes

Aureola N2

ø 47 cm
Plexiglas pintado
2006

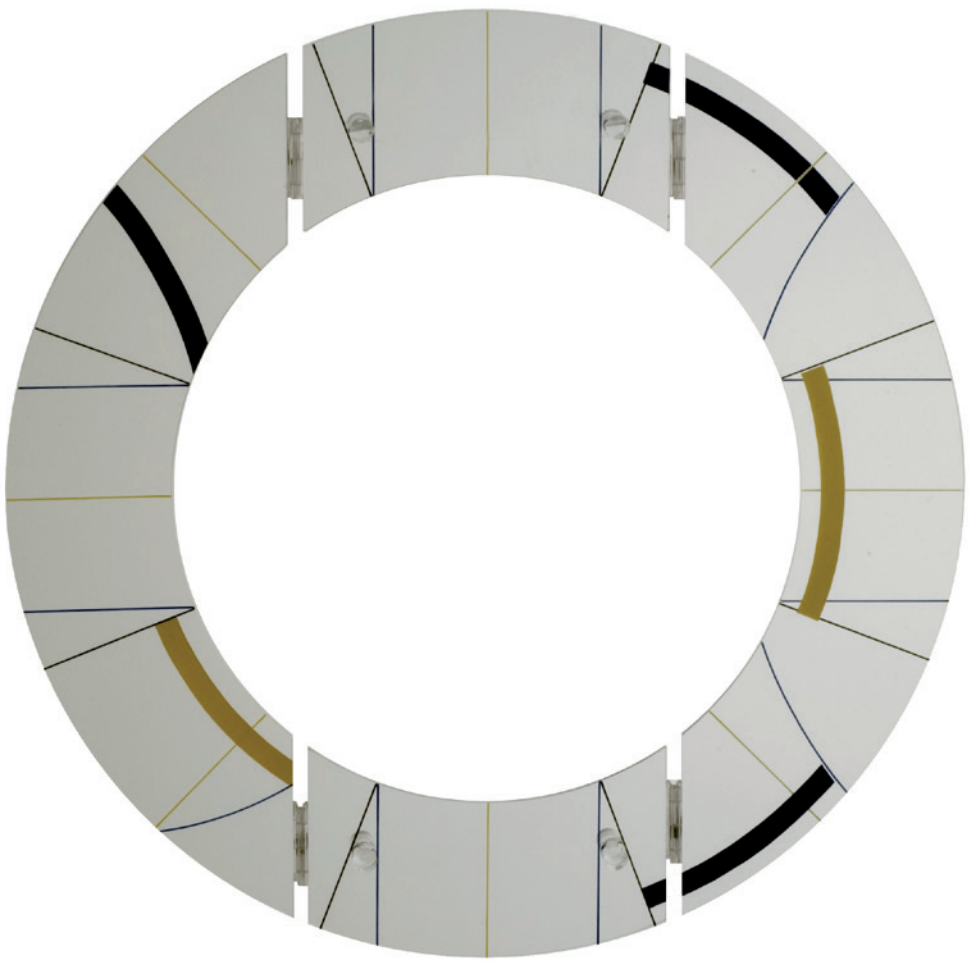
COLECCIÓN
Festival Atempo, Caracas, Venezuela





Aureola T1

ø 40 cm
Plexiglas pintado
2006

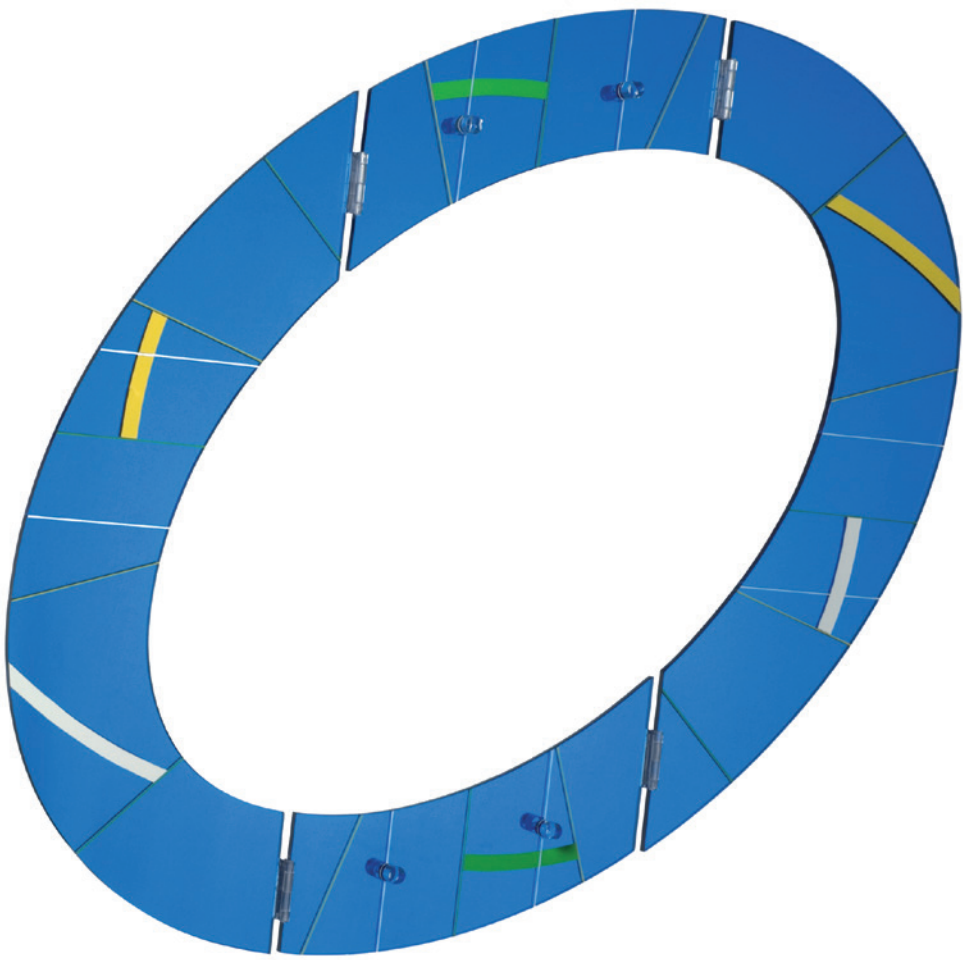


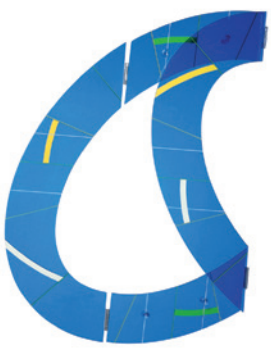


Elipse A

78 x 56 x 7 cm
Plexiglas pintado
2006

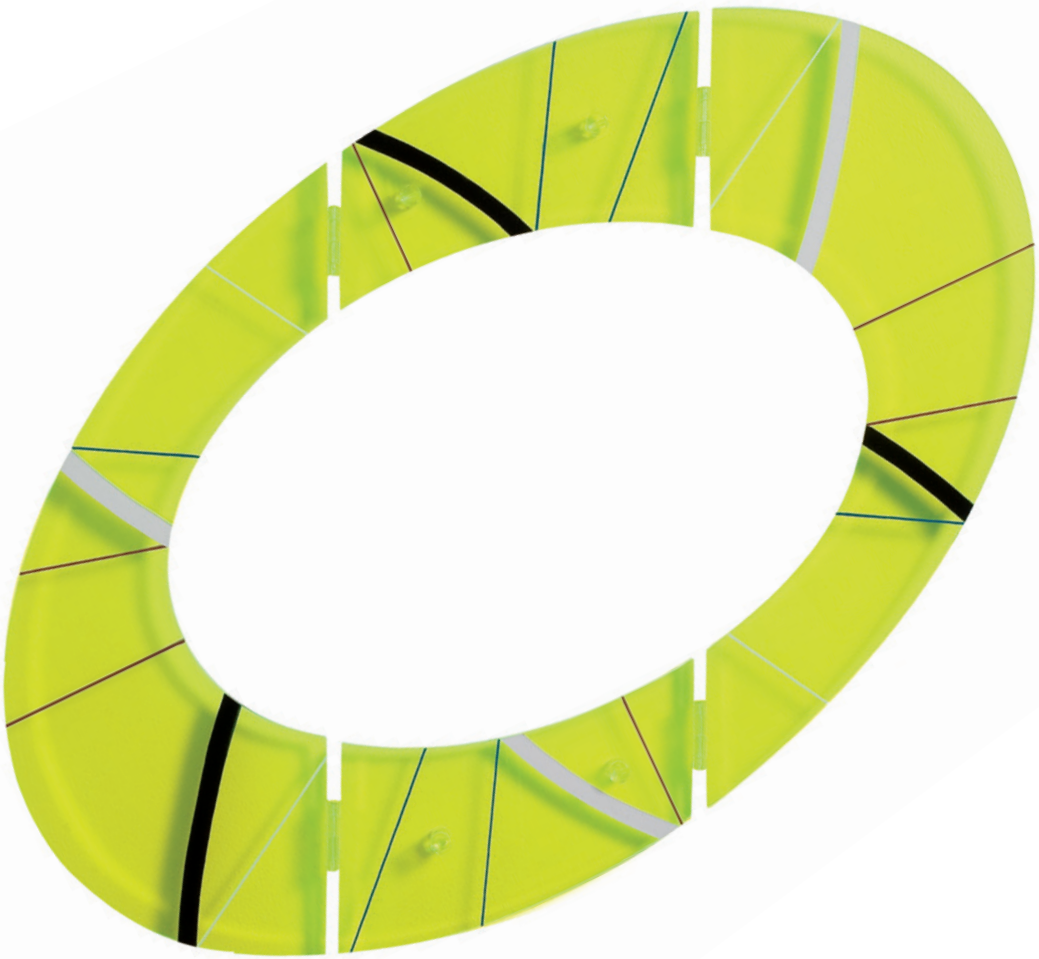
COLECCIÓN
Haus Ludwig Museum, Saarluis, Alemania





Elipse DRN2-BNA

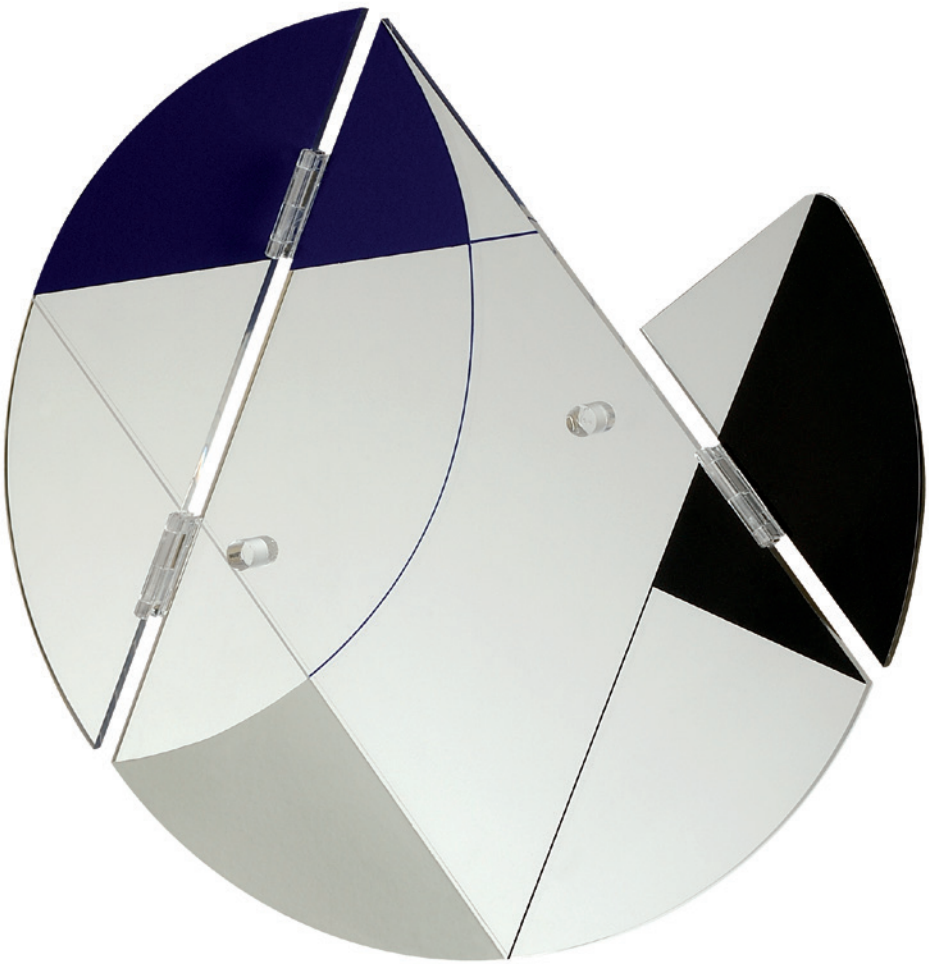
74 x 44 x 5 cm
Plexiglas pintado
2009





Retablo

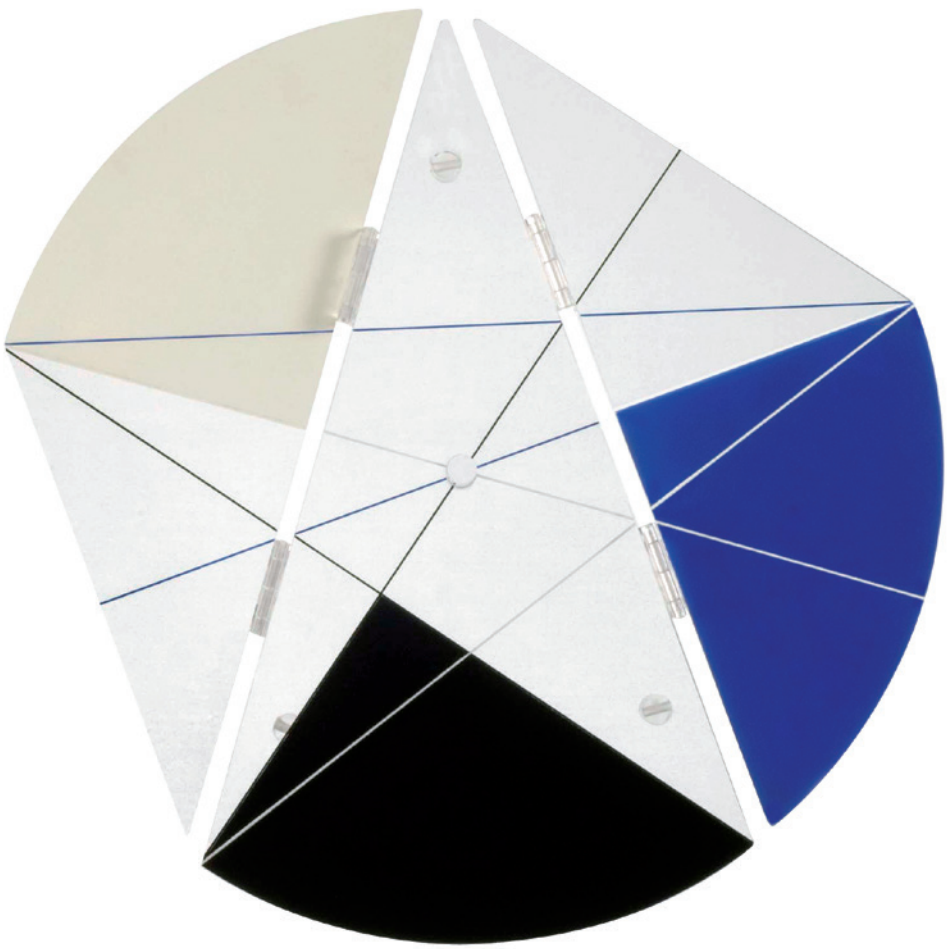
ø 38 x 5 cm
Plexiglas pintado
2004

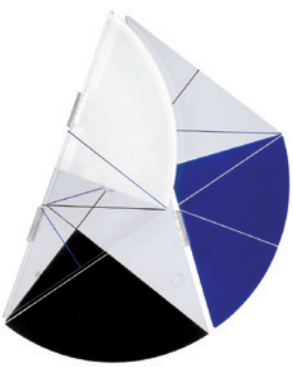




Pentagrama desplegable NBA

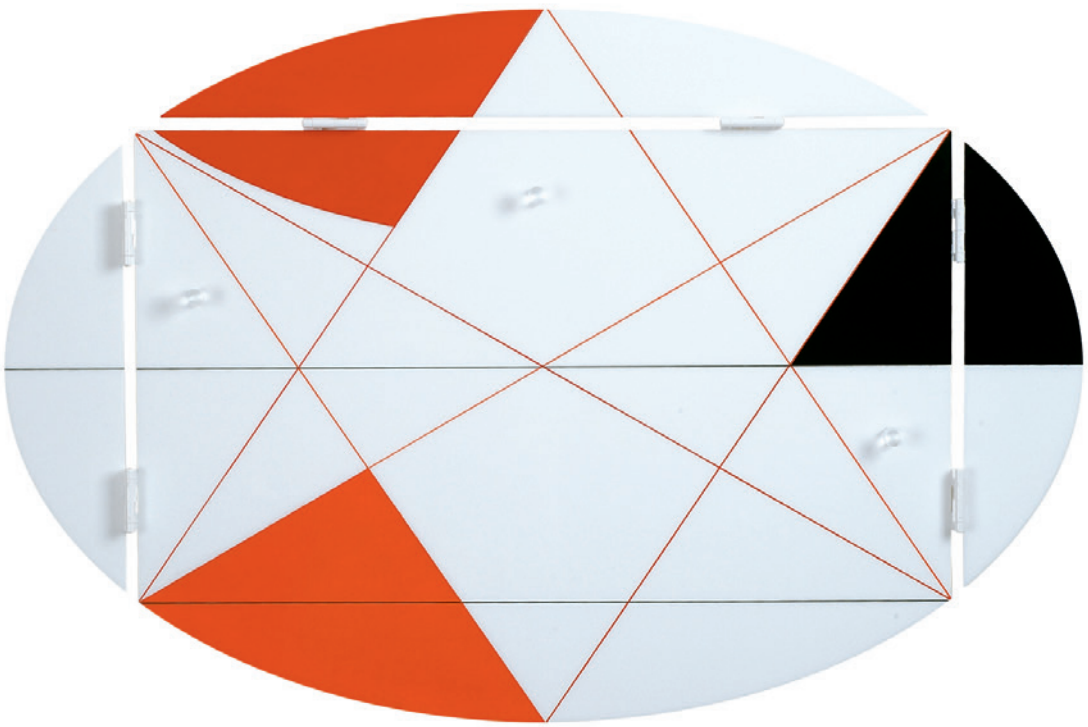
ø 37 x 5 cm
Plexiglas pintado
2007





Óvalo Transformable

78 x 52 x 12 cm
Plexiglas pintado
2005





S E R I E

Desplegables

...crece un entramado
que nos protege del mundo azaroso.

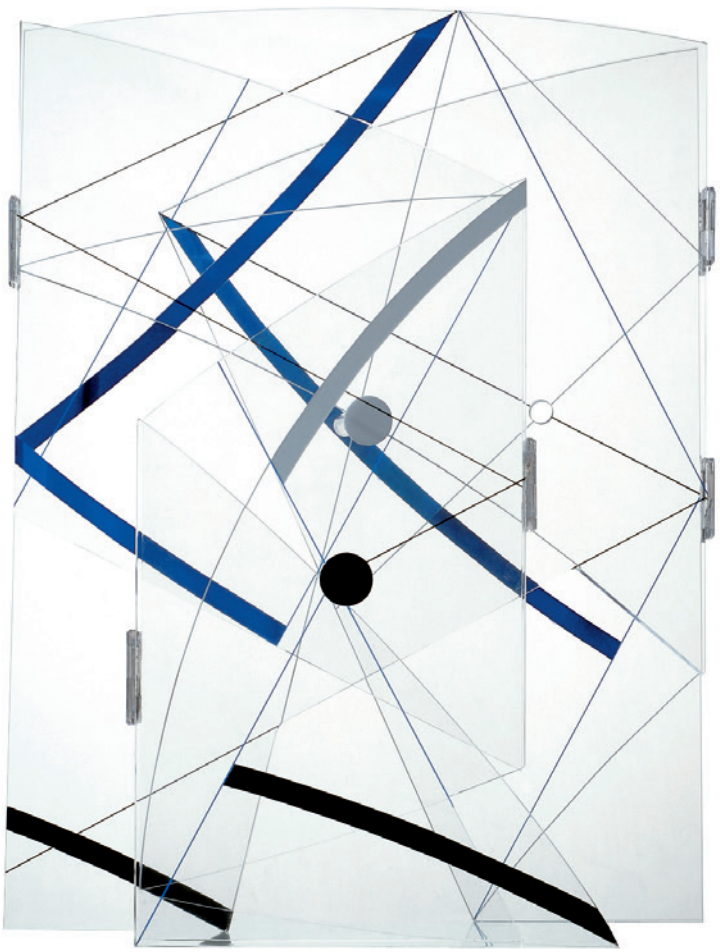
Diógenes Rivas

Desplegable 5

140 x 49 x 7 cm
Plexiglas pintado
2005

COLECCIÓN

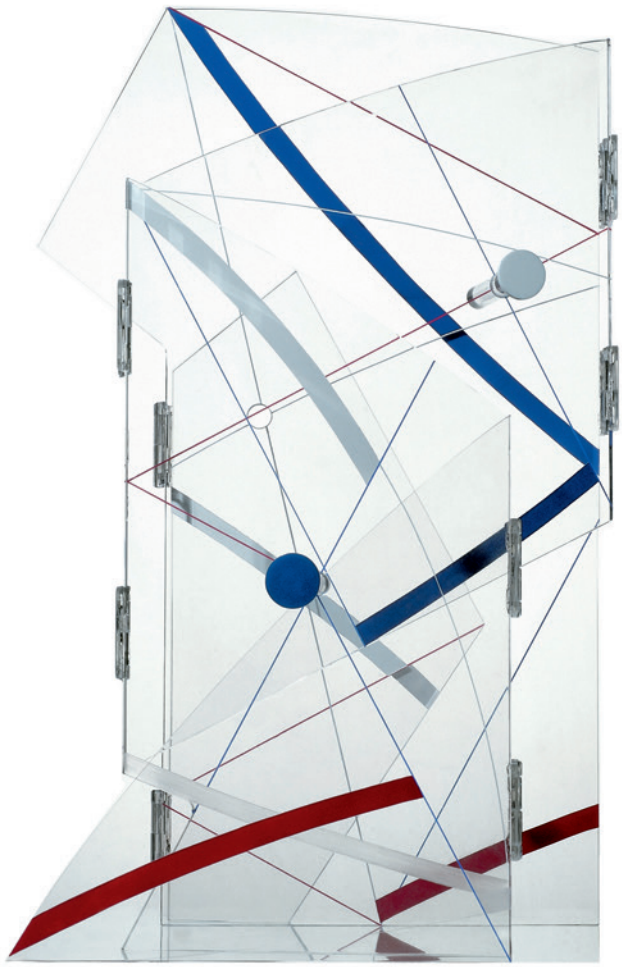
Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez,
Isla de Margarita, Venezuela





Desplegable 6

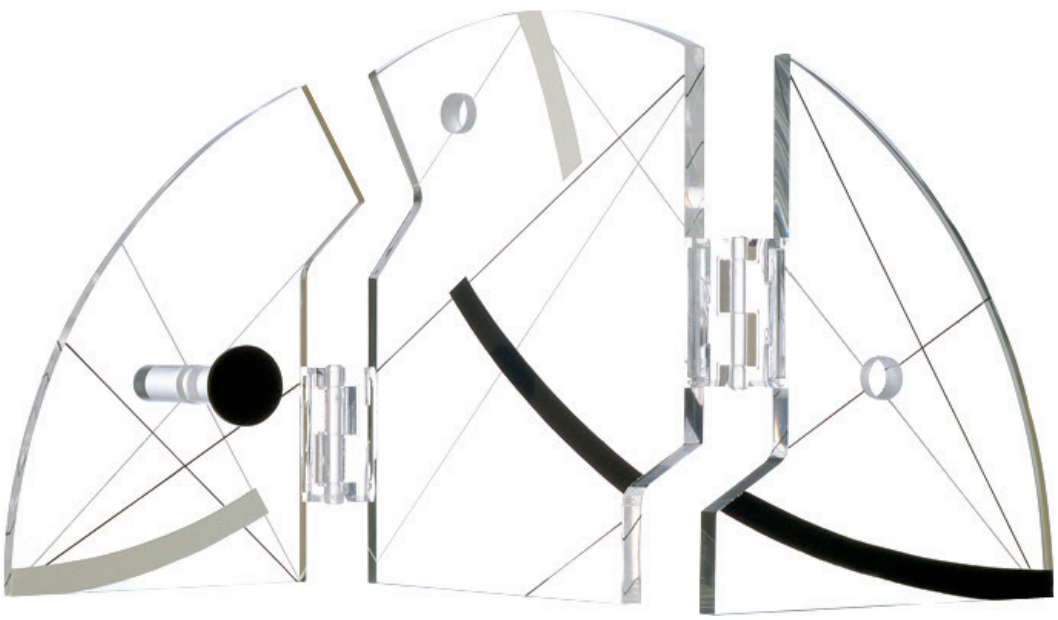
114 x 49 x 7 cm
Plexiglas pintado
2005





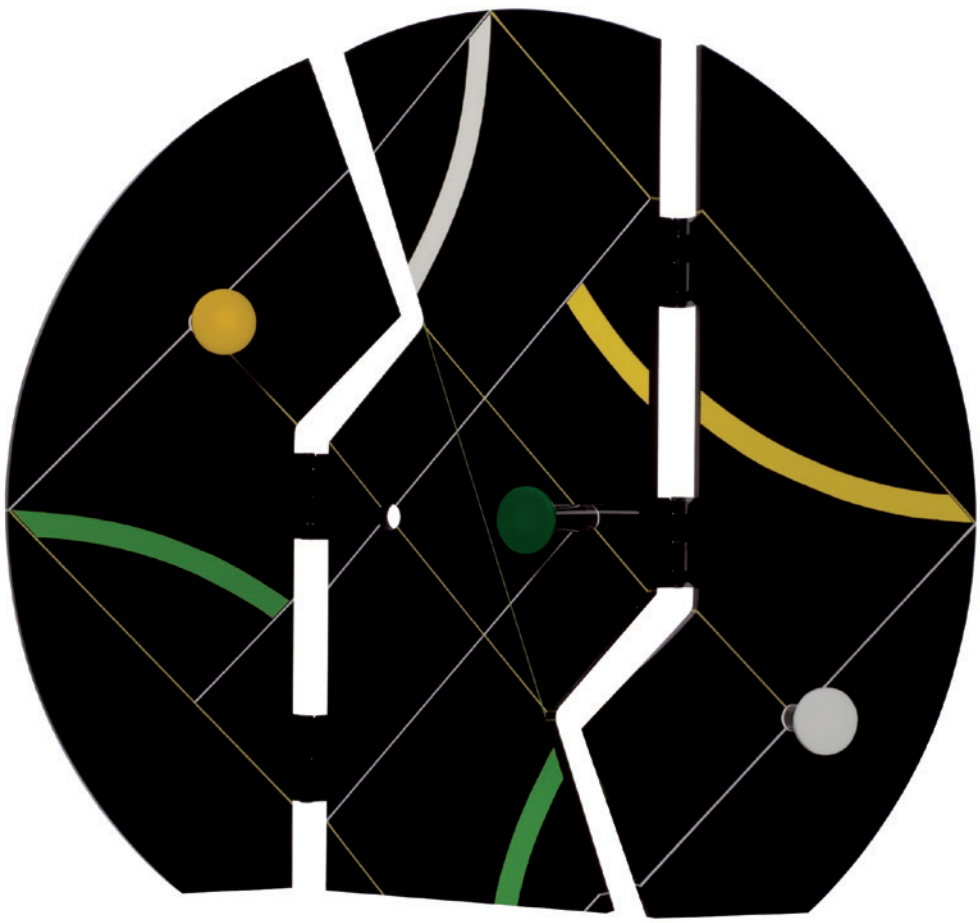
Desplegable 4

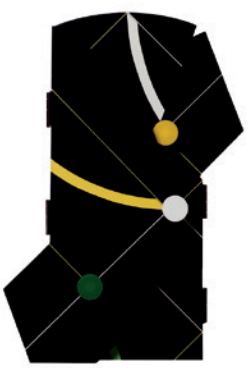
36 x 18 x 7 cm
Plexiglas pintado
2005



Desplegable 6

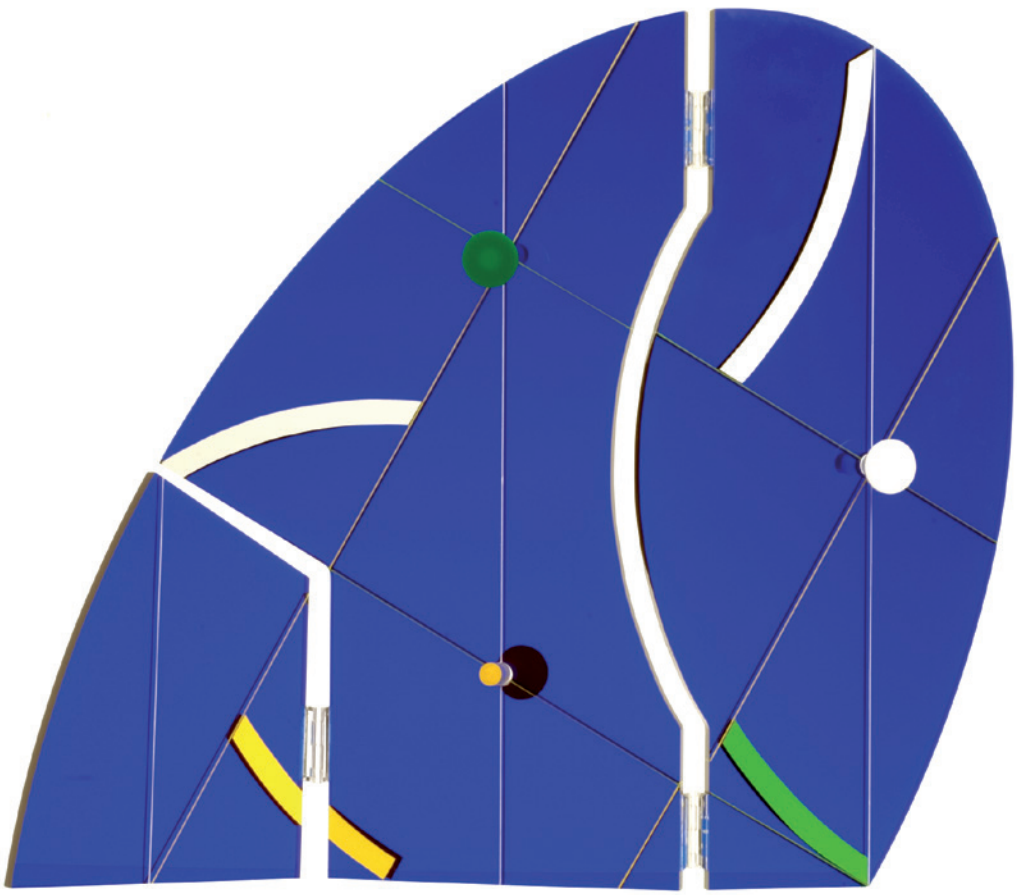
114 x 49 x 7 cm
Plexiglas pintado
2006

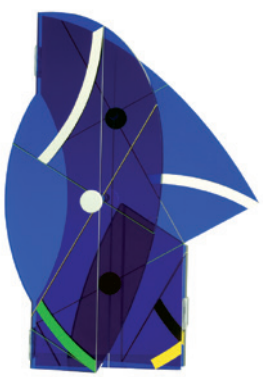




Desplegable A2

47 x 37 x 17 cm
Plexiglas pintado
2006





PIEZA

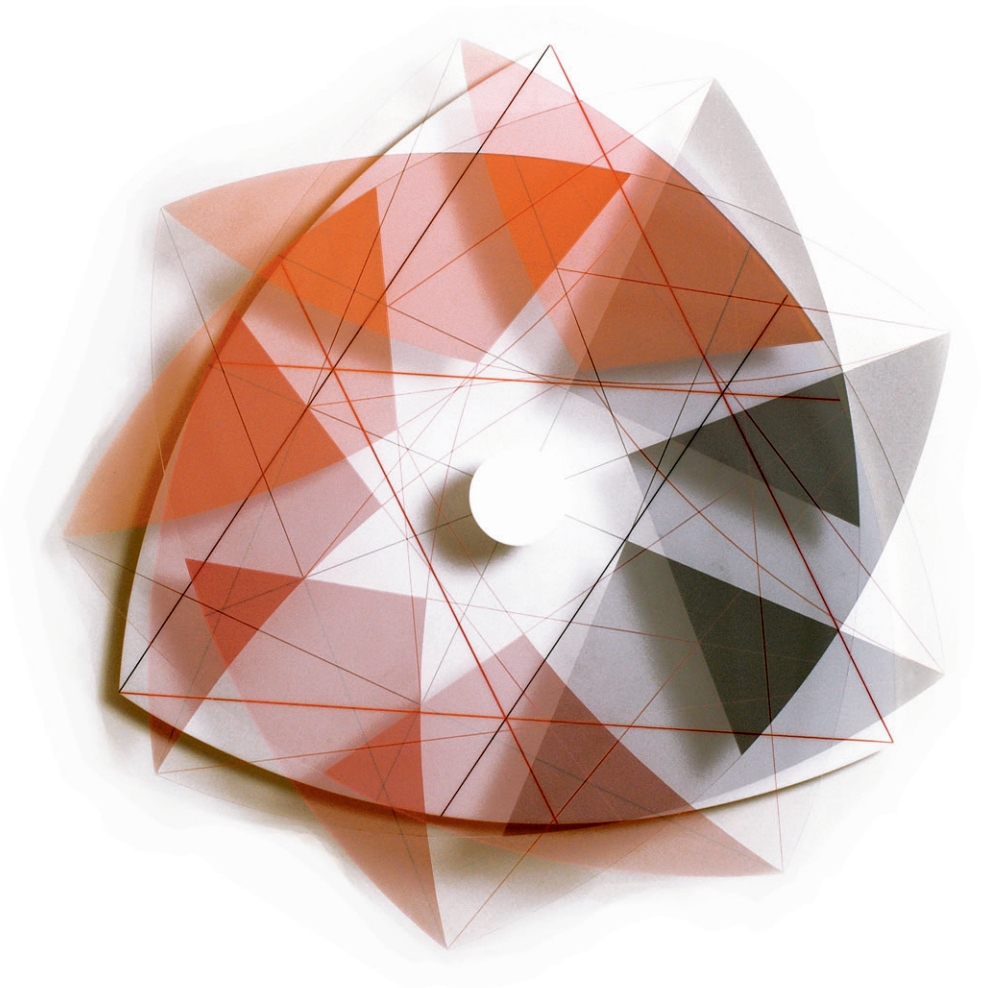
Molino

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río...

Jorge Luis Borges

Molino

78 x 68 x 8 cm
Plexiglas pintado
2005



S E R I E

Resonancias

El 4 pertenece al fuego, el 6 a la tierra, el 8 al aire, y el 12 al agua...

Agrippa

Resonancias 1

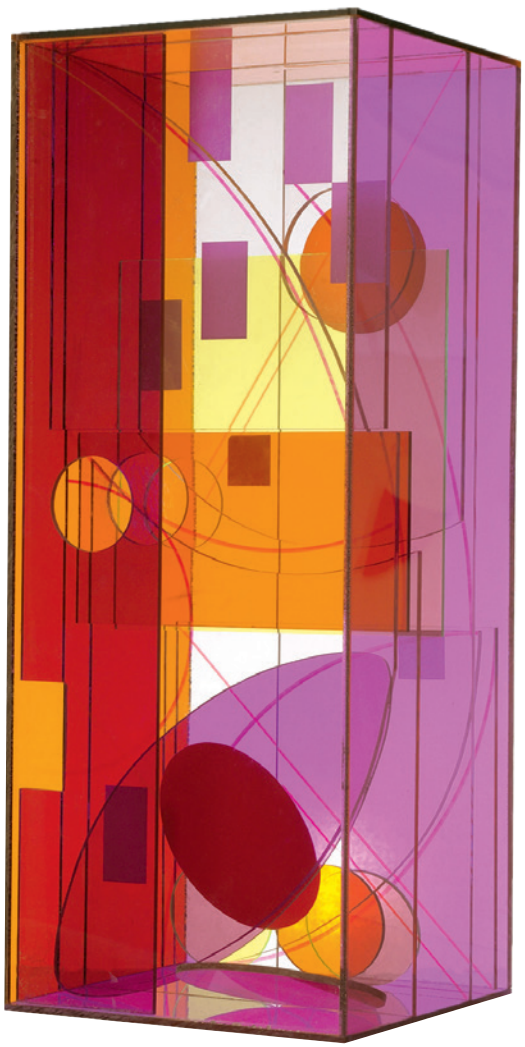
45 x 18 x 18 cm
Plexiglas / Vinyl
2003





Resonancias 2

45 x 18 x 18 cm
Plexiglas / Vinyl
2003





Pyxis 10

30 x 30 x 22 cm
Plexiglas / Vinyl
2002



S E R I E

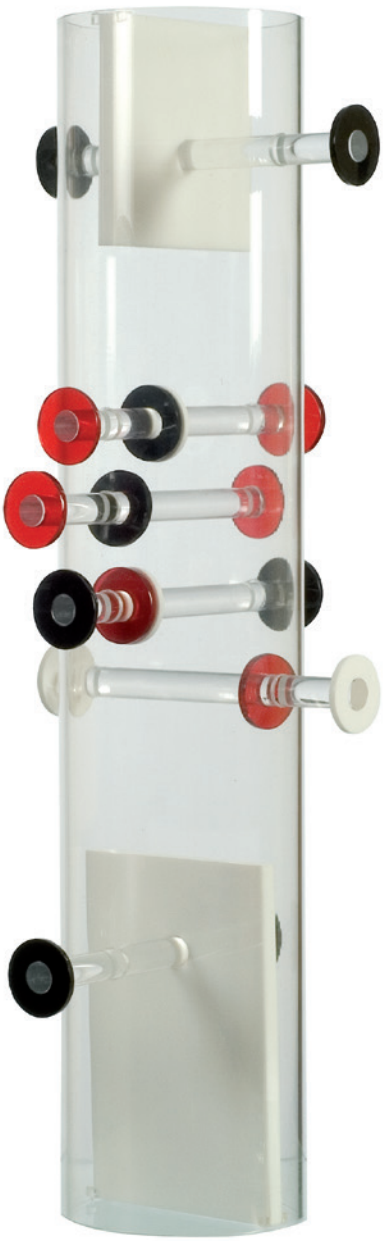
Abax

... nada escapa tan aína a la exposición verbal, y nada es, sin embargo, tan necesario de poner ante los ojos de los hombres como ciertas cosas cuya existencia no puede demostrase ni es verosímil.

Hermann Hesse

Abax 3

ø 10 x 50 cm
Plexiglas
2007



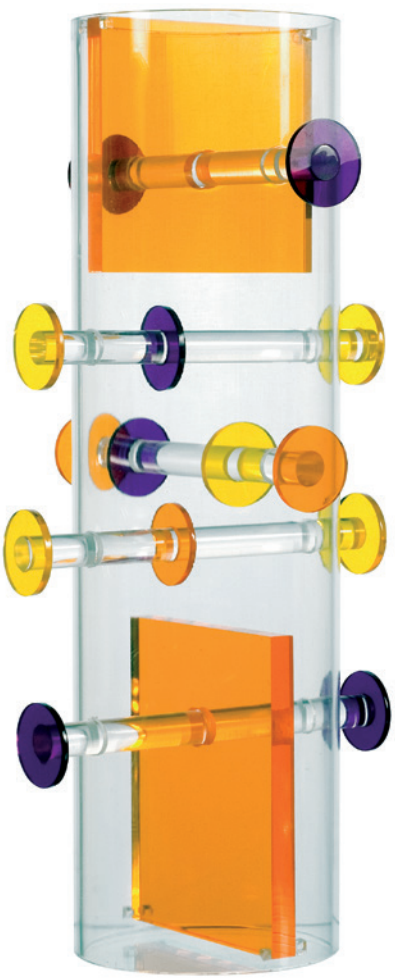
Abax 4

ø 10 x 50 cm
Plexiglas
2007



Abax 6

ø 10 x 36 cm
Plexiglas
2007



S E R I E

Analogías

La proporcionalidad no es otra cosa que la igualdad de proporciones, o sea, que esto respecto de esto tiene una proporción igual a la de aquello respecto de aquello.

Tommaso D'Aquino

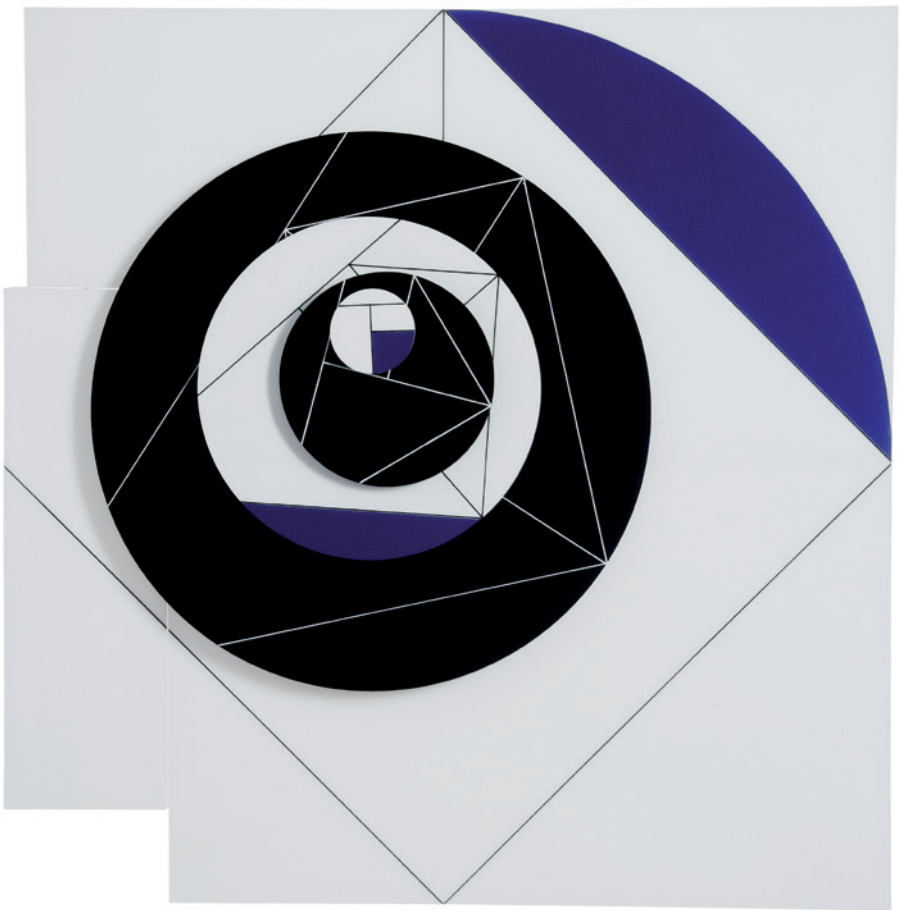
Analogía NBV

43 x 43 x 7 cm
Plexiglas
2006



Analogía 2 NBAF

52 x 52 x 14 cm
Plexiglas
2007



Analogía 2 NBAF

52 x 52 x 14 cm
Plexiglas
2007



S E R I E

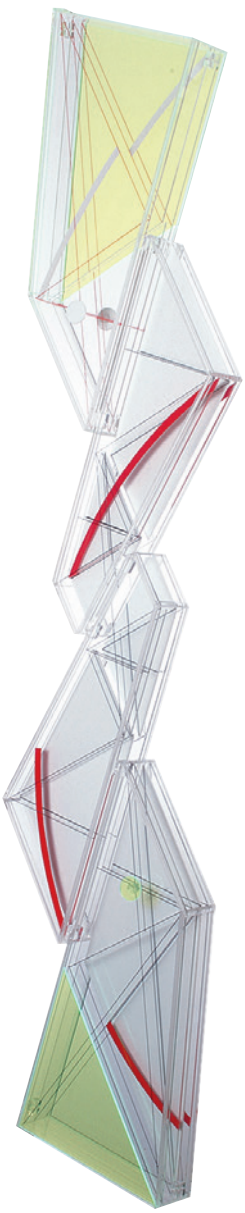
Cajas

Y como está compuesta de números concordes,
luego envía consonante respuesta;
y entrambas a porfía,
mezclan una dulcísima armonía.

Fray Luis de León

Progression 3

164 x 33 x 8 cm
Plexiglas pintado
2005



Progression 2

74 x 32 x 13 cm
Plexiglas pintado
2004

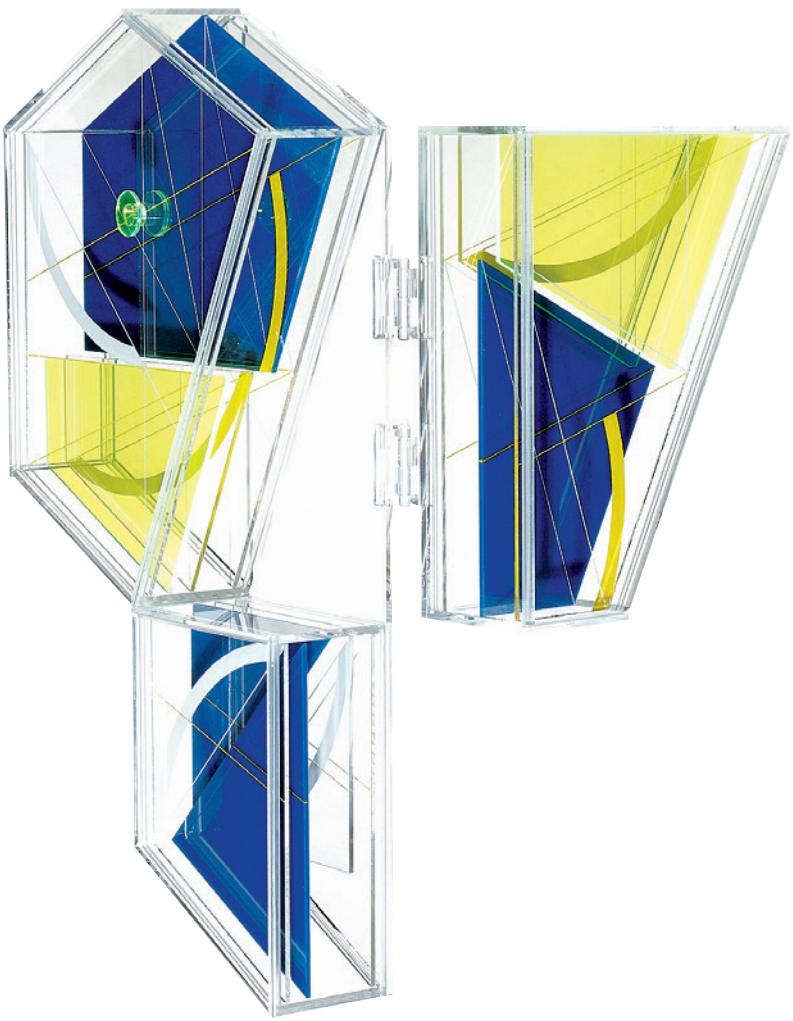
C O L E C C I Ó N

Museum of Geometric and Madi Art, Dallas, Usa



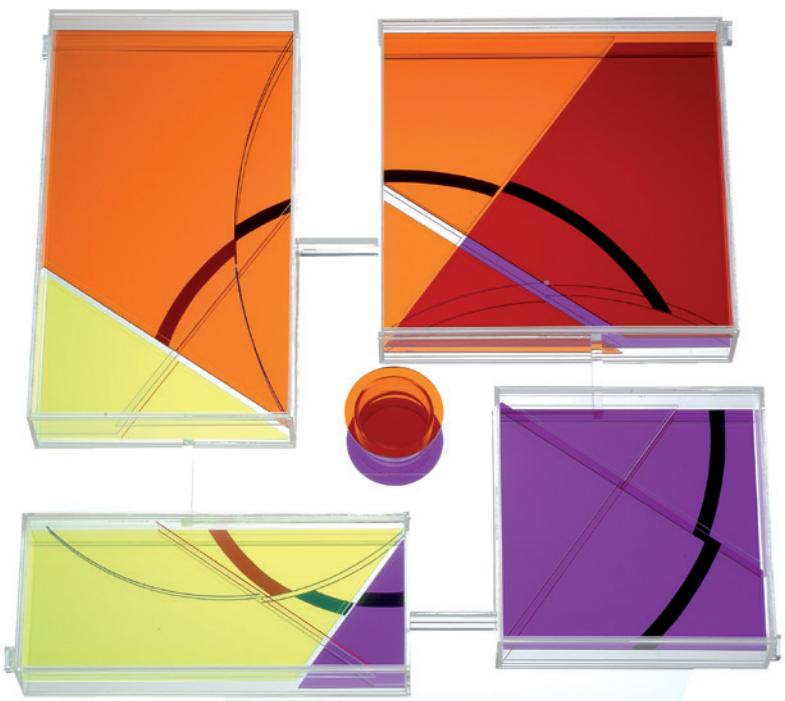
Ángulos virtuales 1

55 x 50 x 8 cm
Plexiglas pintado
2005



Fission 3

69 x 69 x 13 cm
Plexiglas pintado
2004



Microcosmos

22 x 22 x 10 cm c/u
Plexiglas pintado
2007

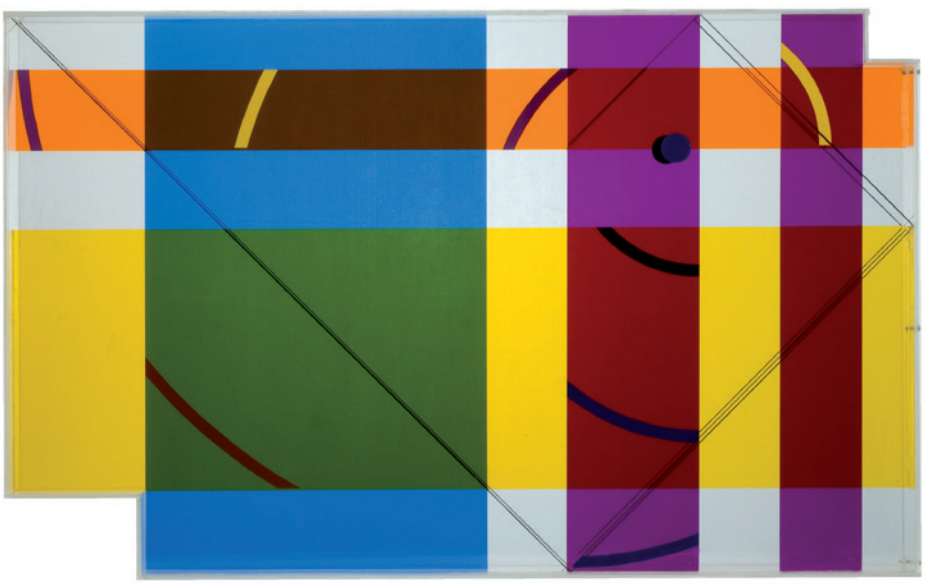






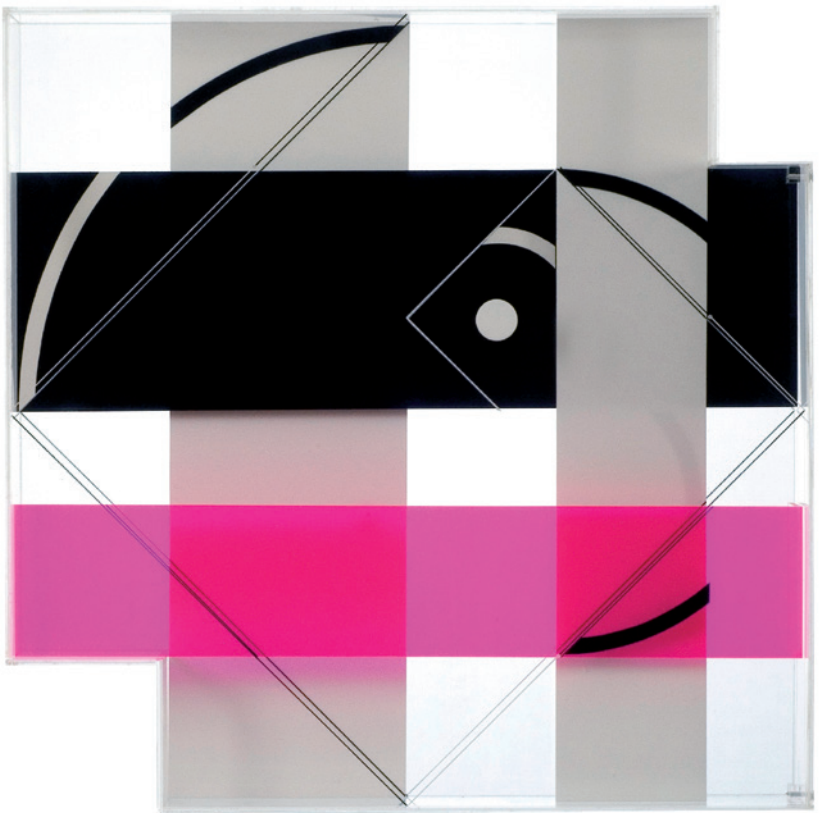
Ritmos

102 x 63 x 10 cm
Plexiglas pintado
2007



Ritmos 2 NBF

63 x 63 x 10 cm
Plexiglas pintado
2007



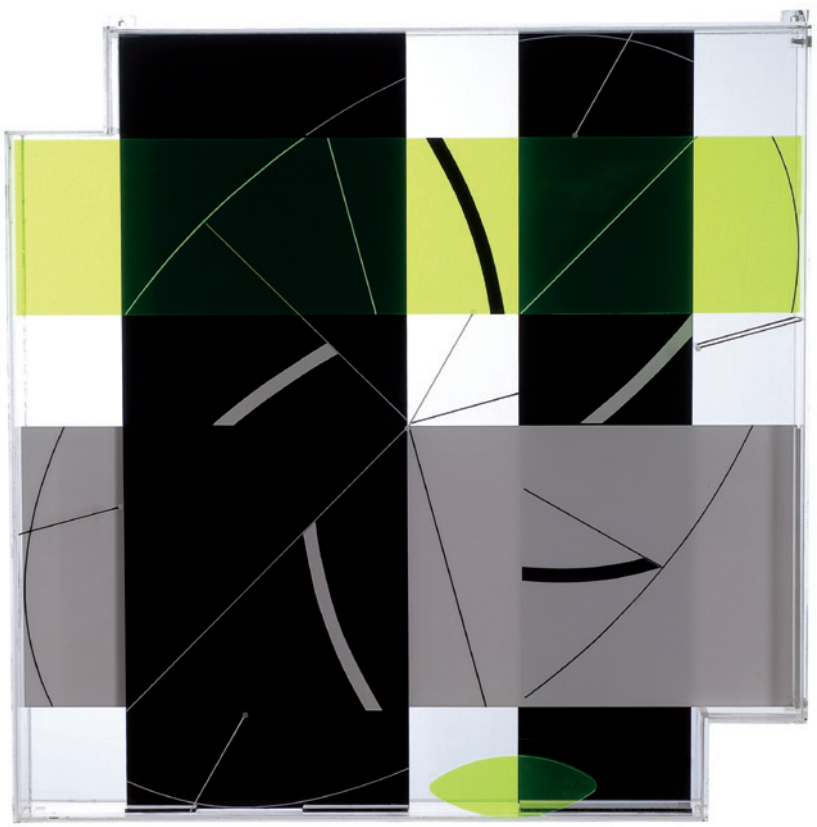
Ritmos 3 MAAN

63 x 63 x 10 cm
Plexiglas pintado
2007



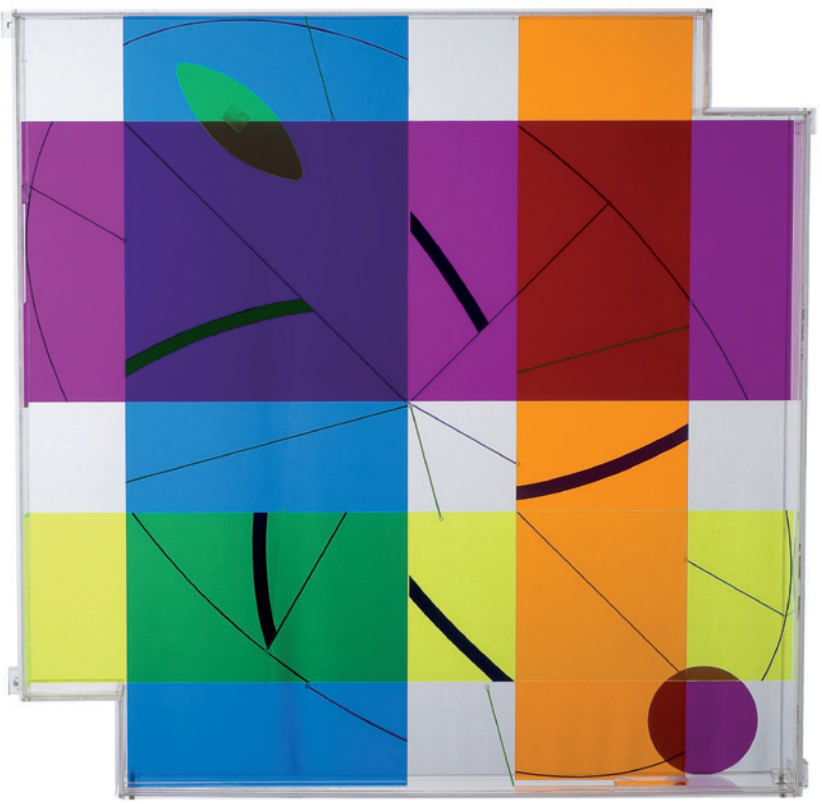
De Rerum Natura 6 NBV

61 x 61 x 8 cm
Plexiglas pintado
2009



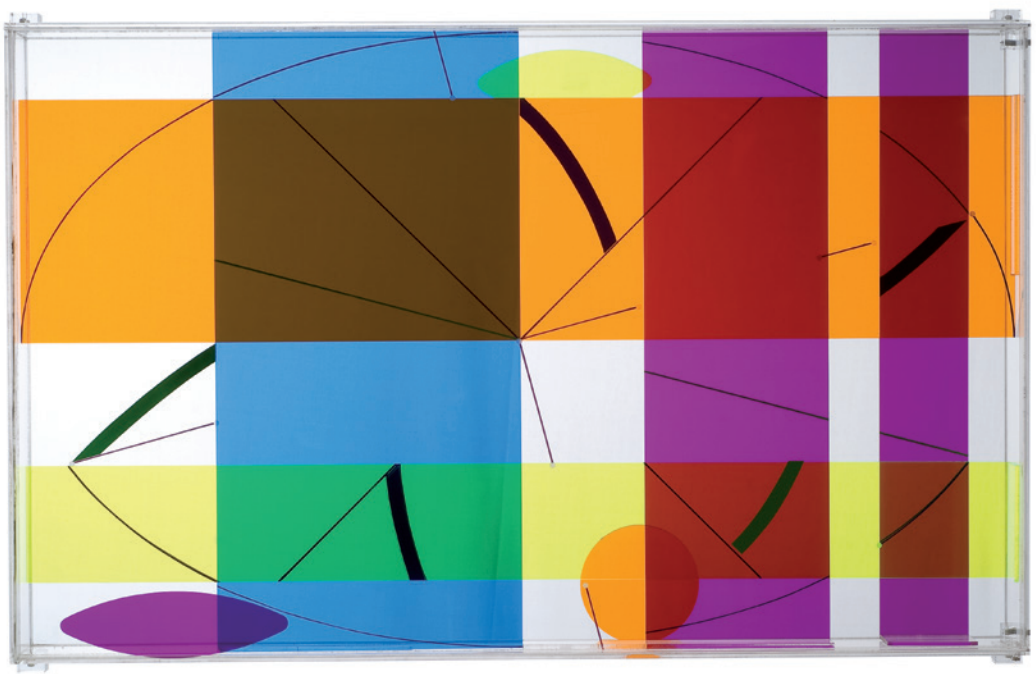
De Rerum Natura 2 MAVA

61 x 61 x 8 cm
Plexiglas pintado
2009



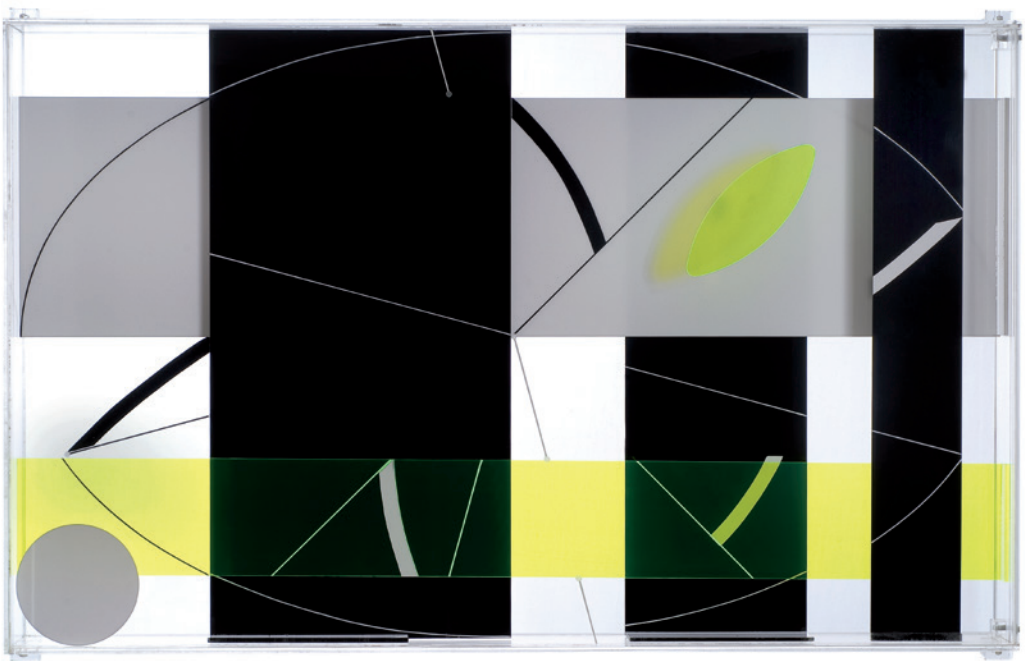
De Rerum Natura 1 MAVA

74 x 47 x 8 cm
Plexiglas pintado
2009



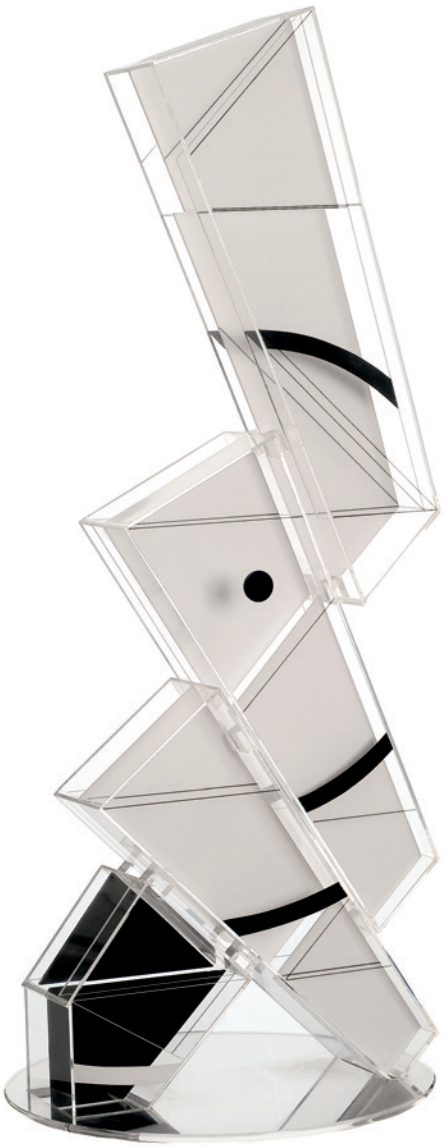
De Rerum Natura 5 NBV

74 x 47 x 8 cm
Plexiglas pintado
2009



Progression 4BN

90 x 36 x 36 cm
Plexiglas pintado
2005



S E R I E

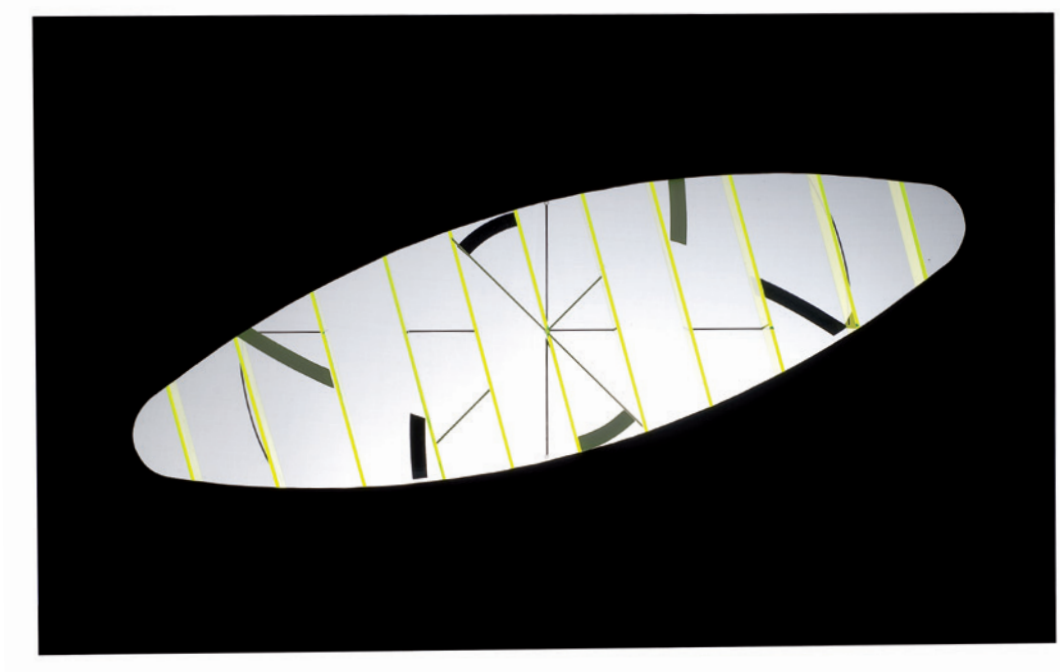
Constelaciones

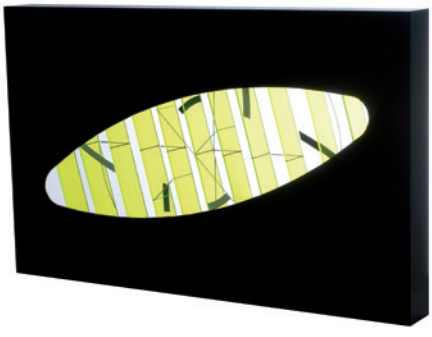
...Urania, «la celeste», musa de la Astronomía y la Astrología, protectora de las constelaciones.

Mitología griega

Constelación GV

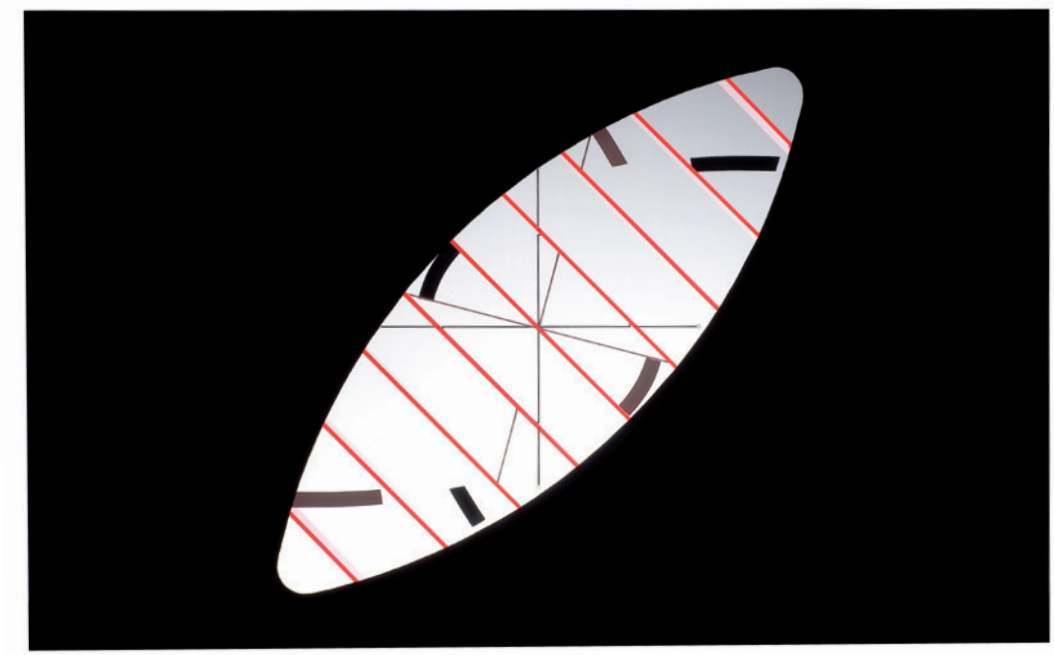
74 x 47 x 7 cm
Plexiglas pintado
2009

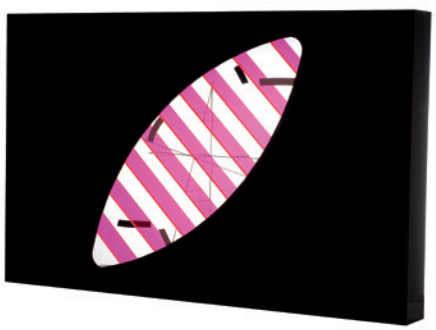




Constelación IF

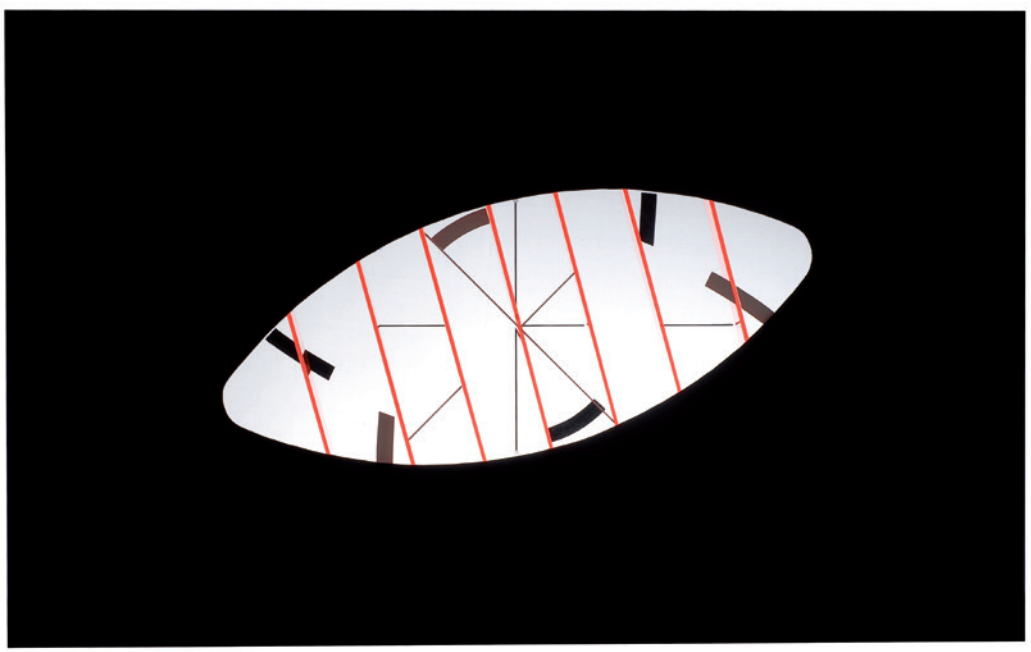
74 x 47 x 7 cm
Plexiglas pintado
2009

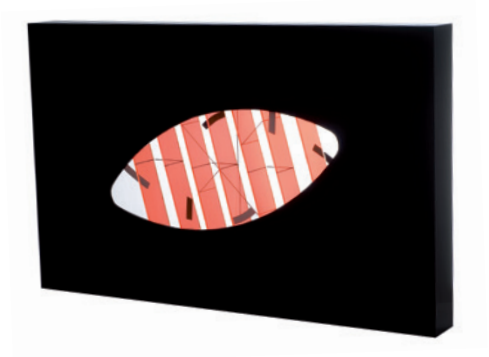




Constelación PN

74 x 47 x 7 cm
Plexiglas pintado
2009





S E R I E

Jardines colgantes

Habitamos los túneles sombríos;
los templos claros, los senderos, las plateas...

Stefan George

Jardines colgantes VFN

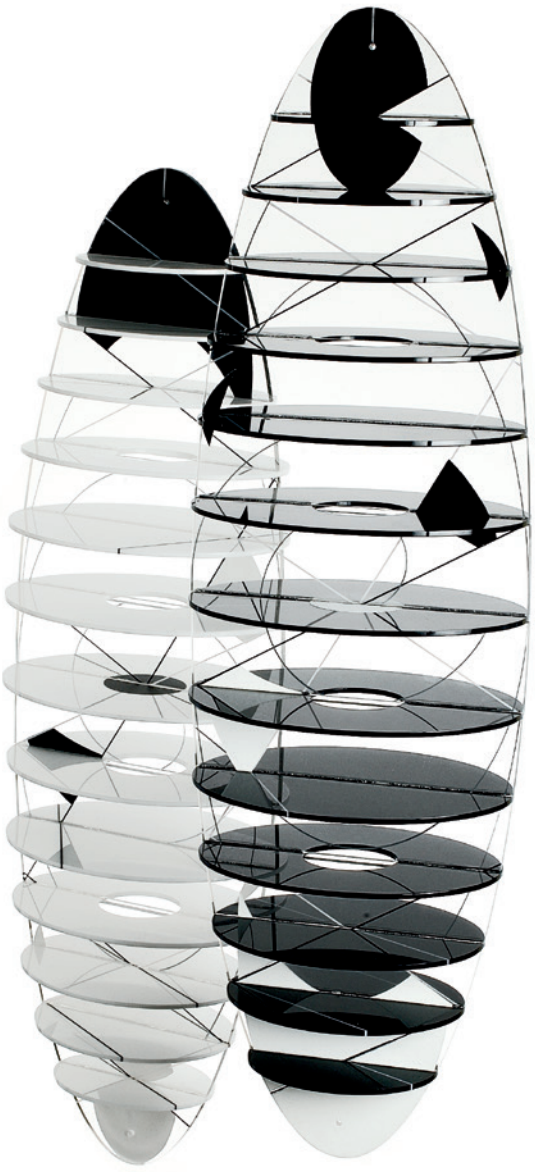
60 x 34 x 20 cm / 60 x 17 x 20 cm
34 x 34 x 10 cm / 34 x 34 x 10 cm
Plexiglas pintado
2006

COLECCIÓN
Centre Culturel de l'Arsenal, Maubeuge, Francia



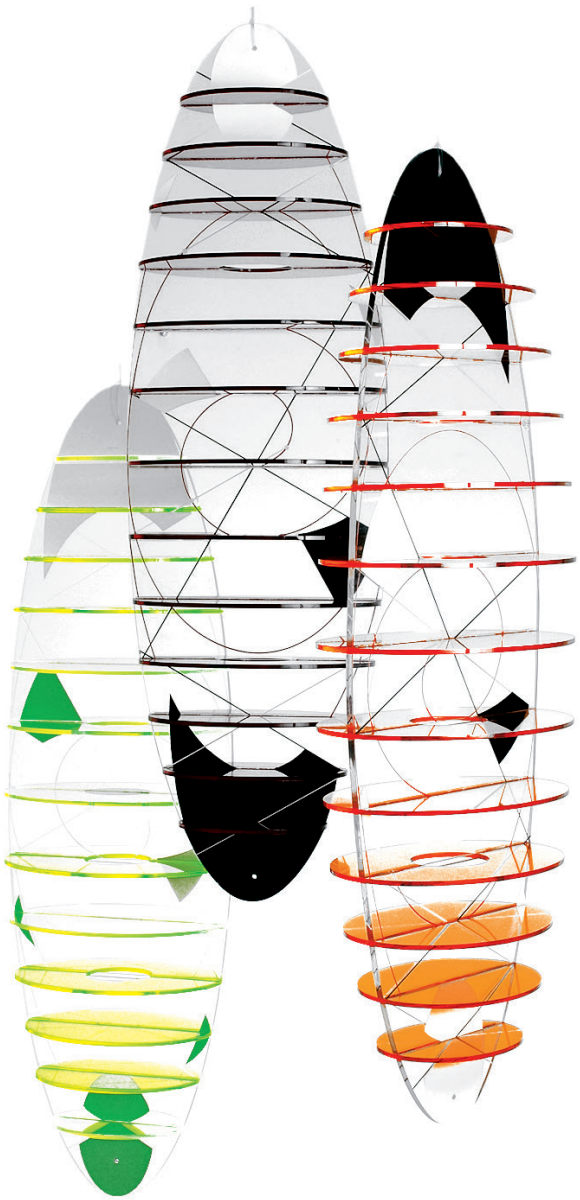
Jardines colgantes NB

15 x 63 x 18 cm c/u
Plexiglas pintado
2006



Jardines colgantes NB

15 x 63 x 18 cm c/u
Plexiglas pintado / Vinyl
2006



Jardines colgantes DRN2 AFV

52 x 19 x 11 cm / 44 x 19 x 11 cm / 62 x 19 x 11 cm
Plexiglas pintado
2009







L A A R T I S T A

Inés Silva

Caracas, 1970

Inés Silva se ha dedicado a la investigación y composición de estructuras a partir de la combinatoria y el juego con las proporciones áureas.

Egresada de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, en donde se graduó con honores, decide en el año 1990 participar en el taller de arte dictado por el maestro Asdrúbal Colmenares, en la Escuela de Arte Federico Brandt de Caracas. Más adelante, y entre los años 1995 y 1997, fue asistente del maestro Víctor Lucena.

Durante su trayectoria como artista plástica, ha expuesto su obra en numerosas muestras, tanto individuales como colectivas, en varios museos y salas de arte de Venezuela, Europa y Estados Unidos.

En el año 2003, y junto a destacados artistas venezolanos, funda el movimiento *Arte Madi* en Venezuela.

Varias de sus obras forman parte de las colecciones de museos en Alemania, Hungría, Francia, Estados Unidos y Venezuela.

Actualmente trabaja en su taller de la ciudad de Caracas.

EXPOSICIONES

2003—2009

PERSONALES

2005 ***Gravitación y Expansión***, Centro de Bellas Artes, Ateneo de Maracaibo, Maracaibo, Venezuela.

2007 ***Euritmia***, Galería GraphicArt, Caracas, Venezuela.

COLECTIVAS

2003 ***X Festival Atempo***, Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas, Venezuela • ***Nine Venezuelan Modern Masters* «Geometry and Movement»**, Madi Museum, Dallas, Usa.

2004 ***Madi Out of Frame***, Durban-Segni Gallery, Miami, Usa • ***Omaggio all'arte geometrica***, Salone Borbonico, Caserta, Italia • ***Omaggio all'arte geometrica***, Museo G. Bargellini, Boloña, Italia.

2005 ***A celebration of geometric art***, Madi Museum, Dallas, Usa • ***Arte Madi Venezuela***, Centro Eladio Alemán Sucre, Valencia, Venezuela • ***Tetractis Madi***, Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas, Venezuela • ***Cínetique-Geométrice***, Galerie N. Mariño, París, Francia • ***Arte Madi, Óptico y Geométrico***, Durban-Segnini Gallery, Miami, Usa.

2006 ***Movimiento Madi Internacional***, ORION Centre d'Art géometrique Madi, París, Francia • ***Arte-Geometría PANNONIA***, Villa-Romana-BALÁCA, Budapest, Hungría • ***IV Artista Madi***, Galería Espazio Arte, Nápoles, Italia • ***14 Artistas Madi***, Galería GraphicArt, Caracas, Venezuela • ***Silva-Ézsiás-Cecere-Milo***, Galería Artes Contemporáneas ArtSzem, Budapest, Hungría • ***Arte Madi Internazionale***, Spazio Lattuada, Milán, Italia • ***supreMADIsm, Homenaje a los maestros del constuctivismo Ruso***, Museo de Arte Moderno de Moscú, Moscú, Rusia • ***International Gemetrique Art***, Grand Hotel Hungría, Budapest, Hungría • ***Monochrome Madi***, ORION Centre d'Art géometrique Madi, París, Francia.

2007 ***Art Intergeometrica***, Hatvany Lajos Muzeum, Hatvan, Hungría • ***Nervo Vago, an Anthology of Madi (1996-2006)***, Villa Savonarola, Nápoles, Italia • ***Arte en Expansión***, Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Isla de Margarita, Venezuela • ***Arte-Geometría PANNONIA***, Villa-Romana-BALÁCA, Budapest, Hungría • ***Madi Noir et Blanc***, ORION Centre d'Art géometrique Madi, París, Francia • ***Geometric Art***, Leepa-Rattner Museum of Art, Tarpon Springs, Usa.

2008 ***Mouvement Madi International, Buenos Aires 1946-París 2008***, Maison de l'Amérique Latine, París, Francia • ***Internazionale Madi a Verona***, Spazio Arte Pisanello Fondazione Toniolo, Verona, Italia • ***Le teorie del Madi***, Galleria Scoglio di Quarto, Milán, Italia • ***Expansionismo***, Galería Durban-Segnini, Caracas, Venezuela • ***New Amazones of the avant-garde, eleven Madi women***, Museum of Geometric and Madi Art, Dallas, Usa • ***20-Jahre***, Galerie Emilia Suciu, Ettlingen, Alemania • ***Oltre La Geometria***, Galeria «Al Blu di Prussia», Nápoles, Italia • ***Collection Art Inter Geometria Industrial***, Csepel Gelériа-Haus of Fine Arts, Budapest, Hungría • ***Reneszánsz 2008***, Budapest, Hungría • ***30 Jahre***, Haus Ludwig Museum, Saarluis, Alemania.

2009 ***Expansionismo***, Museum of Geometric and Madi Art, Dallas, Usa • ***In forma Geometrica***, Museo civico di castel nuovo (Maschio Angioino), Nápoles, Italia • ***8 artistes – 8 oeuvres Cité des Géométries***, Centre Culturel de l'Arsenal, Maubeuge, Francia • ***Arte Construtiva Internacional***, JG arte visual, Fortaleza-Ceará, Brasil.

Salones

2002—2008

2002 ***I Bienal de Arte*** (premio de la crítica), Facultad de Arquitectura y Urbanismo FAU, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

2003 ***VI Salón Pirelli de jóvenes artistas***, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber MACSI, Caracas, Venezuela.

2004-2007

I y II Bienal de escultura. Galería Trazos, Caracas, Venezuela.

2006-2007-2008

Salón Comparaisons avec «Art en Capital au Grand Palais», Grupo Geométrico, París, Francia.

Ferias de arte

2006—2009

2006-2007-2008-2009

XV, XVI XVII, XVIII Feria Iberoamericana del Arte FIA, Galería GraphicArt, Caracas, Venezuela.

2006-2007

Feria Internacional de Arte de Bogotá ArtBo, Galería GraphicArt, Bogotá, Colombia.
ST'ART 06, Feria de Arte Contemporáneo de Strasbourg, Galerie N. Mariño, Strasbourg, Francia.

2007-2008

Art Karlsruhe, Galerie Emilia Suciu, Karlsruhe, Alemania.

Representación

Museum of Geometric and Madi Art, Dallas, Usa.
Haus Ludwig Museum, Saarluis, Alemania.
Centre Culturel de l'Arsenal, Maubeuge, Francia.
Mobile MADI Museum, Budapest, Hungría.
Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Isla de Margarita, Venezuela.

Introduction

Arturo Millán
Director of the Francisco Narváez Museum of Contemporary Art

Inés Silva is a Venezuelan artist of international renown. She earned her Bachelor Degree in Architecture from *Universidad Central de Venezuela (UCV)*, and is co-founder of the Madi Group in Venezuela. Inés devotes herself to the research and the composition of structures, by using golden ratios and combinatorial analysis.

Inés's works have been shown in the 2003 exhibition *VI Salón Pirelli of Young Artists*, and in the *First Biennial of Art in the Faculty of Architecture of UCV*, as well as in exhibitions in museums and art galleries in Germany, USA, Russia, Hungary, France, Italy, Colombia and Venezuela.

For the *Francisco Narváez Museum of Contemporary Art*, this exhibit represents a great achievement and a stimulus for the audience to get to know the work of one of the youngest representatives of the expansionist group in Venezuela and the avant-garde movement of international Abstract Art.

Inés Silva's expansive geometry

Perán Erminy

Inés Silva is a young artist of a distinguished expositive trajectory in Venezuela and abroad. Since her beginnings, Inés placed her work within the currents of abstract geometric constructivism, in which she continues to work while exploring, in a permanent manner, new creative possibilities, weather in formal aspects or technical, operative, speculative, materials and every other aspect.

Several years ago, Inés actively joined the art movement Madi, in Venezuela, and later on joined it internationally. The Madi movement, of Argentinean, Uruguayan and Venezuelan origin, and thereinafter European, is perhaps, the most long-lived art movement among the historic vanguards of the Second World Postwar period. Since then, Madi continues to be actively present and vital, spreading itself globally, always finding diverse ways of diversity to renew and reformulate itself.

At the present time, Inés Silva is one of the international promoters and activists of Madi art, and is also of one of the current derivations of Madi, which is not exactly a derivation but a related and autonomous tendency, an independent trend of unlimited innovative possibilities. We are referring now to the art that Inés Silva exposes and cultivates. It is about the movement that in the first manifest of its launching in Caracas, Omar Carreño called «Expansionism». Later on, there were other circumstantial names attached to the movement, but it is still defined as an interactive art, which allows, requires, or promotes the active participation of the spectator, who no longer is a passive receptor of the art work, but becomes a creator, or at least a final co-creator, by intervening and modifying the work's physical appearance. This is what Inés Silva is doing in Venezuela, and at times abroad. However, what she does not do, is participate or intervene in other artists' works; she engages herself in the creation of her own works and arrange them in such manner so that spectators are encouraged to manipulate and modify them to their liking or just to vary them.

These works, given their peculiar and distinctive characteristics, are usually described as interactive, or participative, transformable, manipulable, etc., or are called by the name coined by Omar Carreño: «expansionist», with no relation to any international political expansionism attributable or not to Venezuela. The only meaning of the «expansionism» term herein referred is the one conveyed by Carreño in his manifests.

Inés Silva's current sculptures, reliefs and mobiles define themselves by the fact of being convertible, or manipulable, and the same happens with so many other works sharing the same premises and precepts of the plastic movement that gathers all of them. Inés Silva's works have a personal and different way to be modified and carefully worked out, without losing harmony, rhythm, order, or the dynamics which keep them united and give them meaning, even if every change seems to revive and revitalize them in a different manner.

For several years, one of the constant factors in the artist's works has been, and continues to be, the use of transparent plastic materials (acrylic), as support of her works. Over this material the artist paints plans, stripes or lines in intense and translucent colors. By doing so, her works get to contain an infinitive number of points of view that allow for their entire appreciation from any given perspective. To each one of these innumerable vision angles, other variables are added, such as the distance of a glance, or its traveling speed, light intensity or changes generated by the manipulation of parts of the work. Each of these resultant images depend on variations operated from the place where the work is looked at. All this correspond to material, physical, practical, substantial, quantifiable, measurable, classifiable and weighable factors that intervene in the circumstances and deciding conditions at that instant in which the work is looked at

Another additional infinity of variables that take place in the visual observation of the work is the one that corresponds to the psychic, the spirit, which is contrary to the nature of the concrete physic materiality of the variations we just mentioned. These mental and emotional variables are essentially subjective, personal, intimate, unique, and result indeterminable, imponderable, intangible, due to their immaterial, affective, irrational, and singular nature. In this regard, the perception of Inés Silva's works is modified as the material appearances of these works change, and also because they depend on the mood or the psychic conditions of the individual that looks at them.

We refer to other factors affecting the perception and the way to understand art works, such as historical, social, cultural, ideological, religious and mythical contexts, and also artistic (or inter-artistic) contexts, because they operate in a different manner, they are not that immediate and direct than the previous ones, and because their extreme complexity would be too extensive for a short representation of an exposition.

With regard to material and psychic variables, capable of modifying the perception of interactive art works, it is important to mention that in the case of Inés Silva, she is qualified to handle both factors in a proper fashion given her aptitudes, sensibility and education, and the fact that she has been doing it in a successful manner. She combines sensibility and intelligence, and such combination allows her to handle herself in a gracious manner when dealing with the issues we have addressed, related to transformable and participative arts.

Given her professional background as an architect, and her experience as plastic artist, Inés Silva is intellectually qualified to combine in her works, rational intellectual components with sensitive ones, in which reason prevails, but without letting aside the most discreet and fine presence of affectivity. In this regard, it could be said that the theoretical and aesthetic foundation of Inés Silva's artistic production remains anchored in Modernity, although it does not reject Post Modernity influences, mostly concerning the subject weakening and the undefined openings to diversity, by virtue of interactive effects.

For now, and for the artist, the need to attract and fascinate, typical of art, are covered by the sensitive and affective (and maybe add the imaginative) factor. And the need to convince, demonstrate and make understand the work or the reality that correspond to the scientific and technical knowledge, are determined by Inés' systematic and academic education in architecture.

Thus, the scientific and artistic discourses which have always been considered as diametrically opposed, as antipodes, and also as incompatible, especially during two centuries and a half of the Modern period, are now reconciled in the creative praxis of Inés Silva, in which they communicate and support each other, and somehow exchange operating modes, getting closer to the paradigms of Post Modernity. We have now distanced ourselves (maybe not in Venezuela) from the dogmatic and rigid times of Galileo, who had to use anamnesis in order to conceal the disruptive nature of his innovations and gain acceptance.

Perhaps,the most significant and transcendental problem set out in the creation process, or the conception of Inés Silva's works, that is, her «*ars poetica*», consists in designing in her works, a formal device as a group of signals, marks, lines, gaps, proportions, mobile sheets, capable of organizing itself in a harmonic manner, and make intelligible and sensitively emotional, the group of dynamic situations and perceptive tensions that integrate themselves or that take place in that visual event that constitutes the work. And all that is displayed in accordance with, or in tune with, the invisible tensions of the space around the work, that is, the environmental space of the architecture in which the work is finds itself. This way the plastic work shall brightens up or livens up the space that surrounds it. Also, this phenomenon, this type of artistic communication, or communion, gets to be highly sensitive, eloquent and emotional.

The semiotic keys of these works and the hermeneutic knot of the

problem sets out by the artist are included in this process. In short, although and maybe more confusing, the «*ars*» consists of the appropriate use of multiple tensions the really or potentially govern the dynamics of the interior and exterior space of the work, which is only a single space. In other words: the work aims at the unification and harmonic handling of the potential tensions of a given space, offered to the perception of the spectator in the most possible synthetic and eloquent form

It is worth mentioning that the unity of the perception of reality (and space), and the clarity of its representation have always been essential and universal worries in arts. Until Post Modernity, artists tried to organize the world (to reality) and organize their feelings through arts. Everything had to be organized and subjected to the control of the spirit. Nothing could be at random.

Einstein, captivated by the symmetry kingdom (and the old symmetries and harmonies of Pythagorean times) attempted to decipher the unity of universe forces and described it as a probable manifestation of the original energy of God.

From the idea of universal predominance of the reason, emerging from the idea of God, derived in the Modern time the need for a general control of the artistic event, from which the ambition to control everything was created, typical of the totalitarian power, as we all know it, searching for solutions like that of the «panopticom vision» described by Foucault, focused on an all seeing eye, watching and controlling everything, as the God's eye, the essential organ of domination.

A crucial moment which gave art a leading role in the history of unitary and centralist ideas of representations, was the celebration of Council of Trent, which decreed and unleashed the sacred and semiological «Efficacy of Signs», which gave a colossal impulse to the creation of arts, from which the Baroque period was born. This enormous stimulus of arts consecrated the exploitation of art, the effects of which still remain and now rise among us.

We bring these reflections up since they constitute one of the main essential axiomatic of Inés Silva's creative work, and also because of the disjunctive character, of controversial dilemma, which surrounds the bordering and defining problem of theoretical separation between Modernity and Post Modernity, especially regarding the space-temporary unit of universe, the subsequent structural and conceptual unit of art, the preservation of the Aristotelian unit and the cohesion among the elements composing the art work.

Inés Silva gives a priority interest to the exploration and use of qualities and properties of the space-time in which her works are developed, by trying to exploit the energies and tensions very typical of the spaces and areas connected to these works, such as: attractions and repulsions, tensions and relaxations, agitations and pauses, excitation and calm, expansion and contraction, agitation and relaxation, acceleration and curb, etc. For the artist, all these energies should be, in theory, unified in its totality. And even better if the oppositions, antagonisms and polarities, extremely necessary to liven up the works, can be reconciled and in harmony through the extreme use of the former harmony, which is not that of our own, trivialized and degraded, but the one that survived to the end of the «*coincidentia oppositorum*». In any case, Postmodernism has made possible the former «unity of contraries». It can also reconcile and create harmony between the unifying drive of the exact sciences and the disorganized and disruptive passion of arts.

It is necessary to alert that a significant part of the problem of insurmountable contradictions in art does not consist in one of the poles imposing itself on the other aiming at its elimination (as the militarist mind would do it against those who adverse it); instead, it consists of ways to negotiate coexistence, variable or unequal, between both poles, that will end up by complementing and cooperating with each other.

In order to understand the interactive and mobile works of Inés Silva, previous knowledge of geometry, painting or architecture is *not* necessary. It is just sufficient to have an open sensitivity to what is «constructive», or some constructive talent (not attitude), in the literal and metaphorical sense of the term (as it is said when opposing the constructive criticism to the destructive negativity), given the fact that Inés Silva's geometry is not just a knowledge and rationalization instrument, but also a way to connect us to the soul. On this path the reason and the aesthetic emotion converge in a balanced and fruitful relation. In this respect, the plastic proposals of the artist confirm our ties with the external reality and the interior inspiration. The use of geometry leads towards an emotional clarification of the space, which makes it sensible and rationally more intelligible. The visual matter and the rational qualities of the perception are received by the conscience in a more eloquent and more magnificent manner. Through this aesthetic use of geometry, that can cover macro and micro parts such as the objects of the inquisitive look, it is possible to obtain the exact synthesis of the ways of visual apprehension of reality. Thus, a form, that is rational and sensible at the same time, is achieved to access beauty in a simple and short way, but with a complex and profound depth.

Inés Silva's works are not mere isolated and remote objects. They constitute, as it has already been described, an object device that allows us to communicate through dialogues with the space of which the works are part of, in a transformable, at times changeable and variable manner, besides of being arranged with the changing conditions of our visual reading, in which the projection and identification processes operate between the work and the observer. Thus, the work does not close it over itself, nor is it the cause and effect of its own creation. In some way, the work is processual because it works as a part of an open process that complies, in an undefined way, with the empathy of each look that makes it revive. The condition of undetermined opening of these works, of voluntary incompleteness, increases in cases in which its creation includes some important elements such as parts of the work that can (and must) be manipulated by the spectator, to whom the work offers, by means of hinges and others devices, the possibility to modify, transform, turn over, vary, invert, displace, make a spin over an axe, and operate other changes in the physical appearance of the work. These foreseeable and anticipated changes alter the essential content of theirs expressive discourse, that is, without altering their sense.

It is necessary to point out that the manipulation of the work by the spectator does not constitute the only interactive characteristic of Inés Silva's works; even though it does constitutes, from the factual (physical and practice) point of view, the most immediate and notable factor, besides of being original. However, the interactivity is even more complex, richer and deeper, if we broadly consider it, within the variable and multiple inter-relation area that is established between the main implicit factors in the artist event of the work, such as: author, work, spectator, reality of the exterior world, collective imagination, as well as the relations between the historical, social, psychic, cultural, inter-artistic contexts of each one of the aforesaid main factors.

In order to arrive at the conclusion of theses comments, let us refer to the most original and singular contribution of this exhibition, which is made up by two interdependent ideas that are reciprocally complemented creating a single proposition. Inés Silva, motivated by the excellent result of the museum graphic solution that she experimented in her individual exhibition at the Center of Beaux-Arts of Maracaibo, which consisted of a pictorial ingenious intervention of the hall where her works were exhibited, wanted to create in her exhibition, a very narrow and visual relation between the paintings and the floor, up in the plafond, the walls of the hall and the works distributed in that great space, in order to unify her works with the environment where they are, as if the design of the pieces would continue in the lines, in the painted forms of the hall. Thus the exhibition almost became a great installation where the works increased their presences and seemed to burst in the environment. The space of the place came to live and became the central part, while the works responded by expanding themselves with a centrifugal energy and an intensification of the forms.

Now, for this new exhibition, Inés Silva repeats her preceding successful museum graphic essay in this corrected and augmented new edition, as this coined phrase goes. In this exhibition, some kind of projected scheme or diagram will be added, which is inspired in the famous *Piazza di Campidoglio* of Michelangelo that has been used several times in urban designs of different cities around he world, including Caracas. Thus, Inés Silva's exhibition will show a sort of splendorous museum graphic outfit, without being scenographic at all, in which her works, already beautiful by themselves, shall be ennobled by the geometric genius of the *Piazza di Campidoglio*.

From the idea to the construction of the idea

Saverio Cecere

The bonding between art and technology or art and science, has always been difficult to interpret.

For centuries, such bond progressively flourished in a history of ancient times.

The relative slowness with which technical innovations have influenced the order of geometric art, has always lead to easily recognize the artistic object within the historical context of its creation. Furthermore, a timely glance allows us to interpret and analyze the fractures and innovations that have taken place in contemporary geometric art. The debate on «legitimacy» of new instruments and technologies in the artistic sphere is revived by Inés Silva through a surprising identity of a commanding line of arguments: start from the concrete, observe, analyze, construct a hypothesis, experiment, verify, know how to create connections, take possession of available materials, technologies and information. This is the path towards the structure of the idea, the result of the idea —the construction of the idea.

The construction of the idea (shape) and the analysis of its possibilities of combination, leaves no doubt as to where the plastic research can lead us, which in its own right may be hypothetical or necessarily methodological, in the search for even more complex new combinations, that reveal themselves as an «intellectual expression» which we understand as a projection, elaboration, and construction of an essential and flawless scheme based on the variants of reiterated geometric elements, inexorably modified by their immersion in classical archetypes of spatial proportions as a genuine formula, not only for the measuring of the space, but also as a synergic juncture where geometry and human versus idea and poetry, merge on to and become complementary.

The work, its fruition, should it be formulated in conditions of communicative integration, which allows for exchanges to take place among its constitutive elements and information flows originating from its surroundings, leads to the definition of the work no longer for the work itself given its structure and internal norms, but as a plausible experience in which the register of the contemplative-sensible principle makes itself functional before the impulses of the context. The work, in its analogies and scientific correspondences, places itself in the threshold of nature's phenomenalistic and ultra temporal world.

In the work of Inés Silva, the idea of a creation based on its properties and explained exclusively by its components (space, time, matter and energy) is not valid, and far from it, a work based on the sum of its components.

In her work there is the idea and the result of the idea: that is, she refuses to think that the work may exist just as an idea, simply because it will then be an incomplete idea: the shape is the vehicle of the idea —a smart combination, between the sum of space, time, matter and energy with the information and their combination: or the shape as a means to penetrate the reality of things, without putting at risk its fundamentals. How? By itself; from the moment the project, preventing its own production, becomes visible through an execution, impeccable per se, nevertheless human, and therefore subject to margins of work differentiation and reproducibility, even if they are imperceptible. In this regard, that is, the work reproducibility, there is great debate between those who wish that the artistic expression definition would only allow «unique» works and those who accept a scope widening, on behalf of a greater diffusion and visibility of art works.

The work of Inés Silva proceeds and it is presented by a series of geometric figures, straight lines arranged in horizontal vertical, diagonal, crossed or parallel; she reinvents herself in the artistic process, plays with variability and the intermittence of geometric structures: regularity, compactibility, variations and interweaved rhythms in a real spatiality —in the fruition time.

These are real and absolute paradoxes; Inés Silva contrasts her own experimentation, going to extremes, she does not fear to contradictions: the space of rationality, methodic, systematic, precise; clear and continuous variations of space-time rest on a network of multidirectional lines finished with conceptual measures: a universal definition of the event.

Abstract-geometric scansions of Ines Silva's work

Rosario Pinto

The geometric dimension of the artistic creation essentially responds to the main demand of clarifying the reasons in which *the real* is founded and that show a logical —formal structure that, therefore, is different from the analogical representation that collects the apparent and transient data of the empirical reality of things. From this perspective, the «geometric» art cannot obviously be but «abstract», particularly, it will be shown in the dimension of the «abstraction» more than in the dimension of what is «abstract», not only because it establishes a significant and non renounceable nexus with the dimension of the reality «of the object», analyzed from its «objective» rationally transposition, but also starting from things that cannot just provoke but dystonia regarding what is «abstract». For example, the «lyric abstractionism» that starts, on the contrary, from the fantasying mind of the creator.

When we talk about this creative dimension of Inés Silva, we consider appropriate to also include other valid statements not only to support the participation of the artist in the «abstraction» group and not in the creative «abstract» group, but also to give an interpretative key of the constructive robustness that distinguishes her.

It could be easy for us to make reference, for example, to the Cézannian lesson and remember that the art of our time finds in that lesson the Coryphaeus and the Bishop of all new conception created during the XX century, precisely in the name of its fundamental intuition, which consisted in composing its works articulating the mixtures over a canvas that distributes the degradation of planes and volumes. The relation of all this with the «Cubism», for example, constitutes a widely explored territory by the critics and the art's historiography.

Likewise, but with less evidence, ties appeared from this two movements with the «geometric» scansions. Nevertheless, these facts deserve a discussion that establishes determined explanations in order to not to take it all for granted and acquired. In this regard, the work of Inés Silva can contribute with a very useful and exemplary reference.

Now, a question arises between the Cézannian spatial articulation and the essential articulation of the geometry, what is the subsequent relation that can be established, after having correctly understood that both positions guarantee a simplification of the representation of things?

We would like to think that such formulation of this question intrinsically posses a contradiction, as from the moment in which it is necessary to understand the deepest meaning of the expression that we previously used regarding «simplification of the representation of things».

However, it is undeniable true that Cézanne rearticulates, by reducing it to a simple way, the canvas of the real «object». The geometry does not start from the empirical consistency and from the «object» of *the real* but from its «objectivity».

The representation —if it still can be defined like one— of the *more geometrico* reality will therefore be, in terms of «geometric abstraction», a non-iconic eidetic representation; and to all those who will try to say that this will bring closer the «geometric» scansion to the «lyric» of the profile of the «abstractionism», we will answer, instead, that the contrary is true.

Since it has been proven —through this other approach— that while the «Lyric Abstractionism» starts from the head of the artist, who conceives in his interior the project of the work to be made, that is, an expression of the «feasible» type, the «Geometric Abstractionism» starts from what the mind has already expurgated as an eidetic essence of the real by giving it a revealing scansion according to an expression that will be of the «rule» type or a «formal» and «canonic» type.

It could seem that our reasoning is deeply distant from the one proposed in the work of Inés Silva, however, we consider it for two reasons: the work of Inés Silva is characterized, among other things, by a decisive richness of content that imposes the consideration of the volume organization and the necessity of an interpretation of the spatial reasons that expresses, to define this way, a decisive consistency of content.

The work of the artist is exactly presented as a revealing and expressive art of those hermeneutic considerations that allow us to enter with the necessary punctuality into the borders of the cubist practice, which differentiates the creative anguish of the «geometric» logics that are stated with great impetus of identity.

Therefore, Inés Silva allows, that an interpretative profile of general nature like this one, may find not only the matrix of its theoretical performance, but also its practical approach of making real the art by showing in the facts, everything that can confer the consistency of the «matter» of the «geometric» abstraction, practiced in the «concrete» of the creative enjoyment to the eidetic reasons that inspires her and her creations: that practical approach without which the idea of art will never be art.

* *Traduzioni:* ***Andreína Hernández.*** *Gli altri testi sono le versioni originali dei rispettivi autori.*

* Presentazione

Arturo Millán
Direttore del Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez

Inés Silva è una Artista Venezuelana con proiezione internazionale. Laureata in Architettura nell'Università Centrale del Venezuela (UCV) e co-fondatrice del gruppo Madi nel Venezuela. Si occupa della ricerca e la composizione di strutture a partire dalla combinazione e proposte aurei.

È stata presentata nella mostra «VI Salón Pirelli» di artisti giovani nel 2003 e nella Prima Biennale d'Arte nella Facoltà di Architettura dell'UCV, così come in esposizioni in gallerie e musei nella Germania, gli Stati Uniti, la Russia, l'Ungaria, la Francia, l'Italia, la Colombia e il Venezuela.

Per il Museo d'Arte Contemporaneo Francisco Narváez, questa esposizione rappresenta un gran risultato e uno stimolo per il pubblico assistente, giacché potrá conoscere l'opera di una delle più giovane rappresentanti del gruppo espansionista del Venezuela e dei movimenti avantguardista dell'Arte Astratto internazionale.

* La geometria espansiva d'Inés Silva

Perán Erminy

Inés Silva è una giovane artista Venezuelana. Vanta una interessante carriera espositiva, sia nel suo paese, sia a livello internazionale. Dai suoi inizi, si è interessata alle correnti costruttiviste-geometrico, dentro le quali si è mantenuta senza mai smettere di esplorare le nuove possibilità creative, sia negli aspetti formali, sia in quelli tecnici, operativi, speculativi, materiali e d'ogni tipo.

Da alcuni anni fa è entrata a far parte attiva del movimento arte Madi internazionale. Il movimento Madi nasce in argentina e poi si sviluppa in campo internazionale. Oggi è il più longevo tra le vanguardie storiche della seconda meta del dopo guerra. Fin dalla sua fondazione, non ha perso il suo vigore, né la sua validità, si è piuttosto steso a scala mondiale, cercando continuamente nuove forme per rinnovarsi e riformularsi.

Inés Silva è oggi una delle fautrici ed attiviste internazionali dell'arte Madi, e non solo, partecipa anche ad una delle derivazioni dell'arte Madi, che non è propriamente una derivazione, ma una tendenza affine, conserva una propria autonomia, e illimitate possibilità innovatrici. Ci riferiamo all'arte che espone e propone attualmente Inés Silva. Si tratta di un movimento che nella sua prima apparizione in Caracas, Omar Carreño, il suo fondatore, lo denominerà, con il nome di «Espansionismo». Dopo che ha ricevuto altri nomi circostanziali, per definizione, propone un'arte interattiva, che permette, o ha bisogno o promulga la partecipazione attiva dello spettatore, il quale non è più un recettore passivo dell'opera d'arte ma diventa un creatore, o per lo meno un co-creatore finale perché intervenne e modifica l'apparenza fisica dell'opera.

Questo è precisamente quello che propone e promuove Inés Silva, in Venezuela e all'estero. Nonostante ciò, la sua opera non consiste in partecipare né in intervenire nelle opere d'altri artisti, ma nel creare le sue opere predisponendole ed incoraggiando gli spettatori a manipolarle e modificarle al loro gusto o semplicemente a cambiarle.

Grazie a queste singolari caratteristiche, l'opera è interattiva o partecipative, trasformabile, manipolabile, o semplicemente, come le ha definite Omar Carreño: «Espansioniste». Sebbene questa definizione non ha niente a che vedere con nessun espansionismo politico internazionale che gli si attribuisca o no al Venezuela. L'espansione si riferisce soltanto a quella formulata da Carreño nei suoi manifesti.

Le attuali sculture, rilievi e i «mobil» di Inés Silva sono opere trasformabili o manipolabili, come anche furono tante altre opere che hanno condiviso le stesse premesse e concetti che il movimento «Espansionista» li raggruppa. Le opere di Inés hanno un carattere del tutto personale, meticolosamente calcolate, per essere modificate senza perdere l'armonia, né il ritmo, né l'ordine, né la successione che gli conferisce il loro senso, anche se ogni cambio sembra rianimarle e dinamizzarle d'altra maniera.

Da alcuni anni, uno dei fattori costanti nel lavoro dell'artista è l'uso di materiali plastici (plexiglas) trasparenti, come supporto delle sue opere. Su questo materiale l'artista dipinge piani, tratti o linee in colori intensi e traslucidi. In questo modo, le sue opere hanno un numero illimitato di punti di vista che permettono, così essere apprezzate integralmente da qualsiasi altra posizione. Ciascuno di questi innumerevoli angoli visivi, si aggiungono altre variabili, quali, la distanza e la partecipazione dello spettatore, l'intensità dell'illuminazione, i cambiamenti generati dovute alla manipolazioni delle parti dell'opera. I risultati o nuovi immagini corrispondono a fattori materiali, fisici, pratici, sostanziali, quantificabili, misurabili, classificabili e ponderabili, che intervengono nelle circostanze e condizioni determinate nell'istante in cui l'opera viene percepita.

Un'altra variabile che si può apprezzare nella sua opera, è quella che corrisponde agli aspetti psichici, spirituali, che sono di natura contraria alla materialità fisica concreta delle variazioni suddette. Queste variazioni mentali e sentimentali sono del tutto soggettive, personali, intime, uniche e risultano indeterminabili, imponderabili, imprendibili, a causa del loro carattere immateriale, affettivo, irrazionale, singolare. In questo senso, la percezione delle opere di Inés Silva, si modifica nella misura in cui cambiano, la condizione materiali dell'opere, con la condizione psichica del fruitore.

Ci sono altri fattori che incidono sulla percezione e nel modo di capire l'opere d'arte, quali, sono il contesto storico, sociale, culturale, ideologico, religioso, mistico, ed anche i contesti artistici (o inter-artistici), perché quest'ultimi agiscono in modo diverso, meno immediato e diretto, e per causa della loro strema complessità, risulterebbe troppo riduttivo racchiudere tutti questi fattori in una breve mostra di queste opere

Rispetto alle variabili materiali e psichiche, capaci di modificare la percezione delle opere d'arte interattive, va segnalato che nel caso di Inés Silva, per le sue attitudini, sensibilità e formazione, riesce a controllare adeguatamente entrambi fattori, come già effettivamente lo ha fatto con successo. In Inés la sensibilità e l'intelligenza si fondono e gli permettono svolgersi con proprietà nei problemi che abbiamo commentato relativi all'arte trasformabile e partecipativa.

Grazie alla sua formazione professionale (architetto), e alla sua esperienza come artista, Inés Silva è intellettualmente capace di combinare nelle sue opere, i componenti intellettuali razionali con i sensibili, con una decisa preponderanza della ragione, ma senza scartare la più discreta e sottile presenza dell'affettivo. In questo senso, si direbbe che il fondamento teorico ed estetico della produzione artistica di Inés Silva rimane fissato nella modernità, anche verso tutte le influenze del postmoderno, soprattutto rispetto all'indebolimento del soggetto e alle sue aperture indefinite alla diversità, in virtù degli effetti interattivi.

Per il momento, il fascino, dell'opera, in questo caso dell'artista Inés, sono già coperte da una componente sensibile e l'affettiva (mancherebbe completare ciò che corrisponde all'immaginativo). Il bisogno di convincere, di dimostrare e di far capire l'opera o la realtà che corrispondono alle conoscenze scientifiche e tecniche, sono già risolte grazie alla sua formazione sistematica ed accademica nell'architettura.

In questo modo, i discorsi scientifici ed artistici che sempre si tenevano come diametralmente opposti, come antipodi, addirittura scomunicati, soprattutto durante i due secoli e mezzo della modernità, nella prassi creatrice di Inés Silva si conciliano, si comunicano e si sostengono, ed in un certo modo si scambiano i loro modi di operare, avvicinandosi ai paradigmi del postmodernno. Già ci siamo allontanati (possibilmente non in Venezuela) dei tempi dogmatici e rigidi di Galileo, che per raggiungere l'accettazione delle sue teorie faceva ricorso all'anamnesi per dissimulare le sue innovazioni.

Possibilmente il problema più rilevante e trascendente che si stabilisce nei processi ideativi di Inés Silva, ossia, la sua «*ars poetica*», consiste nel disegnare nelle sue opere un dispositivo formale come un insieme di segni, marche, linee, vuoti, proporzioni, lamine mobili, capaci di ordinare armonicamente e di fare intelligibile e sensibilmente emotivo l'insieme di situazioni dinamiche e di tensioni percettive che s'integrano o che accadono in quest'evento visuale che costituisce l'opera. E che tutto ciò si spiega in concordanza, o in sintonia con le tensioni invisibili dello spazio, del contesto dell'opera, in altre parole, con lo spazio ambientale dell'architettura in cui vi è l'opera. In tale modo l'opera plastica *da* «vita» o «animi» lo spazio che la circonda.

In questo processo si trova la chiave semiotica di queste opere ed il nodo ermeneutico del problema posto dall'artista. Riassunto in poche parole, non so se meno confuse, l'«*ars*» consiste nell'uso adeguato delle multiple tensioni che realmente potenziano o reggono la successione dello spazio interno ed esterno dell'opera, che vi è un solo e stesso spazio. In altre parole: l'opera manifesta l'unificazione e la manovra armonica delle potenziali

tensioni di uno spazio determinato, offerto alla percezione dello spettatore nella forma più sintetica ed eloquente possibile.

Si deve ricordare che l'unità della percezione della realtà (e dello spazio), e la chiarezza della sua rappresentazione sono state da sempre le preoccupazioni fondamentali ed universali nell'arte. Gli artisti, fino all'avvento del postmoderno, hanno voluto dar ordine al mondo (la realtà) e dar ordine ai loro sentimenti tramite l'arte. Tutto ciò doveva rimanere ordinato e sottomesso al controllo dello spirito. Non si poteva mai lasciare qualcosa all'azzardo.

Einstein, affascinato dal regno delle simmetrie (e delle antiche simmetrie e armonie dei tempi pitagorici) cercò di decifrare l'unità delle forze dell'universo e le ipotizzo come manifestazione probabile dell'energia originale di Dio.

Dall'idea del predominio universale della ragione, staccandosi dall'idea di Dio, derivò nella modernità il bisogno del controllo generale degli eventi artistici, del quale risultai l'ambizione di controllare tutto, tipica del potere autoritario, com'è saputo, che cerca soluzioni come quella della «visione panottica» descritta da Foucault, centrata in un occhio onniveggente che vigila e controlla tutto, come l'occhio di Dio, che sarebbe l'organo fondamentale di dominazione.

Un momento decisivo che ha concesso all'arte un ruolo protagonista nella storia delle idee unitarie e centrali delle rappresentazioni, fu quello della celebrazione del Concilio di Trento, che decretò e scatenò la sacra e semiologica «efficacia dei segni», colossale rilancio alle arti, dal quale risultò l'esplosione del Barocco. Questo immenso rilancio trentino consacrò la strumentalizzazione dell'arte, cui stragi perdurarono e oggi risuscitano fra noi.

Riprendiamo queste riflessioni perché costituiscono uno dei principali assiomi fondamentali del lavoro creativo di Inés Silva, e per il carattere dilemmatico, di dilemmatico controverso, che funge da confine e delimita la separazione teorica, fra modernità e postmoderno, soprattutto nell'unità spazio-temporale dell'universo, la successiva unità strutturale e concettuale dell'arte, la preservazione dell'unità aristotelica e della coesione fra gli elementi dell'opera d'arte.

Inés Silva da un interesse prioritario all'esplorazione e alla manovra delle qualità e proprietà dello spazio-tempo in cui si svolgono le sue opere, cercando di strumentalizzare le energie e le tensioni proprie dello spazio e delle aree connesse con l'opere, quali le attrazioni, le tensioni e distensioni, le agitazioni e le pause, l'eccitazione e la calma, l'espansione e la contrazione, l'esasperazione ed il rilassamento, l'accelerazione ed il freno, ecc. Per l'artista, tutte queste energie dovrebbero essere teoricamente unificabili nella sua diversità. E meglio ancora se le opposizioni, gli antagonismi e le polarità, così necessarie per animare le opere, possono essere conciliate ed entrare in concordanza tramite l'uso eccessivo dell'antica armonia, che non è la stessa nostra, banalizzata e degradata, ma quella che sopravisse fino al termine della «*coincidentia oppositorum*». In ogni modo, il postmoderno ha reso possibile ancora una volta l'antica «unità dei contrari». E può anche conciliare e rendere possibile la concordanza fra la pulsione unificatrice delle scienze esatte e la passione del scontrarsi, disordinata e disruttiva delle arti.

Si deve ricordare che una gran parte del problema delle contraddizioni insalvabili nell'arte non consiste nell'imporsi di uno dei poli sopra l'altro per eliminarlo (come lo farebbe la mentalità militarista contro quelli che la contraddicono), ma nelle forme di negoziare la convivenza, variabile o disuguale, fra entrambi i poli, che finirebbero complimentandosi e cooperando.

Per capire queste opere interattive e «mobil» di Inés Silva *non* si chiedono conoscenze di geometria, né di pittura e architettura, è sufficiente avere una sensibilità aperta al «costruttivo», o ad una certa attitudine (non atteggiamento) costruttiva, nel senso letterale del termine e non metaforico (come si dice all'opporre la critica costruttiva alla negatività distruttiva). Perché la geometria di Inés Silva non è soltanto uno strumento di conoscenze né di razionalizzazione, ma anche una via che ci connetta con l'anima, in cui si fondono la ragione e l'emozione estetica, in una relazione equilibrata e feconda.

In questo senso, le proposte plastiche dell'artista affermano i nostri vincoli con la realtà esteriore e con l'ispirazione interna. L'uso della geometria mira ad un chiarimento emotivo dello spazio, che lo rende sensibile e razionalmente più intelligibile. La materia visuale e le qualità razionali della percezione diventano più eloquenti e più lucidamente accolte dalla coscienza. Attraverso questo uso estetico della geometria, che può abbracciare il macro ed il micro come oggetti dello sguardo inquisitivo, è possibile sintetizzare in maniera precisa le forme di possessione visuale della realtà. Si raggiunge così ad una forma razionale e sensibile d'accedere alla bellezza, di un modo semplice e abbreviato, ma di una profondità complessa e illimitata.

Le opere d'Inés Silva non sono semplici oggetti isolati e isolabili. Costituiscono, come l'abbiamo già descritto, un dispositivo oggettuale che permette di stabilire un dialoghi con lo spazio di cui l'opera fa parte in un modo variabile, a volte mutabile, trasformabile e concertato con le condizioni cambianti della nostra lettura visuale, in cui si svolgono i processi di proiezione e d'identificazione fra l'osservatore e l'opera. In modo tale che l'opera non si chiude in sé stessa, né è causa ed effetto della sua creazione. L'opera è, in certo modo, processuale, perché si svolge come parte di un processo aperto, che si compie indefinitamente nell'empatia d'ogni sguardo che la fa rivivere.

Questa condizione d'apertura indeterminata di queste opere, potenzia nei casi in cui nella concezione s'includono elementi, come parti dell'opera che possono (e devono) essere manipolati dallo spettatore, a chi l'opera offre tramite cardini e altri artifici, la possibilità di modificare, trasformare, variare, rovesciare, spostare, fare girare sopra un'asse, e realizzare altri cambiamenti nell'apparenza fisica dell'opera senza che questi cambiamenti prevedibili e laboriosamente previsti alterino il contenuto esenziale del suo discorso espressivo, vale a dire: senza che alterino il suo senso.

Dobbiamo segnalare che questa manipolazione dell'opera da parte dello spettatore non costituisce l'unica caratteristica interattiva delle opere di Inés Silva, sebbene sia dal punto di vista fattuale (fisico, pratico) il fattore più notevole ed immediato, ed inoltre innovativo. Ma l'interattività è ancora più complessa, più ricca e più profonda se la consideriamo, più largamente dentro l'area delle inter-relazioni multipli e variabili che si stabiliscano fra i fattori principali impliciti nell'evento artistico che accade con l'opera: fra autore, opera, spettatore, realtà del mondo estero, immaginario collettivo, così come le relazioni fra i contesti storici, sociali, psichici, culturali, inter-artistici di ognuno dei fattori principali suddetti.

Per concludere questi commenti ci riferiremo all'apporto più innovativo e singolare di questa esposizione, che non è soltanto una ma due idee, interdipendenti, che si integrano reciprocamente formando una sola proposizione. Inés Silva motivata dall'eccellente risultato della sua mostra personale al Centro Bellas Artes di Maracaibo, che consisteva in un ingegnoso intervento pittorico sul salone dove si esponevano le sue opere, le ha fatte con il proposito di creare una relazione visuale intensa e molta stretta fra la pittura del pavimento, le contro soffitte, i muri del salone e le opere distribuite in quel grande spazio, che permettevano di integrare le sue opere al luogo dove si trovavano, come se il disegno delle parti continuasse nelle linee, forme dipinte nel salone. In tal modo che l'esposizione si è quasi trasformata in una grande installazione, dove le opere potenziarono le loro presenze e sembravano oltrepassare nell'ambiente. Lo spazio del luogo ha preso vita ed è diventato il protagonista, allo stesso tempo che le opere rispondevano estendendosi con un'energia centrifuga e un'intensificazione delle forme.

Allora, per questa sua nuova mostra personale, Inez Silva ci offre una specie di schermo proiettivo, o diagramma, direttamente ispirato alla Piazza del Campidoglio, di Michelangelo, che è stata ripresa varie volte nei disegni urbani in diverse città del mondo, compresa Caracas. In modo che, l'esposizione di Inés Silva irraggerà una specie di splendente veste personale, senza eccedere e diventare scenografica, in cui le sue opere, già sufficientemente belle in sé, si vedranno esaltate dal genio geometrico della Piazza di Campidoglio.

Dall'idea alla costruzione dell'idea

Saverio Cecere

Il legame tra arte e tecnologia/arte e tecnica, è sempre stato difficile da interpretare. Questo legame, nei secoli si è andato evolvendo lentamente, in una storia che affonda le radici indietro nel tempo.

La relativa lentezza con cui le innovazioni tecniche hanno influenzato l'ordine dell'arte geometrica, ha da sempre portato a rendere facilmente riconoscibile l'oggetto artistico e il contesto storico della sua creazione. Questo rapporto, nell'età contemporanea, si manifesta con maggiore evidenza, grazie ad una frattura tra l'ordine dell'arte geometrica «tradizionali» con quello «innovativo». Il dibattito sulla «legittimità» dei nuovi strumenti e tecnologie in ambito artistico, Inez silva lo riaccende con una sorprendente identità di argomentazioni: partire dal concreto, osservare, analizzare, costruire ipotesi, sperimentare, verificare, saper creare collegamenti, prendere possesso dei materiali, delle tecnologie e delle informazioni che si hanno a disposizione: è il percorso verso la strutturazione dell'idea, il risultato dell'idea —la costruzione dell'idea.

Costruire l'idea (la forma), analizzare le sue possibilità di combinazioni, e già è chiaro dove possa portare la sua ricerca plastica, che attraverso un procedimento metodologico ipotizza nuove combinazioni e possibili costruzioni più complesse che si rivelano come «espressione intellettuale»: progettazione, elaborazione e costruzione di uno schema essenziale varato sulle varianti degli elementi geometrici reiterati e modulati secondo proporzioni spaziali standardizzate che è la formula perfetta, non solo per la misurazione dello spazio, ma anche dove geometria e umano versus idea e poesia si fondono sinergicamente e diventano complementari.

L'opera, la sua fruizione, si integrata in un contesto comunicativo in cui hanno luogo scambi tra, gli elementi costitutivi dell'opera e flussi d'informazione che provengono dal suo contorno, portando così a definire non più l'opera in sé, nella sua struttura e delle sue regole interne, bensì, una forma d'esperienza in cui la componente sensibile-visiva è sempre funzionale alla componente contenutistica. L'opera entra così con legittimità scientifica in ciò che sta al di sopra del nostro universo culturale, cioè, l'esistente fenomenico, che spesso chiamiamo natura.

Nella sua opera, non vale, ne l'idea di un opera basata sulle proprietà, e spiegata esclusivamente tramite le sue componenti (spazio, tempo, materia e energia), ne tanto meno un'opera basata sulla somma dei suoi componenti. Nel suo lavoro c'è l'idea e il risultato dell'idea: sarebbe a dire, non ha mai pensato che l'opera possa esistere solo come idea perchè sarebbe un'idea incompiuta: è la forma il veicolo dell'idea una combinazione intelligente, tra la somma dello spazio, il tempo, la materia e l'energia con l'informazione e la loro combinazione: ovvero forma come mezzo, per addentrarsi nella realtà delle cose, senza metterne in crisi le sue fondamenta. Come? La cosa va da sé, dal momento che il progetto, prevedendo la sua stessa realizzazione, si rende visibile mediante un'esecuzione, —pur se impeccabile, tuttavia umana— e quindi soggetta a margini, anche se impercettibili, di differenziazione e riproducibilità dell'opera. Su questo punto, cioè sulla riproducibilità dell'opera, c'è un acceso dibattito tra chi vorrebbe che la definizione di espressione artistica abbracciasse solo i lavori «unici» e chi accetta un allargamento del campo, in nome di una maggiore diffusione e visibilità dell'opera d'arte.

L'opera Inez Silva, procede e si manifesta mediante una serie di figure geometriche, linee rette in orizzontale, verticale, diagonale, incrociate o parallele: re-inventa il processo artistico, gioca sulla variabilità e l'intermittenza delle strutture geometriche: regolarità, compattezza, variazione i ritmi calati in una spazialità reale —nel tempo della fruizione. Veri e propri paradossi quelli di Inez Silva, che giostra la propria sperimentazione, portandola agli estremi, senza timore di contraddizioni: lo spazio della razionalità, metodico, sistematico, preciso: nitide variazioni spazio-temporali continue, poggiano su una rete di linee multidirezionali finite di misurazione concettuale: una definizione universale dell'evento.

Scansioni astratto-geometriche dell'opera di Ines Silva

Rosario Pinto

La dimensione geometrica della creazione artistica risponde fondamentalmente all'esigenza primaria di enucleare le ragioni fondanti del reale mostrandone una struttura che è logico-formale e che, pertanto, si distingue dalla rappresentazione analogica che coglie il dato apparente e transeunte della realtà empirica delle cose.

In tale prospettiva, evidentemente, l'arte «geometrica» non può che essere «astratta» e, in particolare, essa si rivelerà versata alla dimensione dell'«astrazione» piuttosto che a quella della «astrattezza», non solo perché lascia irrinunciato e significativo il legame con la dimensione «oggettuale» della realtà, colta, però, nella sua trasposizione razionalmente «oggettiva», ma anche perché, partendo dalle cose, non può che essere distonica rispetto alla «astrattezza», ad esempio, dell'«Astrattismo lirico» che muove, invece, dalla mente fantasticante del soggetto creatore.

Qui, parlando della dimensione creativa di Ines Silva, ci sembra giusto introdurre ancora altre argomentazioni che valgano non solo a sostenere la piena iscrizione della artista nel novero della «astrazione» e non della «astrattezza» creativa, ma anche a fornire una chiave interpretativa della robustezza costruttiva che la distingue.

Potrebbe essere facile richiamare, ad esempio, la lezione cézanniana e ricordare che l'arte della nostra contemporaneità trova in lui il corifeo e l'alfiere d'ogni nuova concezione che nel Novecento s'è aperta, proprio in nome della sua intuizione fondamentale che fu quella di comporre le sue opere articolando le masse su un telaio che ne distribuisce lo scalarsi di piani e di volumi.

Il rapporto di tutto ciò col «Cubismo», ad esempio, costituisce territorio ampiamente esplorato dalla critica e dalla storiografia artistica.

Meno, però, evidenti, appaiono gli addentellati di queste cose con le scansioni «geometriche» e, comunque, questi fatti meritano una discussione che ponga determinate precisazioni senza dare tutto per scontato ed acquisito.

L'opera di Ines Silva può fornire, in proposito un utilissimo riferimento esemplaristico.

Ci poniamo una domanda: tra la articolazione spaziale cézanniana e l'articolazione essenzializzante della geometria quale relazione ulteriore è possibile stabilire, dopo aver correttamente inteso che entrambe le posizioni garantiscono una semplificazione della rappresentazione delle cose?

Vorremmo pensare che questa formulazione della questione contiene al suo interno una contraddizione, dal momento che occorrerà intendersi sul significato più profondo dell'espressione che abbiamo prima usato di «semplificazione della rappresentazione delle cose». Orbene, se è indiscutibilmente vero che Cézanne riarticola, riducendolo in forme semplici, il telaio della «oggettualità» del reale, la geometria parte non dalla consistenza empirica ed «oggettuale» del reale, quanto, piuttosto, dalla sua «oggettività».

La rappresentazione —se così si potrà ancora definire— del reale *more geometrico* sarà, pertanto, in termini di «astrazione geometrica», una rappresentazione eidetica, non iconica ed a chi volesse tentare di dire che ciò riaccosterebbe la scansione «geometrica» a quella «lirica» del profilo dell'«Astrattismo» risponderemo che è vero, invece, il contrario, giacché rimane provato —anche attraverso quest'altra via d'approccio— che mentre l'«Astrattismo lirico» muove dalla testa dell'artista, che vi concepisce al suo interno il progetto dell'opera da realizzare, quindi, con gesto di tipo «attuativo», l'«astrattismo geometrico» muove, invece da ciò che la mente ha già espunto come essenza eidetica del reale dando ad esso una scansione rivelativa secondo un gesto che sarà di tipo «normativo» o, se più piace, «formale» e «canonico».

Potrebbe sembrare questo nostro ragionamento profondamente distante dal proprio dell'opera di Ines Silva, ma riteniamo che così non sia per almeno due buone ragioni: l'opera di Ines si caratterizza per una decisa pregnanza contenutistica che impone di considerarne l'assetto volumetrico e l'istanza di interpretazione di ragioni spaziali che esprime, definendo, in tal modo, una decisa consistenza contenutistica; il lavoro della artista si colloca esattamente come rivelativo ed espressivo di quelle considerazioni ermeneutiche che ci consentono di perimetrare con la necessaria puntualità i confini della pratica cubista, differenziandone gli ansiti creativi dalle logiche «geometriche» che si affermano con assoluto abbrivio identitario.

Ines Silva consente, perciò, che un tale profilo interpretativo d'ordine generale possa trovare non solo l'alveo del suo necessario svolgimento teorico, ma anche il suo inveramento pratico, mostrando, nei fatti, quanto la consistenza «materica» dell'astrazione «geometrica», praticata nel «concreto» della delibazione creativa, possa conferire alle ragioni eidetiche che la ispirano quella praticabilità esperienziale senza la quale l'idea dell'arte non potrebbe mai essere arte.



AGRIPPA
EDICIONES

ATEMPO



Gobernación del Estado
Nueva Esparta



MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
FRANCISCO NARVÁEZ

© 2009 Agrippa Ediciones
Todos los derechos reservados

www.agrippaediciones.com
www.inessilva.com

Inés Silva
De Rerum Natura

Traducción de textos
Andreína Hernández
César Mendoza
Alejandra Nardelli
Diógenes Rivas

Revisión de textos
Castellano Maribel Espinoza
Italiano Diógenes Rivas
Inglés Humberto Tovar

Concepto gráfico de cubierta
Inés Silva

Diseño gráfico y diagramación
Aitor Muñoz Espinoza

Fotografías
De las obras Jimmy Solórzano
De la artista Rodolfo Benítez

Retoque digital
Daniel Dugarte

Pre-prensa e impresión
Grupo Soluciones Gráficas - Editorial Arte

Inés Silva agradece muy especialmente a Omar Carreño, Manuela de Carreño, Luisa Elena Benítez, Francisco Moreno, Magaly Moreno, Rafael Rangel, Andrés González, Alejandro Mujica, Humberto Parra, Xue Laia Rojas, Ani Meléndez, y a sus hijos Miguel Ángel y José Miguel Molina.

D.L: lf25220087802422
I.S.B.N: 978-980-7193-00-9

Prohibida la reproducción total o parcial de los textos y/o imágenes de esta publicación, sin previa autorización escrita de los editores.

Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez

Director
Arturo Millán

Gerencia Administrativa
Javier Urbáez, Oscar Maita y Johanna Castañeda

Coordinación de procesos museables, registro y montaje
Luis M. Lozada y Alejandro Hernández

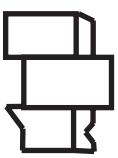
Coordinación de Educación e Investigación museográfica
Gabriela Millán

Centro de Información y Documentación de Arte
Emilio Rodríguez

Secretarias
Iraida González y Anmarys Velásquez

Informadores de Sala
Jhon Caraballo, Nelly Marcano, Nereida Ferrer, Ernesto Marcano y Ricardo Lunar

Servicios generales
Ramón Yaguarates, Alexander Bermúdez, Carlos Carreño, José Gómez e Isabel Lereico



Fundación
Museo de Arte Contemporáneo
Francisco Narváez

Presidente
Arturo Millán

Directores Principales
Ramón Vásquez Brito y María Luisa Picón

Administración
Javier Luis Urbáez

Junta Asesora
Yulima Frias, Jaime Picón y Oscar Maita

Calle Igualdad, cruce c/ Calle Díaz
Porlamar, Edo. Nueva Esparta, Venezuela
Telefax: +58 (0295) — 261 66 03

I.S.B.N: 9 789807 193009

Impreso en los talleres de Editorial Arte, en Caracas, entre los meses de agosto y septiembre del año 2009, con un tiraje de 500 ejemplares, y el empleo en su diagramación de la familia tipográfica ©Neutraface.





