

La pintura
de Fernando de Neira

ARTE

La pintura de Edgardo Neira

El arte como belleza y valor comunicante

ANAMARIA MAACK*

Cuando como estudiante de la Universidad de Concepción labraba sus caminos hacia el conocimiento –la Biología, la Filosofía y la Pintura eran entonces sus pasiones manifiestas–, Edgardo Neira parecía indeciso en relación a cuál sería, en definitiva, su futuro profesional. Llamaba la atención en él, desde esa época, una fuerza interior que lo impulsaba como a huir de sus propias decisiones... Pero ese recuerdo de los albores de su carrera dan paso –al cabo de treinta años y cuando ya ha asumido su vocación, la creación plástica– a la imagen que hoy proyecta: la del artista preocupado de la enseñanza del arte y de la difusión del arte, y, además, del ejercicio riguroso del oficio, exigencia intransable para él, en el proceso de la creación artística.

Esa actitud frente a la manualidad en el arte lo marca. Nada lo une a los artistas del chorreo colorístico ni a los del trazo gestual. Tampoco lo atrae el arte conceptual. El hace suyos los principios más tradicionales de la pintura y del dibujo. Revaloriza sus capacidades comunicativas y expresivas. En ellos persistirá en tanto avanza en su práctica pictórica. Y en su afán de formular el insondable misterio que intuye en la naturaleza de seres vivos y en objetos. Porque sus sentidos perciben un soplo divino de la realidad circundante, y el fenómeno lo inquieta. Estimula su imaginación y da paso

ANAMARIA MAACK: Periodista. Durante muchos años tuvo a su cargo la crítica cultural y de arte en el diario *El Sur* de Concepción.

a la necesidad de expresarse a través de una pintura que termina siendo entre figurativa y abstracta, y donde la técnica de la veladura adquiere una dimensión sustantiva.

En los signos de su discurso pictórico aparece el recorrido de sus interrogantes e intuiciones. Traducen impresiones frente al mundo. Como consecuencia de lo anterior podría hablarse en su caso de reflexiones plásticas en donde asoma claramente el hilo conductor de ese hálito trascendente percibido en cuanto observa. Todo lo motiva a hundir su mirada en profundidades orgánicas, donde supone las respuestas para sus dudas y contradicciones existenciales.

Cada una de sus obras suma una nueva pieza al enorme mosaico que constituye el solemne escenario donde habrá de ocurrir algún día el ritual mayor del encuentro del hombre con la verdad. ¿Con Dios? Tal vez. Pero él extraña un ente ordenador del mundo hoy fragmentado por la posmodernidad, en el cual lo humano y ético le parecen no estar y donde ve relativizados los valores tradicionales.

Sus íconos aluden a esas ausencias que son, a la vez, presencias intuidas. Añoradas. Soñadas. Como símbolos de ciertos mitos perdidos en el tiempo: griales, jerarcas, videntes, guerreros, sacerdotes, vigías, por ejemplo. Símbolos que convierte en razón temática. Incluyen seres como hamadriades o rinocerontes. Referentes a lo trascendente. Idolos que remiten a connotaciones cosmogónicas primitivas. Apuntan a una confusión valórica, tal vez, o al desarraigo del hombre globalizado, cercenado de sus raíces.

Escéptico frente a los enfoques estéticos fenomenológicos y estructuralistas, le incomoda tener que pedir prestado conceptos y terminologías a otras ciencias, como la lingüística y la antropología, para analizar una obra plástica. No le agrada hablar de “códigos”: “Porque corresponden a un modelo que las artes plásticas recogen de la lingüística, de la antropología de Levi Strauss —acota Edgardo Neira—. Además del estructuralismo de la década del sesenta. Sin embargo, debo reconocer que constituyen instrumentos excelentes para ordenar el pensamiento en torno al arte, para hacer clases, para definir la estética, para elaborar la crítica”.

Edgardo Neira configura su lenguaje plástico personal con signos que emergen nítidos de su proyecto artístico y constituyen —le guste o no— códigos. Pero él tiene su propia teoría: “Yo creo en la noción de pattern, una suerte de banco de datos que se nutre de informaciones proporcionadas por el contexto social e histórico. Son modelos que están en uno, en la cultura,

y cuando llega el momento de querer uno expresar algo, o de armar un modelo plástico, aparecen y comienzan a adquirir formas plásticas. Entonces, de manera consciente o inconsciente, uno arma su código o lenguaje, su forma de expresarse con esos elementos...”

Insistir en un lenguaje le parece también riesgoso: “Porque hablamos de un lenguaje cuando el otro está entendiendo casi absolutamente todo lo que se está diciendo, gracias a una lengua común como lo es un idioma, por ejemplo. Lo que en el caso de las artes plásticas o de la música no corresponde, ya que, quien recibe el mensaje entre comillas, cifrado en los códigos plásticos o musicales, no sabe cuál es ese mensaje. Ocurre que en el arte los mensajes son sensaciones y emociones. Y el ámbito de los sentimientos y de lo emotivo es demasiado complejo como para colocarlo en algo tan concreto y preciso como es el concepto de lenguaje”.

Advierte que por el afán de pretender explicar todos los códigos en términos de las teorías del lenguaje, se nos está escapando algo importante entre los dedos: la poesía. “O sea, precisamente las vibraciones emotivas y sensibles que constituyen códigos tan finos y complejos que resultan difíciles de ordenar. La plasticidad de la línea, el titubeo controlado, el azar, toda esa fineza que está o no está y que por lo tanto emociona o no emociona, todo eso expresa en el plano artístico algo específico difícil de traducir a códigos. En ello estriba la riqueza de la emoción y del sentimiento, de la evocación y de la memoria...”

Estima que ese algo específico difícil de traducir, y que constituye precisamente el código especial en las artes plásticas, está también, o no, en el espectador: “Al entrar el espectador en contacto con la obra, ese código que yace en él emerge, se reconoce y provoca la emoción. Marcel Proust decía que todo escritor o artista es una suerte de microscopio o instrumento que se vuelca al corazón de quien lo lee o contempla, mostrándole lo que ya estaba en él. Significa que lector o espectador reconocen algo que en su complejo pattern ya existía, pero que sólo el artista o el escritor les hacen ver. De ahí el impacto”.

“De modo que cuando la gente exclama que el arte contemporáneo no le dice nada, ocurre que lo que en él observan no figura en la base de datos que constituyen las memorias de esa gente –señala E. Neira–. Pero una vez que ya lo registra, queda en sus respectivos pattern y cada vez que vuelvan a ver una obra contemporánea les resultará más familiar y hasta es posible que les llegue a gustar. Sucede como con el whisky...”

Insinúa que el hábito ayuda a una aproximación al arte. “Sin embargo, tanto el interés como el gusto por el arte exigen un aprendizaje ordenado – comenta–. O un llenarse de golpes emocionales. Recordemos que cuando aparece el impresionismo en Europa, a la gente de la época no le gustaba esta nueva manera de ver en las artes plásticas. Y no le gustaba porque ese tipo de pintura todavía no había alojado su huella en el pattern de la sociedad. Y cuando aquí en Concepción vemos que a los penquistas, en su gran mayoría, les gusta hoy en día la expresión impresionista, es porque ya tienen una referencia en su memoria al respecto”.

Por eso – recalca– la función de un profesor de arte va mucho más allá de la enseñanza de lo meramente técnico y las manualidades: “El maestro debe conducir a sus alumnos para que reconozcan sus respectivos pattern y luego enseñarles a definirlo. El arte es conocimiento y autoconocimiento. Cuando el artista da a luz, o sea, cuando entrega su obra de arte, es la exégesis: ha convertido parte de sí mismo en obra plástica. Y, claro, mientras más complejo el artista, más complejo su banco de datos. El de Pablo Picasso era extremadamente complejo. Cuando pintaba o dibujaba una paloma, por ejemplo, decía que debía hacerla mil veces más porque ninguna correspondía, en rigor, a la paloma que llevaba en su interior. Esto quiere decir que el concepto de paloma suyo era complejísimo. Por eso insistía en el motivo. Esa búsqueda estimula la obsesión de crear. En ella se nutre la fuerza expresiva del artista creador”.

De algún modo entronca con el lamento de Octavio Paz, cuando decía que al releer sus textos recién concebidos, percibía que gran parte de lo que había querido decir no aparecía en sus escritos. Por lo que cabe preguntarse si esto hace que artistas y escritores parecen trabajar en torno a una idea central que los alienta a una permanente lucha por encontrar mejores formulaciones y técnicas para concretar lo que desean expresar y proyectarlo en el tiempo.

No es sólo una idea central, responde Edgardo Neira. O puede ser – admite–, pero expresada mediante signos diferentes. Como sucede actualmente con su obra que parece alejarse del repertorio de signos vinculados a lo sagrado y vernacular latinoamericano: “Estoy trabajando con un motivo nuevo en mi proceso plástico: una silla. Sentí verdadera necesidad de abandonar lo anterior para trabajar esta nueva sensación en torno a un objeto funcional. Aparece entre colores y veladuras azules. No es, obviamente, la silla a secas lo que interesa, sino algo más. Podría ser un trono. Pero aún

en este tema persiste la idea de lo sagrado, pienso, puesto que mi silla emerge desde la oscuridad profunda, que es también soledad o ausencia o lejanía. Mirando las telas se me ocurre que representa siempre el vacío de poder que percibo. Un vacío de poder que veo en todo el mundo”.

La silla como tema no es nuevo en el arte. Se le encuentra en las artes plásticas chilenas como en el arte en general. Tenemos, por ejemplo, la obra del dramaturgo Eugenio Ionesco “Las sillas”, y la reflexión que hizo pública en su oportunidad el propio autor al decir, en una entrevista, que en ella pone en escena la desesperada búsqueda de un sentido, y que es una obra sobre el vacío ontológico. ¿Coincidencia? Es posible, puesto que los artistas y escritores traducen e interpretan emociones y sensaciones que tensan la atmósfera de una comunidad. En este caso, el espíritu de época que envuelve sutilmente todos los dramas de este siglo terminal y se manifiesta en las obras de sus artistas.

Y aparecen signos recurrentes: “Como sucedió en los años setenta y ochenta, cuando los artistas llenaron de mallas o retículas sus pinturas –acota Edgardo Neira–. Esos cuadriculados correspondían a fenómenos que comenzaron a hacerse presentes en la conciencia de las personas: la serialización y la fragmentación. Esto último ha conducido a un nuevo fenómeno en nuestra pintura chilena: el políptico. Vemos que los grandes premios en los concursos nacionales se están dando a artistas que trabajan polípticos. Pienso que esto se debe a que el hombre ha comenzado a ver la realidad a través de la pantalla de televisión. Sin ir más lejos, en el mall de nuestra ciudad, un monitor gigante reúne una infinidad de monitores pequeños que sumados conforman la gran imagen. Esto nos explica que hay una retícula en el ambiente que el artista toma porque está en su realidad. Lo que no significa que racionalice la situación. El solamente la capta y hace suya”.

¿Y en el caso de la silla? “Debe ser reflejo también de algo que percibo en el ambiente. Tal vez sea la carencia de orden o el anhelo de un nuevo orden. No lo sé. La silla vacía alude alguien que debiera estar, pero no está”.

Se entiende así el arte en su condición de espejo de la sociedad, y reflejo de sus problemas. ¿Cómo reacciona la sociedad frente a esa lectura de su realidad?... ¿Qué pierde una sociedad que no sabe valorar a sus artistas?... “Pierde casi todo –opina E. Neira–. La humanidad no habría sido como la conocemos hoy si no hubiese existido el arte. Porque el hombre, antes de racionalizar y de hacer ciencia, danzó, gritó y estampó sus manos en las

rocas. En ese momento empieza el hombre a ser hombre: deja un símbolo. Y el hombre es hombre porque crea un mundo de símbolos. Los protohominidos entran en el proceso de hominización porque son capaces de transformar la realidad natural en símbolos. Empieza, entonces, el hombre a trabajar con protolenguajes”.

La pregunta es si el hombre es feliz en este mar de símbolos y signos que ha inventado para comunicar y expresarse. “El problema surge –según E. Neira– cuando signos y símbolos dejan de ser universales, porque al ser excluyentes se produce la fragmentación de la sociedad y nos encontramos con una realidad como la que vivimos actualmente, que es una realidad armada de pedazos, de pequeños núcleos. Las tensiones derivadas de esa situación demuestran la necesidad urgente de unir a todos esos núcleos”.

“Hace falta una nueva esencia –opina el artista–, un fermento que conduzca a esa nueva esencia capaz de establecer una escala de valores para distinguir lo realmente esencial. En esto interviene lo ético, lo moral y lo religioso. Está claro que falta un ordenamiento. Como la historia se ha venido construyendo por períodos cíclicos, pienso que aquí algo está por suceder, algo que tendrá que reemplazar esta fragmentación sin orden. Está en el aire que tendrá que producirse algo. Que el cambio viene. Esto se siente”.

¿Hay alguna relación entre esa ausencia de orden con la belleza y con la verdad, dos conceptos asociados a esto de la creación artística? “Vemos que el concepto de verdad cambió con la crisis de la metafísica –contesta E. Neira–. Se convirtió en un concepto de verdades. La relativización transformó la belleza en lenguaje. Nadie habla de belleza, y no se usa por ser un término vago, por metafísico. Pero la belleza sigue siendo un valor consustancial del arte. Sólo es evidente que hay obras de arte que no son bellas”.

¿Cuál sería el requisito para ser bellas? “La belleza es un concepto formal. ‘El fusilamiento’ de Goya, por ejemplo, por muy atroz que nos parezca el tema, es una tela muy bella. La belleza en términos artísticos tiene que ver con ciertos valores de captación, con una calidad expresiva y con una calidad técnica. Una instalación armada con sólo teléfonos no podría ser bella, entraríamos a analizarla según códigos de la teoría del lenguaje”.

¿No cabe asimilar la belleza a la verdad del tema y al éxito de su tratamiento para reflejar esa verdad? “Los griegos decían que sí. Pero hay una cosa: el arte conceptual renuncia en forma adrede a la belleza. Sin embargo, ese arte conceptual que renunciaba a la belleza se ha ido haciendo, con el

tiempo, cada vez más estético formalmente, en el sentido de lo bello. Los artistas conceptuales que antes renegaban de toda alusión a lo bello, han ido puliendo los materiales que utilizan y fueron perfeccionando sus técnicas”.

Imposible no hablar de lo sacro al analizar la obra de Edgardo Neira. Aunque los suyos no sean motivos sagrados ni temas que remitan directamente a lo sacro, se advierte un propósito de sacralizar la materia a través de testimonios plásticos que van quedando en su retina. Su mirada no se detiene en la periferia sino que penetra la materia, capa por capa, con el ánimo de llegar a la esencia en la búsqueda estética que lo impulsa, a su origen y sentido. Remite a lo trascendente y eterno. A la gran verdad que es también belleza física y espiritual. ¿Es posible entender lo sacro como la actitud de ir descubriendo signos de esa verdad buscada en la cierta grandiosidad de formas y colores que resultan de la práctica lenta y cuidadosa de la pintura, formulados desde la belleza entendida como ejercicio poético y casi místico que nace del rigor de una técnica?

“Yo creo que lo sacro también nos viene de la memoria. Fui criado en un ambiente religioso, de ahí la cosa misteriosa que me llamó la atención. Cuando niño me atraían objetos y construcciones sagradas del cristianismo y de otras religiones. He reunido una colección de tierra de lugares santos y de culturas antiguas. De la Pirámide de Cheops, por ejemplo, y del Campo de Los Olivos en Jerusalén, del lugar donde se hizo el primer moai en Isla de Pascua. O sea, hay una cierta sintonía en esto. Coinciden una parte formativa con una sensibilidad que ya estaba en mí”.

En sus retratos o figuras humanas rescata la interioridad: “Me interesa el develamiento. De ahí la veladura, el velo, el develar. Como en una biopsia, trato de extraer el interior del ser humano en cuanto biología primero, luego en lo que constituyen su esencia o sus contenidos. Me rebelo a entender la realidad como contorno, por lo que se ve y se toca. Hay un mundo subyacente que me inquieta y atrae más: la textura, la transparencia, todo me recuerda lo mismo, la realidad hecha de velos”.

Su obra se vive como una prolongada reflexión plástica en torno a lo existencial y trascendente: “Desde un punto de vista religioso teológico, todo es sacro. Estoy tratando de recordar esto en la plástica. Antiguamente lo sacro aludía a lugares específicos como un templo, cierto ropaje, el Santo Grial. Había lugares sacros y lugares no sacros. Me motiva la sacralización de la materia, volver a sacralizar lo que se ha des-sacralizado. Aunque decir esto parece tan racional en el proceso creativo”.

Como sea, en su obra conviven las figuras simbólicas y lo orgánico misterioso. Sus estudios de biología dejaron huellas y se manifiestan en la configuración de sus temas aparentemente abstractos. Trabajados casi siempre desde la oscuridad, van arrojando, entre luces y brillos, ciertos reflejos de enjundiosas materialidades carnosas, húmedas, sensuales.

Le sorprende la alusión a la oscuridad en sus telas: “Como trabajo la veladura, no siento lo oscuro en mi pintura. Por lo general parto aplicando colores sumamente claros, blancos o rosas. A veces rojos. Luego aplico colores tierra y violetas. Esta técnica me permite acercarme a la intuición temática que me embarga. No podría partir al revés. Las veladuras surgen, entonces, al negar, al limpiar, al raspar lo pintado, en tanto aparecen partes de lo antes coloreado que considero referentes importantes y voy reforzando, a la vez que cubro otras hasta producir el efecto buscado. El proceso es largo: vuelvo a negar y vuelvo a recuperar..., tal como lo hacía Rembrandt...”

¿Disfruta ese proceso?... “Es ésta una pregunta clásica. Algunos piensan que el artista goza pintando, que la pintura relaja. Bueno, a veces es realmente así: gozo y me excito. Siento, por momentos, como un placer sexual. Porque es un sentir muy fuerte. Pero en ocasiones el proceso de la creación artística se torna en algo angustioso: uno teme que la técnica no le alcanzará para reflejar todo lo que se quiere plantear y expresar. Esos son momentos desesperantes”.

Edgardo Neira desarrolla así su lenguaje plástico que oscila entre lo figurativo y la abstracción. “Esto se da como en un juego –cuenta–. Bacon decía que su caminar por la plástica era como un caminar por el filo de la navaja. Y yo lo entiendo así también, porque uno no sabe cuánto de figuración habrá de tener una obra o cuánto de abstracción. Hay días en que, al terminar mi trabajo y cerrar el taller me voy tranquilo pensando que estoy en un nivel de figuración bastante bueno. Pero, al regresar al día siguiente y enfrentar nuevamente la obra, la siento muy figurativa. La pongo, entonces, más abstracta. La verdad es que me acerco mucho a la abstracción, en el intento de lograr lo justo y necesario para expresar lo que deseo decir”.

¿O sea, el objetivo no es esconder las claves?... “Esconderlas, a veces, en otras ponerlas más evidentes. En mi ciclo de pinturas sobre la Isla de Pascua –realizado gracias a un Proyecto Fondart del Ministerio de Educación– interesaba que el signo pascuense no se perdiera. Tenía la línea marcada. Pero cuando voy a lo mío, me cuesta encontrar el límite entre lo figurativo y lo abstracto, definir lo mío. Eso me preocupa. Aunque me tranquilizo

pensando que artistas notables llegaron a conclusiones a avanzada edad, como el mismo Bacon, por ejemplo, y también Van Gogh y Gauguin. En el caso de Bacon, su obra mayor, la que perdurará, comienza a los cincuenta años del artista”.

Ya que señala a Bacon, le hacemos ver que en la obra de ese artista, junto a lo horroroso y mórbido aparece el movimiento como elemento definitorio también, detalle que no registra la creación plástica de Edgardo Neira. “En mi obra no interesa el movimiento –explica–, porque la esencia íntima que yo siento es de quietud. Aunque una quietud aparente. Me parece más peligrosa la quietud de un pantano que la inquietud del mar. Una laguna quieta esconde múltiples peligros. Uno sabe que está llena de vida, adivina fuerzas ocultas. Al igual que un pantano...”

Su reverencia casi mística ante el objeto y su misterio es lo consustancial en la obra de Edgardo Neira. “Pero es el misterio aparentemente quieto –agrega Neira–, un misterio de lo hierático, el misterio de la pirámide, de una cultura primitiva...”

¿Qué pensadores acompañan y nutren sus reflexiones existenciales y pictóricas? “Me impresionaba Heráclito con su teoría del movimiento permanente, con la idea del eterno retorno. Pero ahora último me ha llamado la atención la filosofía Zen que postula el silencio interior, una suerte de vacío que conduce hacia la unidad última”.

¿Esa unidad última es Dios? “Digamos que es una verdad última, algo que no se conoce, pero se echa de menos. La vida fragmentada y el relativismo producen escepticismo. Postular que todo vale, favorece la tolerancia, pero cuando todo vale, lo cierto es que en el fondo nada está valiendo realmente. Esto me parece peligroso, porque nos ata a una libertad aparente. Pienso que es la peor de las esclavitudes, puesto que se tiene la sensación de ser libre, estando atado. Como la libertad aparente que ofrece hoy en día el mercado. Aparente, porque la verdad es que somos esclavos con sueldo. Y vemos que la verdad de la filosofía de mercado es una verdad fundante. Por lo tanto, cuando algo no se financia, o no genera recursos para financiar otras cosas, es argumento suficiente para suprimirlo. Y la gente no se da cuenta que este sistema es el fin de la libertad”.

Entonces, para evitar una libertad que conduzca al caos, ¿sugiere algunos límites o una libertad condicionada? “El límite que puso el cristianismo cuando me dice que mi libertad termina cuando empieza a dañar al otro. Esta actitud es la que debemos, creo yo, recuperar”.

¿Y qué implicancias tiene esto de la relatividad en el arte? “El arte, por haberse convertido, hace dos décadas y por el conceptualismo, en arte de élite, comenzó a aceptarlo todo. Porque, según el conceptualismo, no se necesita de oficio ni de habilidades para el dibujo o las artes plásticas, sino sólo la voluntad de hacerlo. El artista conceptual necesita enunciar una idea, nada más. Para hacer una instalación no necesita oficio de artista plástico. O sea, todo puede ser arte y todos pueden hacer arte. Hoy ya casi nadie entiende ese arte”.

¿Es que el arte se entiende?... “Ese arte sí hay que entenderlo. No sucede lo que con un cuadro de Miguel Angel o de Leonardo, que es un arte que emociona y no necesita ser entendido. Afortunadamente, como el arte conceptual hay que entenderlo, quienes lo entienden constituyen un grupo extremadamente reducido. Por lo que, esa democracia del todo vale y todos pueden, fracasa. Vemos que en todo el mundo vuelve el interés por el oficio, como en los alumnos de nuestra Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción”.

¿Qué gana el arte con esa recuperación? “Al recuperar el oficio se va recuperando la esperanza de concluir la obra en el otro. Es decir, recupero la esperanza, también, de que mi obra concluya en ti. Tú ya no necesitas entender. Basta con que te guste o no. El arte vuelve a ser un valor comunicante. Y ésta es, para mí, una de las funciones primordiales del arte: comunicar”.

¿No podría decirse que el arte conceptual también comunica, sólo que obliga a estudiarlo y entenderlo por la vía del análisis? “Podría ser, pero termina siendo extremadamente elitista. Supone una especialización. Un caballo de Durero me parece mucho más democrático, como arte, que un caballo interpretado por un artista conceptual con sus escritos a máquina, alfileres y diarios que me dicen ‘esto es un caballo’...”

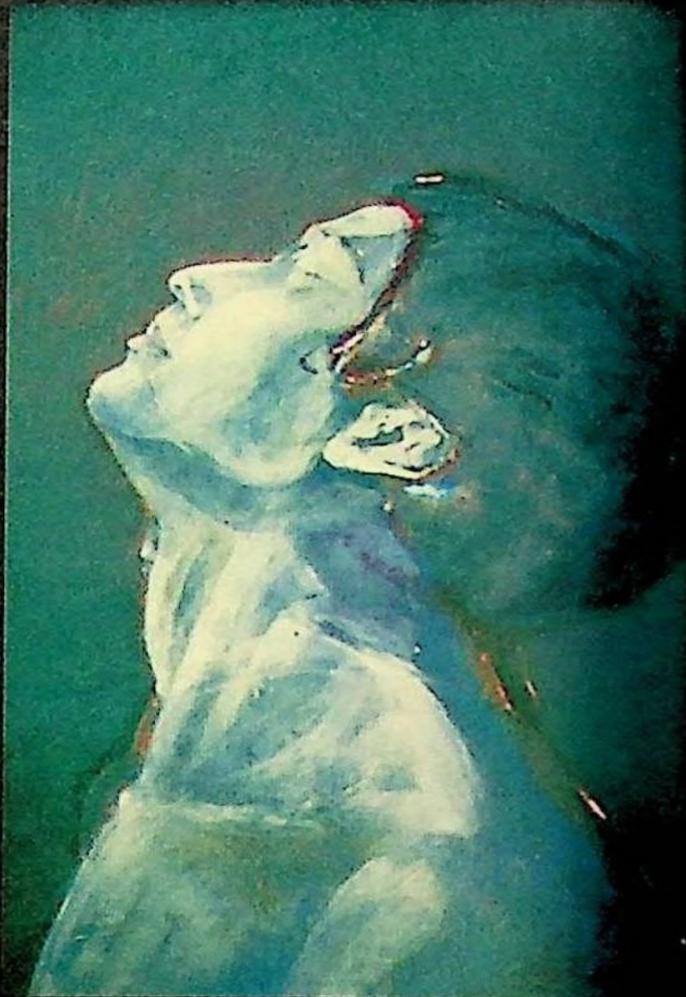
Cuando Jean Clair –director del Museo Picasso y curador de la Bienal de Venecia '95– propone como tema para el centésimo aniversario de la Bienal, una historia del cuerpo humano en el transcurso del siglo, plantea un hecho que le parece central en el arte de hoy: la recuperación del cuerpo. Según él, se vuelve a hablar del cuerpo. En una entrevista que le hiciera Régis Debray en la revista *Connaissance des Arts*, cuyos fragmentos más destacados publicara *El Mercurio*, señala: “Hay incluso una obsesión, una preocupación constante por el cuerpo, con la moda del ‘gender’ (género) en los Estados Unidos, la preocupación por el sexo, por el individuo sexuado, el

porqué soy hombre, mujer, homosexual, transexual, etc. ...”. Agrega más adelante que “este retorno al cuerpo tiene sin duda también sus razones en el retorno de las grandes pandemias, el SIDA, por ejemplo, pero también de las antiguas, que pensábamos que habían sido erradicadas, como la tuberculosis. Frente a la muerte de una utopía (fabricar una humanidad sin enfermedades) estamos obligados a repensar el cuerpo y verlo vulnerable, el lugar de la corrupción y la muerte, y ya no incorruptible y glorioso como nos gustaba imaginarlo en los ‘roaring sixties’...”

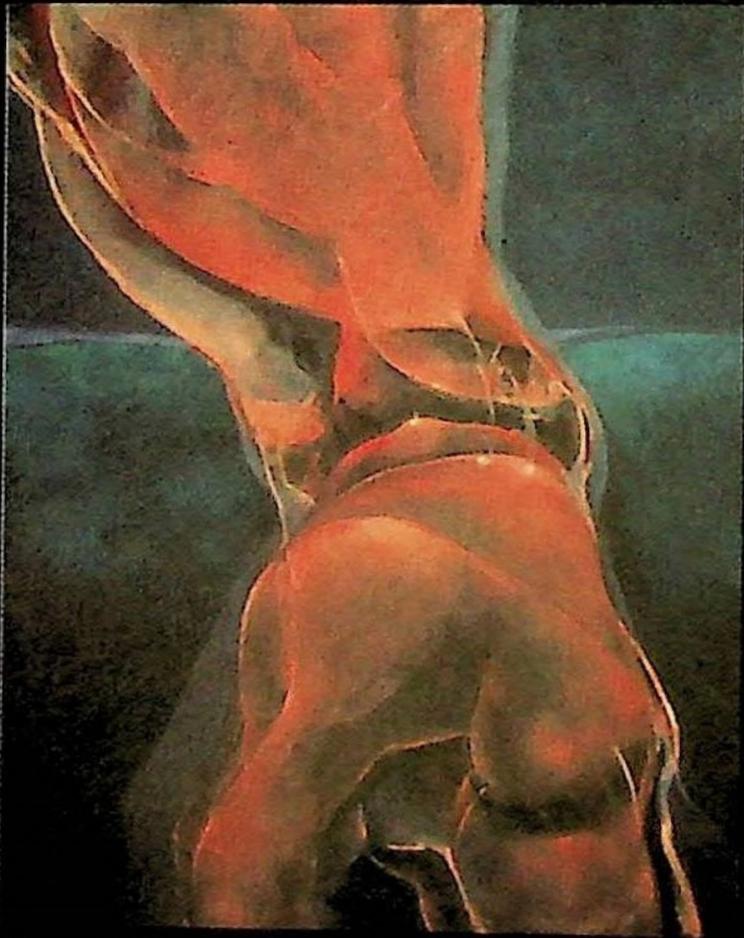
Edgardo Neira se inserta en esa preocupación actual por el hombre, centrando su atención ya no sólo en el cuerpo como forma, sino en la naturaleza orgánica del ser humano. Sus pinceles penetran los tejidos como queriendo llegar hasta el origen del bien y del mal, de la vida y la muerte. De ahí sus figuras saturadas de misterio. En su auscultación descubre la reverberación de una energía condensada. De la energía como elemento vital y comunicante, unificador y envolvente. Soplo vital y respiro. Gracia divina esparcida en la naturaleza. Vínculo entre lo mágico y lo intelectual. Aura trascendente de ese gran misterio por fin revelado en colores y veladuras que anuncian su presencia ya no intuida, sino cierta. De ahí su fuerza para arremeter contra la quietud del espectador. Siempre a través del ejercicio riguroso del oficio, que es energía también, y conduce a la belleza.



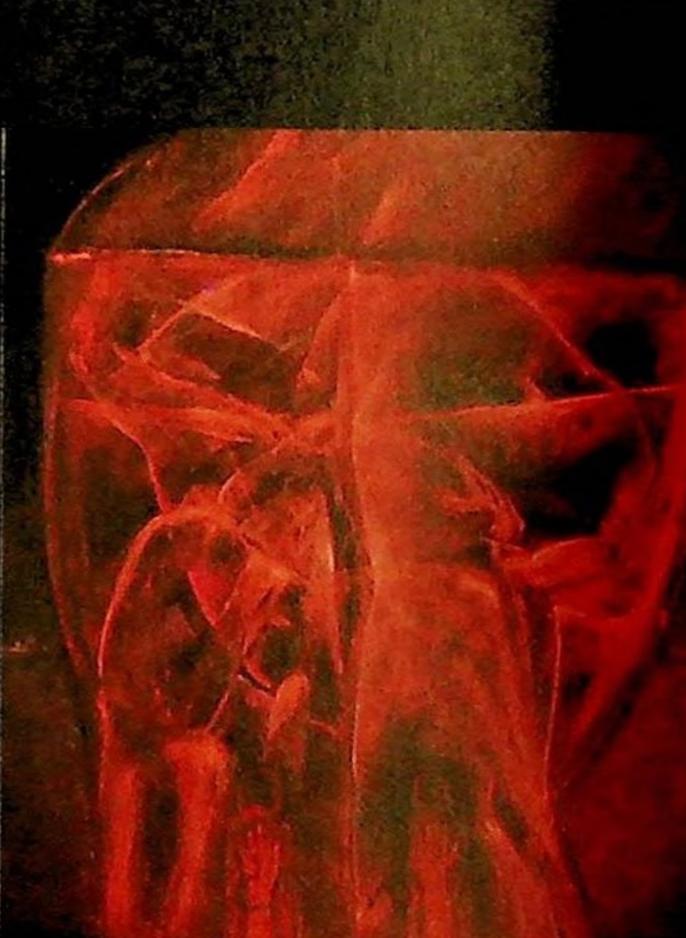
No vidente. 1985 (Acrílico, 180 x 89 cm.).



No vidente. 1985 (Acrílico, 100 x 80 cm.).



Mano. 1992 (Acrílico, 160 x 136 cm.).



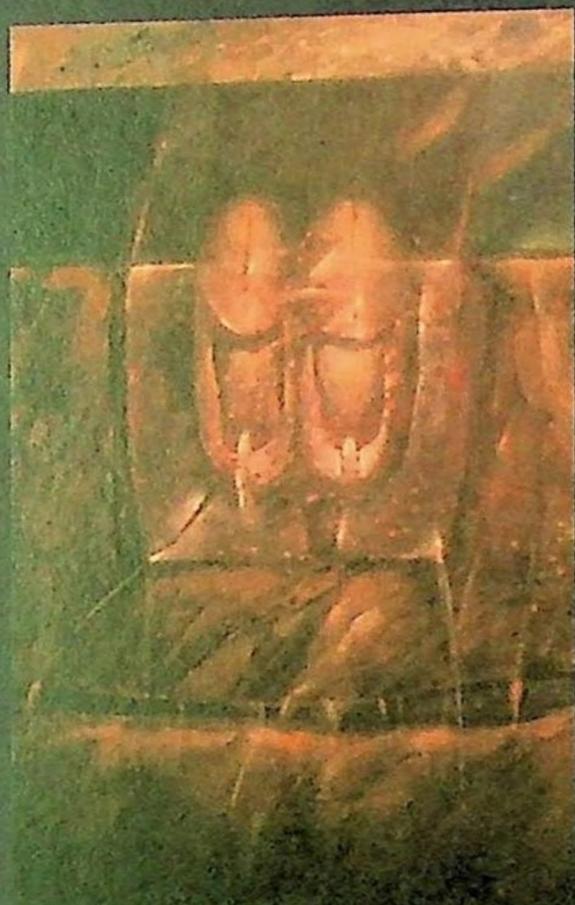
Caliz 2. 1993 (Acrílico, 163 x 136 cm.).



No vidente. 1985 (Acrílico, 80 x 60 cm.).



Boca. 1993 (Acrílico, 100 x 80 cm.).



Zapatos (detalle). 1992 (Acríl., 120x136 cm). Perra Capitolina. 1996 (Acrílico, 75 x 80 cm.).



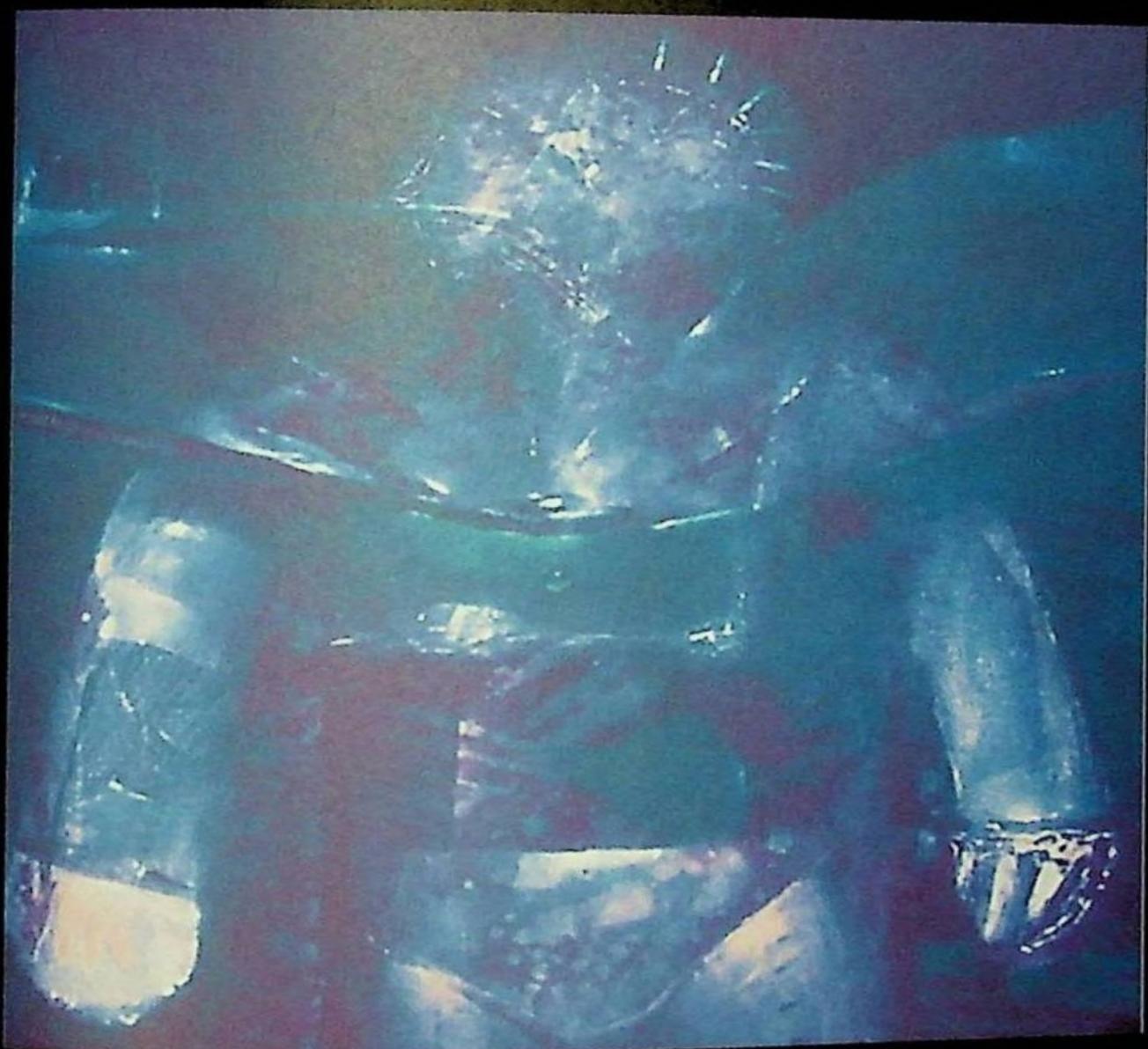
Buzo (detalle). 1996 (50 x 50 cm.).



Abisal. 1992 (Acrílico, 165 x 135 cm.).



Animal. 1985 (Acrílico, 75 x 80 cm.).



Buzo. 1985 (Acrílico, 50 x 50 cm.).



Mariscador. 1996 (Acrílico, 50 x 50 cm.).



Buzo (Acrílico, 50 x 50 cm.).