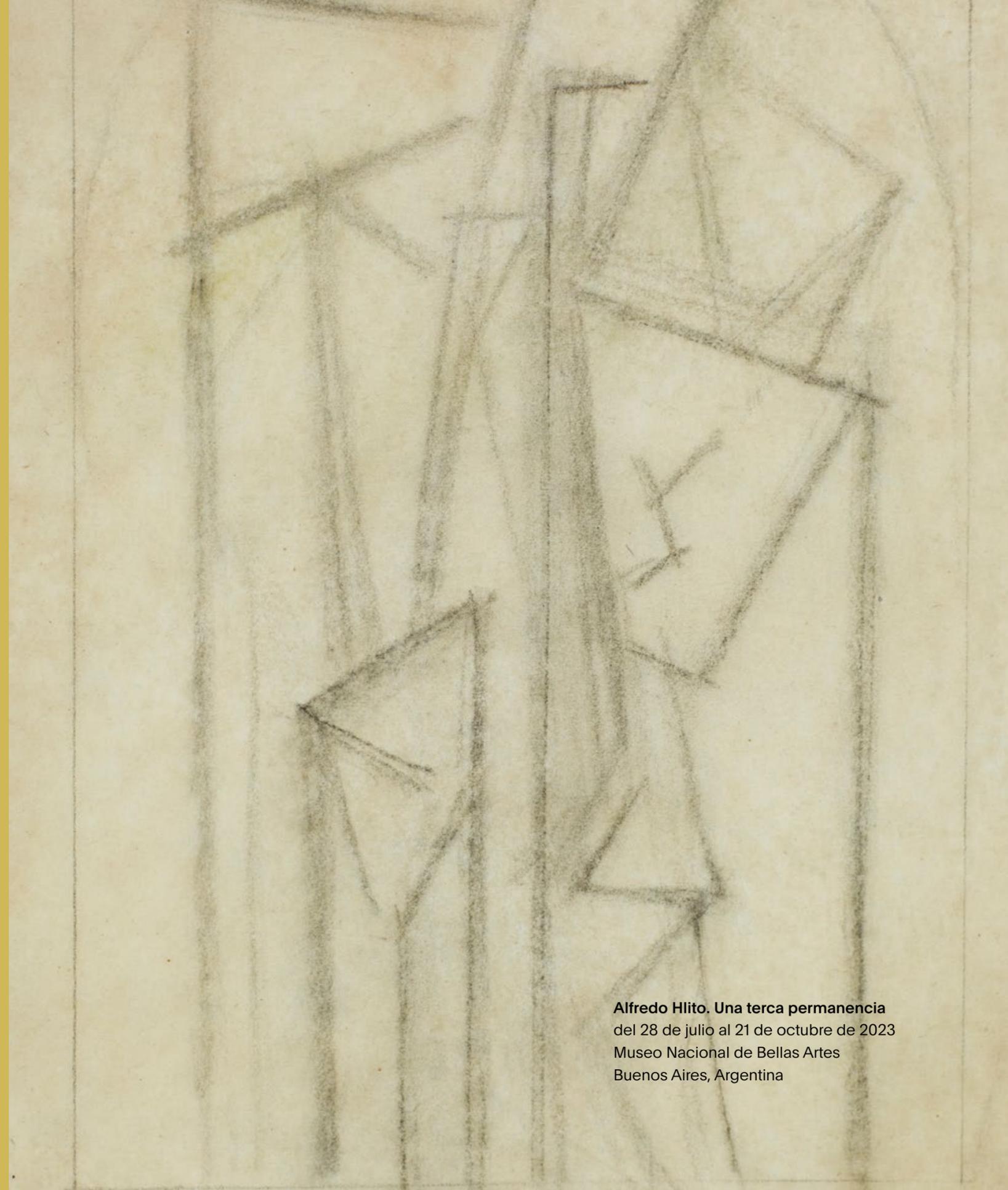


ALFREDO HLITO
UNA TERCA
PERMANENCIA

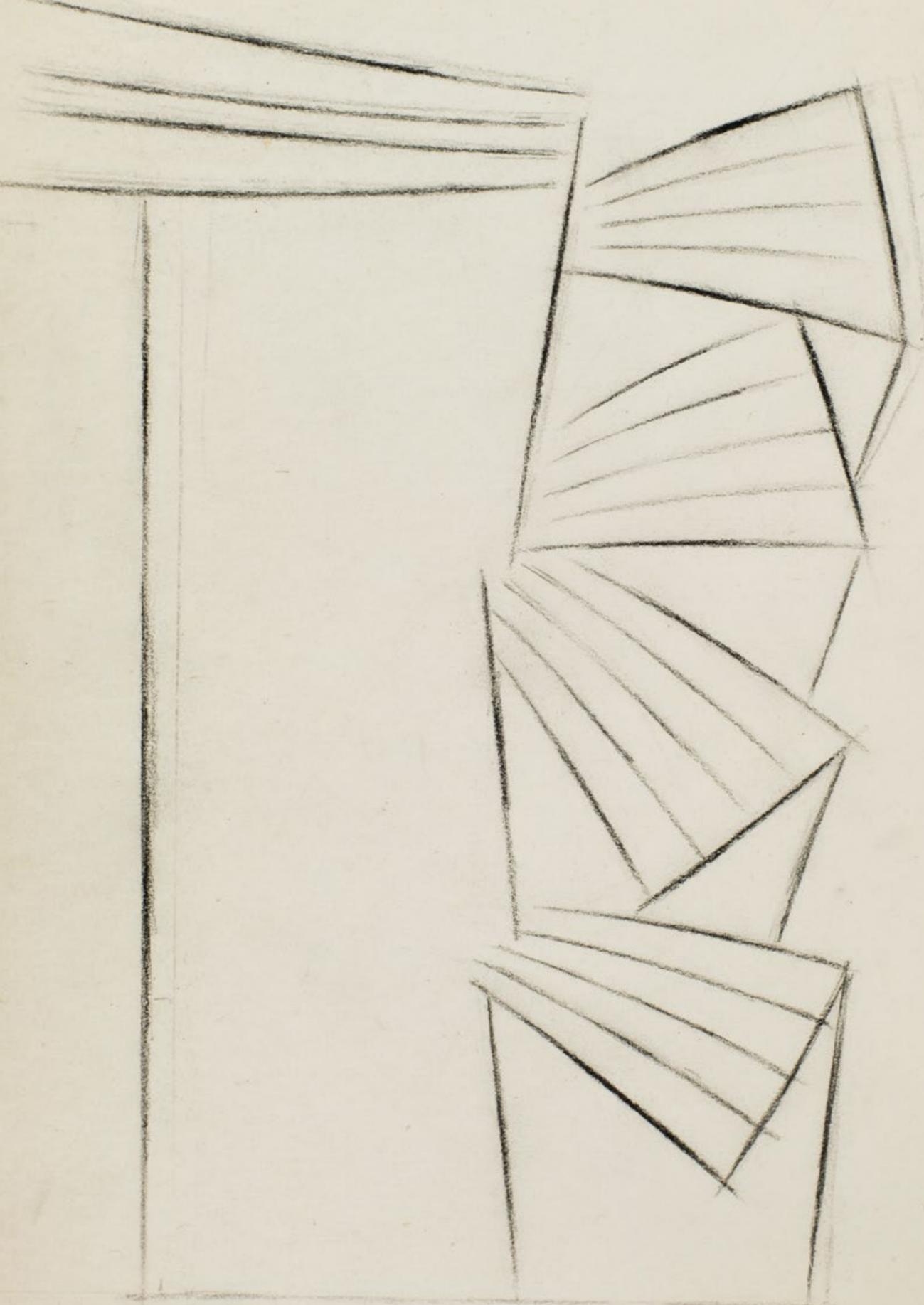




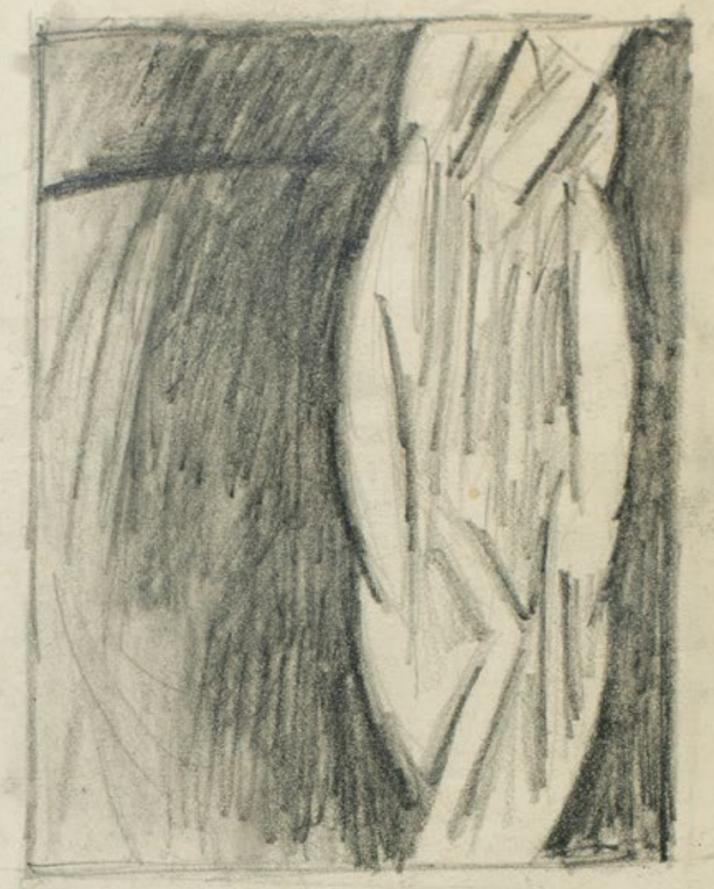
Imagen de tapa
Efigie oprimida y torre, 1992
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección Ignacio J. Díaz Bobillo

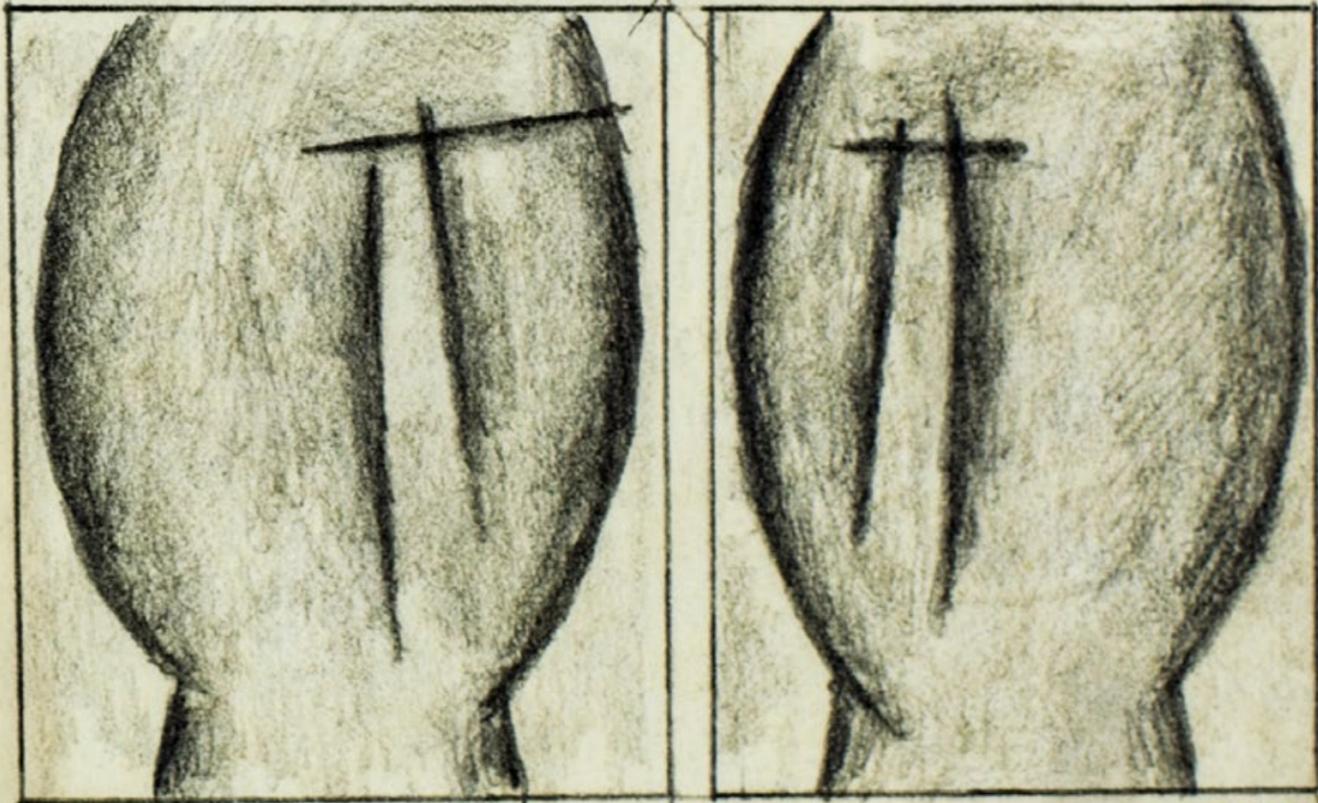
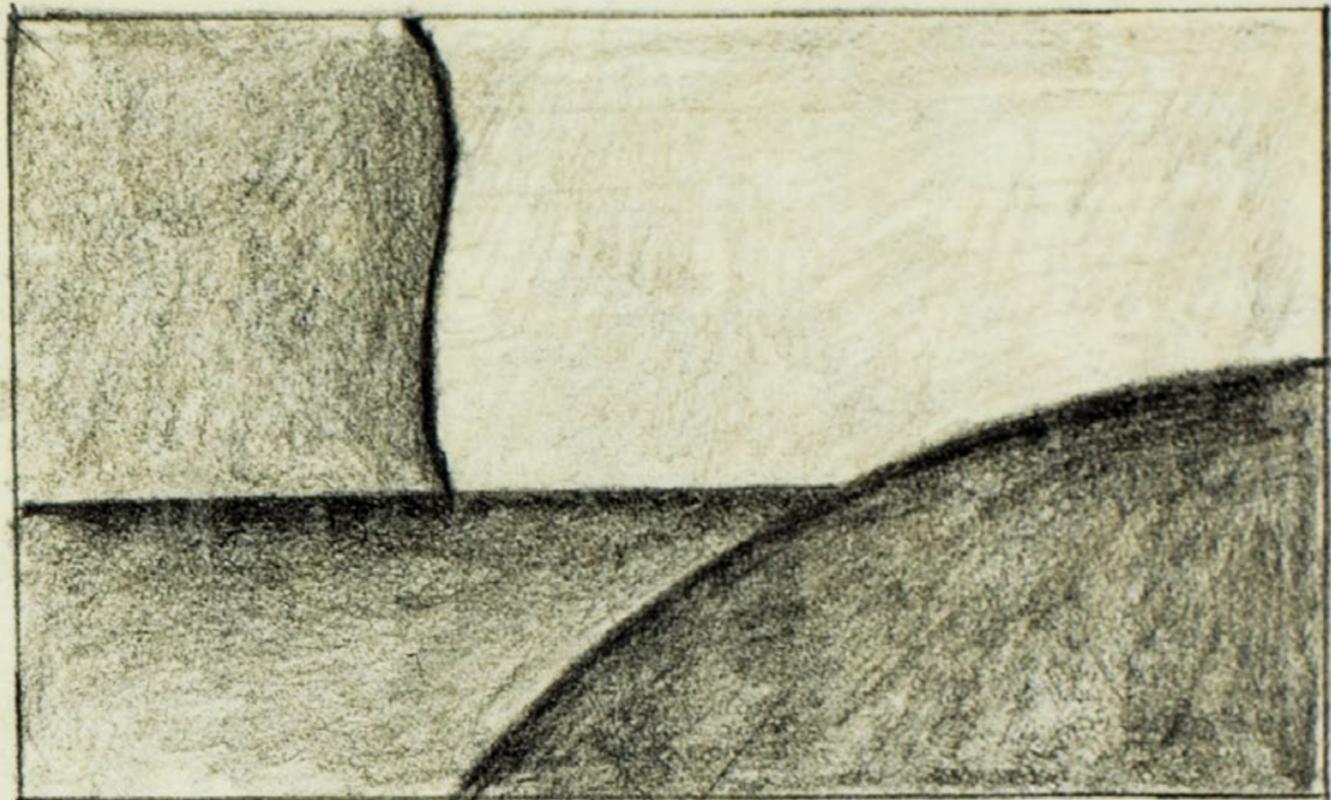


Alfredo Hlito. *Una terca permanencia*
del 28 de julio al 21 de octubre de 2023
Museo Nacional de Bellas Artes
Buenos Aires, Argentina



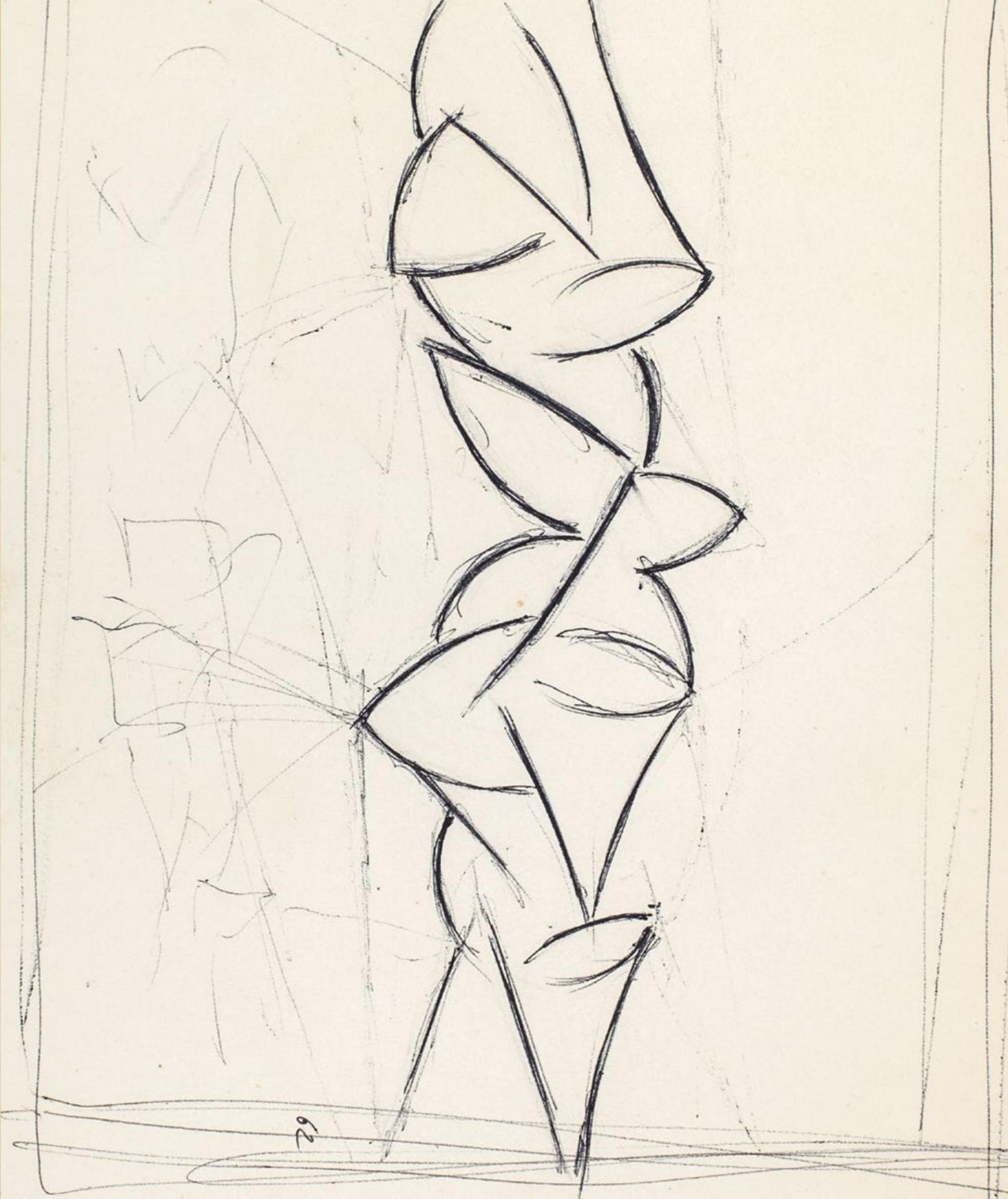
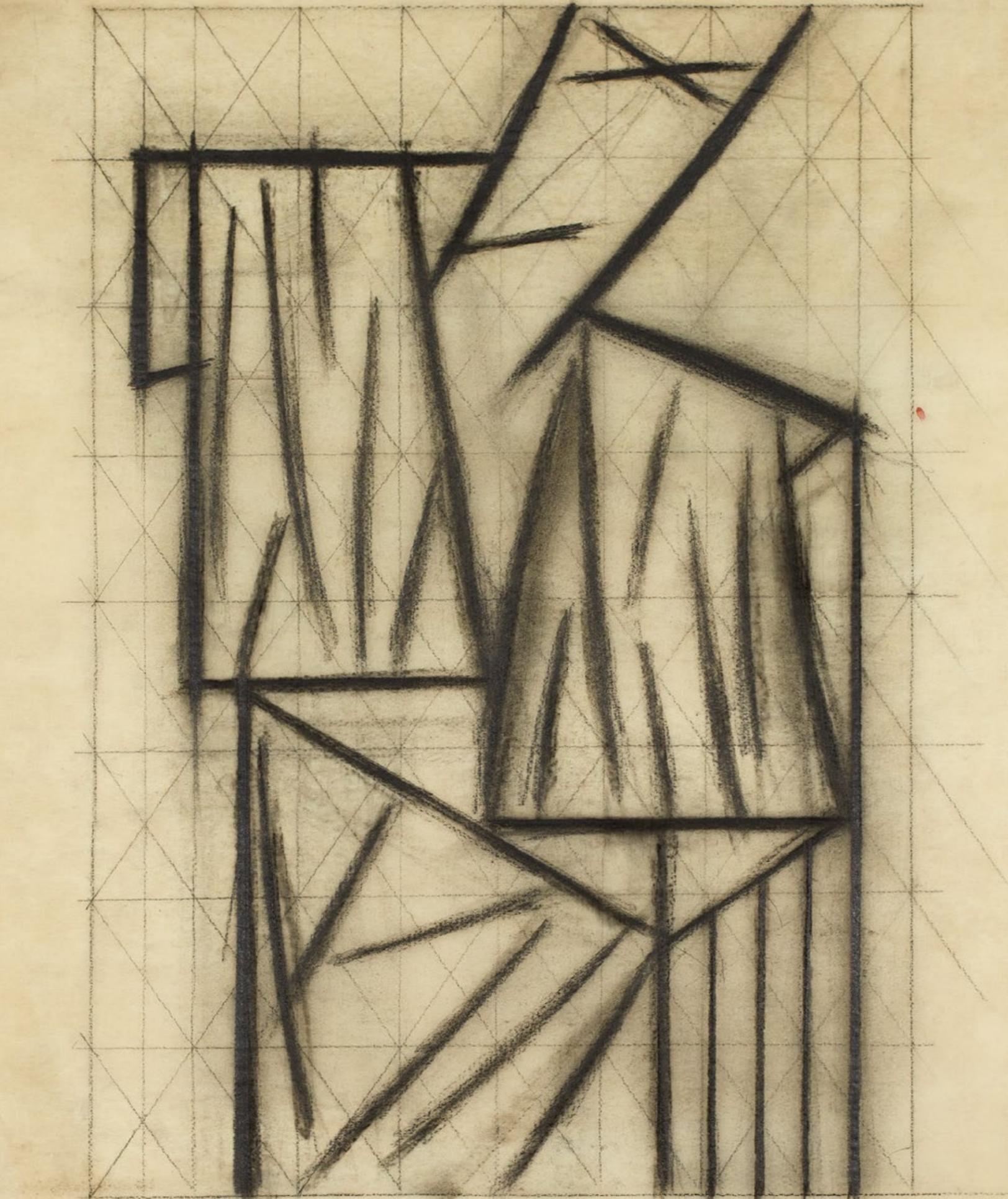
Heite 75

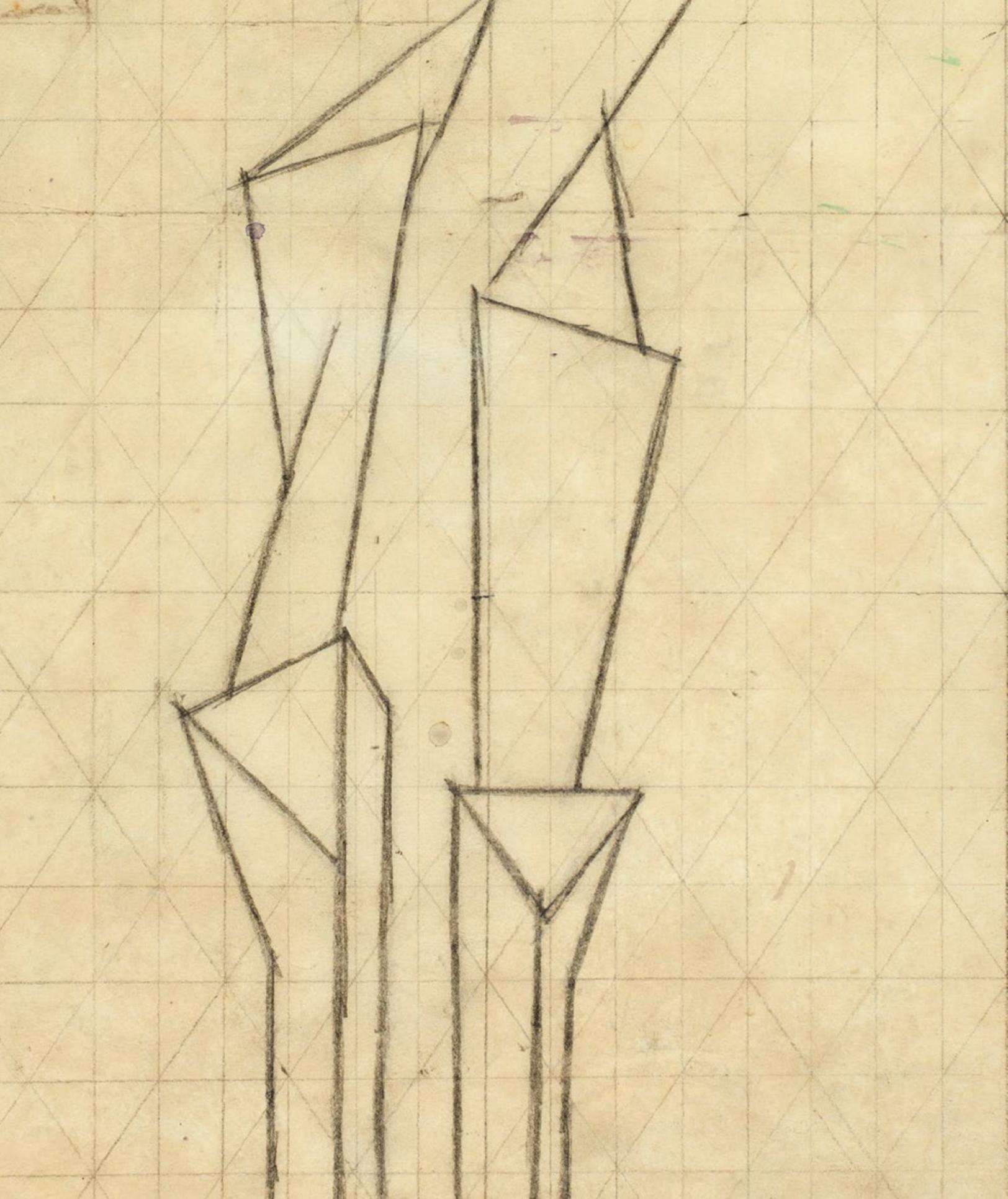




1792







ALFREDO HLITO

UNA TERCA PERMANENCIA

CURADORA
MARÍA JOSÉ HERRERA

PRESENTACIÓN ANDRÉS DUPRAT	11
ALFREDO HLITO. UNA TERCA PERMANENCIA MARÍA JOSÉ HERRERA	12
EFIGIE CON TESTIGO PATRICIA L. GIUNTA	36
LA EXPOSICIÓN	41
CRONOLOGÍA	177
OBRAS EXHIBIDAS	192
ENGLISH TEXTS	195



Alfredo Hlito, 1993.
Fotografía: Facundo de Zuviría.
Fondo documental del artista.

A lo largo del tiempo, la humanidad acuñó múltiples representaciones en el intento de escribir su historia. La efigie —el simulacro que duplica la realidad de los cuerpos dándoles presencia y señalando también su ausencia— es una de las representaciones más persistentes, pues intenta atravesar el tiempo y desafiar la mortalidad. Su enigma invita a interrogar, una y otra vez, su aparente ambigüedad: es aquello que no está, vuelto evidente en la actualidad de la figura que lo designa. Habla de lo que ya no es a partir de lo que es. Es decir, marca una temporalidad fantasmal.

Luego de sus prolíficos años en Buenos Aires, donde se destacó como artista plástico e impulsor de la Asociación Arte Concreto-Invencción, Alfredo Hlito vivió en México por casi una década, desde 1964 hasta 1973. Fue allí donde creó su propio simulacro, al que denominó “efigie”.

El contexto interrogante que se abrió a partir de la década de 1960, plena de insurgencias, formulaba la cuestión de la identidad como el eje por dilucidar. Hlito entrevió que en ella no solo se encontraba la clave de la conformación de toda creencia trascendente —la vida y la muerte—, sino que el arte era su expresión sustancial.

Había allí un desafío que desentrañar, transformado en acción contemplativa, y Hlito emprendió la tarea a través de la palabra, la pintura y el dibujo entrelazados, a los que veía como parte de la esencia de la obra o “discurso”, como llamaba a la pintura.

En 1987, el Museo Nacional de Bellas Artes organizó una muestra retrospectiva de la obra pictórica de Hlito, producida entre 1945 y 1985. Hoy, en el centenario de su nacimiento, el Bellas Artes le dedica una nueva exposición, *Alfredo Hlito. Una terca permanencia*, curada por María José Herrera, donde se reúnen por primera vez obras, bocetos y textos concebidos bajo el signo de la efigie, que captó su atención desde los años 70 y conformó uno de los períodos más originales de su producción.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

ALFREDO HLITO

UNA TERCA PERMANENCIA

MARÍA JOSÉ HERRERA

CURADORA

El viejo maestro estaba solo, sentado frente a un ventanal, de espaldas al estudio que empezaban a invadir las sombras. En los anaqueles, sobre la mesa, en el piso, se apilaban libros de relucientes portadas, ediciones costosas dedicadas a su obra. De todas partes de Europa, los editores se apresuraban a enviarle el ejemplar nuevecito de la última edición. Pero él hacía muchos años que había dejado de interesarse y ya ni siquiera los hojeaba [...]

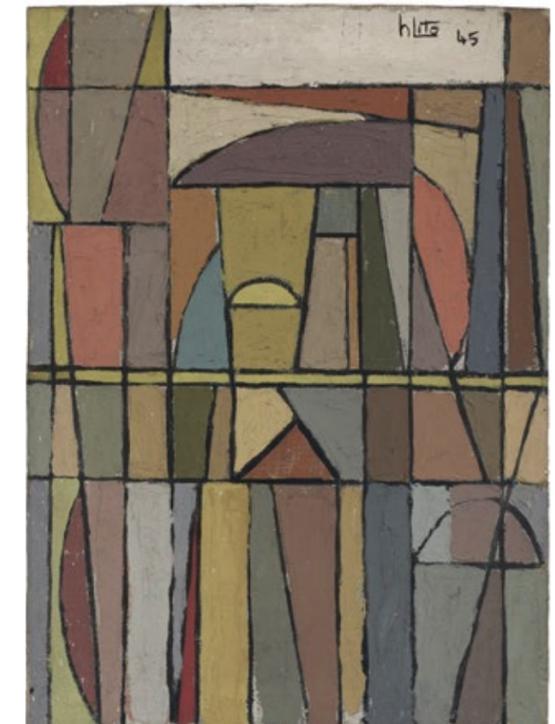
Cada nuevo volumen que recibía le parecía que encerraba una trampa o, en todo caso, un desafío. ¿Sería esa la forma final de su obra, la imagen definitiva de él? ¿Cómo admitirlo y seguir viviendo? ¿Cómo admitir ser clasificado y quedar así irremisiblemente identificado?

Si en sus comienzos había querido distinguirse de los demás, desde hacía quince o veinte años había aspirado a distinguirse de sí mismo.

Alfredo Hlito, enero, 1979¹

A cien años de su nacimiento, a treinta de su partida, una exposición de Alfredo Hlito no puede sino ser un homenaje a su creatividad, a su arte, pero también a su voluntad de ser reconocido como un artista que, con idéntica convicción, pasó por distintas etapas que a simple vista podrían calificarse de antagónicas. De la completa abstracción del arte concreto a la figuración que comenzó a practicar a principios de los años 60, hay variedad, pero también certeza y coherencia.

Cuando en 1942 el alumno rebelde Alfredo Hlito se presentaba junto a tres compañeros de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Jorge Brito, Claudio Girola y Tomás Maldonado) diciendo "En nosotros, hoy, solo está la pasión y el verbo: la obra no existe todavía",² lo decía como vanguardista. Eran las ideas que conducirían los cambios. Con esos amigos, pocos años después y a lo largo de la década de 1950, encontró las acciones y objetos materiales con los que demostrar los frutos del "verbo". El llamado a la reflexión de los artistas resonaba con el peso de la crítica tanto al arte en boga como a las instituciones que lo sostenían. En particular, el Salón Nacional, al que, no muy elípticamente, tildaban de refractario a las innovaciones y de clientelista. Con los antecedentes de esta ruptura "conceptual" con el sistema del arte local, los jóvenes fueron en busca de un nuevo lenguaje artístico, "no figurativo", que considerara el campo social como parte propia y que tuvo como "faro", en sus comienzos, el constructivismo ruso. La familiaridad con dicho movimiento venía de la mano del Universalismo Constructivo que el artista uruguayo Joaquín Torres García introdujo en el Río de la Plata a su regreso de largos años en Europa. Bajo estas influencias e ideas nació el arte concreto, para el que "inventar", es decir, "... hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación, o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida",³ era su fin rupturista y modernizador en plena segunda posguerra.



Construcción, 1945
Óleo sobre tela
70 x 50,8 cm
Colección particular

La invención fue entonces el método racional que, opuesto al automatismo surrealista, daría una nueva estética caracterizada por su adhesión a los adelantos de la ciencia. Junto a la invención, un nuevo formato, el del marco recortado, proponía salir del cuadro de caballete y su irremediable referencia naturalista. En 1946, cuando ya había abandonado la escuela, Hlito fue cofundador de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI),⁴ grupo que editaba una revista en la que mostraba sus obras y los escritos teóricos que las sustentaban.

“Inventar es una función de la conciencia práctica. Esa función no consiste en proyectarse fuera del mundo (evasión); ni tampoco en la conciencia que se extraña (contemplación). Inventar significa introducir en el mundo por obra del experimento y la industria lo que no existía hasta ese momento”, escribió ese mismo año Hlito en “Representación e invención”.⁵ Ya desde entonces, la escritura se develó para él tan importante como la pintura. Reflexionar sobre el hacer y las condiciones de posibilidad de la práctica fue una actividad complementaria a la producción que dotó de un discurso a los nuevos objetos que Hlito y sus compañeros querían introducir en el mundo del arte.

Pronto empezaron las disidencias entre los integrantes del colectivo, que se escindió entre concretos, madíes y perceptistas. Todos abstractos, pero cada uno con una teoría diferente.

Las divergencias entre los promotores del arte abstracto en la Argentina se debían a que los miembros de Arte Concreto-Invención —liderados por Maldonado y Edgar Bayley— deseaban una estética rigurosa y purista vinculada al movimiento internacional de arte concreto, tal como en 1930 lo había concebido Theo van Doesburg y como, en los años 40, continuaba haciéndolo Max Bill desde Zúrich. La AACI se concentraría en las manifestaciones plástico-visuales, extendiendo sus principios a la arquitectura y el diseño, y compartiendo con esas disciplinas su modalidad proyectual. En cambio, el grupo Madí, encabezado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss y Gyula Kosice, pretendía ampliar su campo de acción a todas las artes, ofreciendo un perfil dinámico y versátil, más lúdico, que exaltaba la transformación y el movimiento. Por su parte, Raúl Lozza, junto con sus hermanos Rafael y Rembrandt, también artistas, y el crítico Abraham Haber crearon el Perceptismo, un ámbito para dar lugar a sus diferencias en torno al empleo del color y las formas recortadas.

Sus convicciones acerca de la inminencia de un modo de vida distinto también llevaron a Hlito por los caminos del diseño y la gráfica, para involucrar así el arte en otros usos sociales. Tomás Maldonado, Carlos Méndez Mosquera y Hlito fundaron la firma Axis, especializada en diseño gráfico publicitario, y la revista *nueva visión* (1951), que reunía a aquellos que actuaban en la difusión del arte moderno y sus relaciones con la arquitectura y el diseño. Alfredo Hlito fue el diagramador de la publicación y un activo colaborador con críticas y ensayos.

nueva visión fue un órgano de difusión del arte concreto y su extensión a las disciplinas proyectuales. Bastión de la modernidad, la revista acogió en sus páginas a teóricos y artistas que, como Jorge Romero Brest y Aldo Pellegrini, apoyaron los caminos de la renovación artística desde Buenos Aires. En el plano internacional, *nueva visión* disponía de los contactos que Maldonado y el grupo editor habían establecido en Europa: Friedrich Vordemberge-Gildewart, George Nelson, Ernesto Rogers, Le Corbusier y Ludwig Mies van der Rohe, entre otros. La editorial estaba ubicada en un *petit hotel* de la calle Cerrito al 1000, donde a la vez tenían sede otros emprendimientos de Maldonado y el grupo que lo acompañó hasta su partida a Europa. La OAM (Organización de Arquitectura Moderna) desarrollaba allí sus actividades, al igual que Axis, y también se organizaban los

conciertos de la Agrupación Nueva Música, fundada por Juan Carlos Paz.

El viaje de Maldonado a Alemania, en 1954, donde se instaló para dirigir la escuela de diseño de Ulm (Hochschule für Gestaltung), debió impactar fuertemente en las actividades de Hlito y el grupo. No obstante, desde unos años antes las ideas habían ido tomando una dirección menos ortodoxa a la que habían trazado los manifiestos. Ya en 1952 se había formado el GAMA (Grupo de Artistas Modernos de la Argentina),⁶ un colectivo heterogéneo que incluía a abstractos líricos y concretos. Con motivo de la exposición del grupo en Ámsterdam, Hlito viajó a Europa, donde tomó contacto con artistas contemporáneos y visitó museos. El impresionismo y, particularmente, Paul Cézanne lo impactaron. Constató todas las limitaciones que el “programa concreto” implicaba. Pero aun antes de esta circunstancia Hlito había sido el primero en abandonar el marco recortado, una de las consignas más radicales del arte concreto que, sin embargo, no parecía resolver el verdadero problema de la pintura: la representación. Producir formas puras, surgidas de la invención y, en términos materialistas, reales, que se desarrollan en las dos dimensiones del plano, fue uno de sus recursos para superar la representación. Así, el marco recortado era la solución para disolver la oposición dialéctica entre figura y fondo: tanto el interior como el contorno eran figuras. Este recurso eliminaba la alusión naturalista del cuadro como ventana al paisaje, pero, a juicio de Hlito, no dejaba de ser una ficción de la representación de un “tema”.

Hlito escribía en su artículo “Situación del arte concreto”, de 1955: “Todo parece indicar que la pretensión de fundar el arte sobre postulados y axiomas corresponde a las necesidades de una actitud espiritual que ya no es la nuestra”.⁷ Se refería a la devota adhesión al constructivismo que, en su momento, había llevado a la renovación de las artes en el medio local. Ese tiempo ya había pasado.

A la par de estas reflexiones, Hlito utilizaba una paleta matizada, había abandonado la austeridad de los colores primarios y practicaba una especie de puntillismo de mezcla óptica que, visiblemente, no correspondía a los planos de color neto del arte concreto. Más tarde experimentó con formas curvas y colores esfumados, y luego con manchas de color atmosférico, en configuraciones que recuerdan paisajes. Finalmente, aparecieron los “espectros”, una opción original que combinaba el rigor geométrico de la grilla con todas las posibilidades del color y la luz. Con esta serie el artista avanzó sobre los años 60, un momento de la historia local e internacional destinado a grandes cambios, también en la vida y el arte de Hlito.

En pleno auge de las llamadas tendencias neoconcretas, el arte óptico y cinético, la geometría de *hard edge* y las estructuras primarias, Hlito trabajó simultáneamente en los “espectros”, obras resueltas con pinceladas cortas, transparentes y mecánicas, sobre una cuadrícula que elimina la composición o, al menos, la minimiza. No se distingue el esquema figura-fondo en una superficie igualmente tratada y equilibrada en sus pesos visuales. Había encontrado otra forma de abolir el “tema”.



Tres temas tangente, 1954
Óleo sobre tela
100 × 100 cm
Colección particular



Sin título, 1963
Óleo sobre tela
60 x 81 cm
Colección particular

Desde sus primeros escritos, Hlito se preguntaba cuál era el "tema" de la pintura. Si ya no lo era el mundo exterior que las telas reflejaban y tampoco lo eran las formas geométricas planas desenvolviéndose en el espacio, ¿cuál sería? Una primera respuesta fue "la pintura misma", las formas que surgen de la puesta de la pintura, la materia, sobre el soporte: "[se trataba] de los elementos esenciales de toda pintura: lo que quedaba una vez que habían sido eliminados todos los temas. No se trataba pues de una temática como cualquier otra, sino de la pintura revelada en su esplendor".⁸ Así, trabajando la materia, afloraron líneas en movimiento expansivo o cerrándose sobre sí mismas. En estos ensayos se concentró a comienzos de los años 60.

A fines de 1963 expuso esta producción en la galería Rubbers de Buenos Aires y, a comienzos de 1964, partió a México, donde vivió durante diez años. Allí maduró la imagen que llevaba desde su ciudad natal, solía decir. No obstante, el viaje debió impactar de un modo especial en su experiencia. A su regreso a la Argentina, en 1974, con letra pequeña y prolija, con el mismo lápiz con el que estaba bocetando en la hoja, escribió: "Ojalá me resulte posible trabajar con la distancia y el desapego con que trabajé en México".⁹ Lejos de la presión del medio artístico, donde tenía una reputación y una actitud intransigente que privilegiaba la más absoluta abstracción, fundada en manifiestos grupales e individuales, sus opciones plásticas se habían acotado, limitado de modo programático. Por el contrario, en México, con un empleo fijo¹⁰ que resolvía la economía familiar y del cual se desvinculaba temprano en la tarde, disponía también de tiempo, y así trabajó de modo desinteresado, escribiendo, bocetando, no para el medio ni para una galería, sino para sí mismo. En el catálogo de la retrospectiva de 1969 realizada en el Palacio de las Bellas Artes de la Ciudad de México, Hlito señalaba que la exposición mostraba su itinerario como pintor, desde 1945 hasta ese momento, y sobre su obra reciente sostenía: "... presentar[la] en una perspectiva más favorable de lo poco que he logrado realizar desde que *no me siento depositario de ningún deber ajeno al mero gusto o disgusto que depara el ejercicio de la pintura*".¹¹ A esto nos referimos cuando decimos que la experiencia mexicana se cruzó con la motivación personal de repensar su tarea desde su mismo origen.

En aquel catálogo Hlito apuntaba también¹² que en su pintura —se infiere que la concreta— "las influencias que me sirvieron de estímulo son demasiado obvias para mencionarlas; solo puedo añadir que *creí fervientemente en las cosas mientras las estaba haciendo y que no ignoro lo que significa continuar haciendo algo sin contar con las seguridades que suelen procurar las creencias*".¹³

En su modo existencialista habitual y en el carácter intimista que adquirió en México, donde desarrolló sus diarios personales, Hlito parece disculparse por no ser más el artista abstracto ortodoxo que durante veinte años había predicado ser. La crisis creativa que menciona la curadora Martha Nanni¹⁴ en el catálogo de su retrospectiva de 1987 en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires, está implícita en los comentarios citados, que el artista remata diciendo: "... lo que he hecho desde entonces [se refiere a 1964] en adelante quizá no sea otra cosa que el resultado del relajamiento de una tensión orientada exclusivamente en el sentido de las disyuntivas formales".¹⁵ Estas últimas palabras reafirman nuestra hipótesis de que su estadía en México, lejos

de ser negativa, como algunos críticos entendieron,¹⁶ fue de gran riqueza para escapar tanto de las "disyuntivas formales" en la pintura como de las disyuntivas académicas y las socialmente impuestas, entre ellas, las del estatus de la carrera de un artista. Alejado de las presiones de su medio de origen, Hlito se entregó a una búsqueda personal en lo que podríamos denominar la mediana edad (tenía 41 años cuando se fue). En este proceso, encontró una imagen propia, una imagen que no tributaba a ninguna tendencia, sino a su propio interior. A tal punto sintió que estaba experimentando libremente en las obras que pintaba en México que estas llevan el escueto y provisorio título de "ejercicio", solo eso, y jubilosamente eso.

El viaje y sus circunstancias coinciden con lo que Carl G. Jung¹⁷ denominó el arquetipo de la crisis de la "mitad de la vida", una etapa de la existencia en la que el individuo se pregunta si lo que ha logrado hasta entonces lo satisface, o si debiera atreverse a emprender otro camino que lo lleve a su completitud. Por cierto, al joven maestro no le habían faltado éxitos ni reconocimiento: la consagración de un arte concreto argentino con aportes locales de originalidad a dicha tendencia internacional, las exposiciones en las galerías más importantes de Buenos Aires, la gira europea, la participación y premiación en la Bienal de San Pablo, el prestigio de su agudeza intelectual por sus escritos publicados en las revistas especializadas más relevantes de la época... No obstante, Hlito decidió dejar todo atrás para empezar de nuevo en otra parte. Evidentemente ansiaba algo más y, a pesar de su impiadosa autoexigencia y de las dudas constantes que ella le generaba, la etapa mexicana lo conectó con una imagen propia en la que, lejos de sus intenciones explícitas, el arte mesoamericano fue agente del cambio.

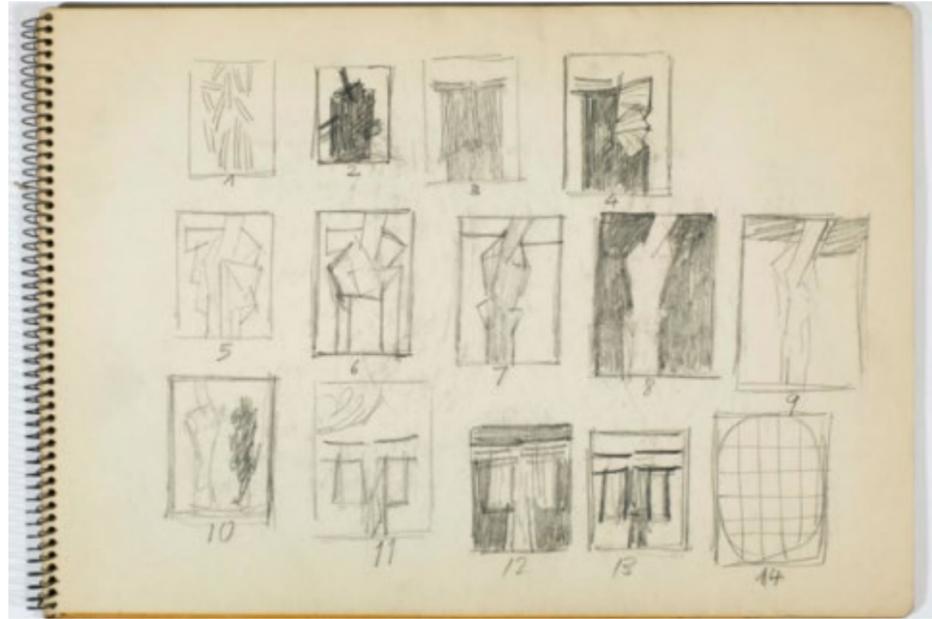
En una entrevista de 1987 con Patricio Lóizaga, Hlito aseveraba:

A pesar de ser el arte precolombino tan poderoso en México, yo lo rechazaba un tanto. Lo sentía como otra cultura, ajena a mí.¹⁸ Sin embargo, hay facetas que me impresionaron mucho del mismo. Por ejemplo, los monumentos funerarios. Son bloques de piedra infinitamente modelados por dentro, grabados por dentro. Con pictogramas, figuras, todo en una materia que ya es uniforme. [...] Me impresionaba la monumentalidad del aparato, y el hecho de que llevara dentro un mensaje. Porque era un mensaje, no estaba hecho por estética. Estaba hecho para transmitir conocimientos, información, ritos, lo que fuese. [...] Aparece entonces una profunda variación en mí: el mismo tema de las líneas, pero buscando el bloque, queriendo hacer una pintura de una enorme consistencia. Incluso por el hecho mismo de estar parada sobre la tierra. No está flotando, sino sostenida por el planeta. De este planeta surgen las formas. Pero el sistema de líneas está tomado de lo anterior. Lo nuevo es el cierre y la oposición a un fondo. Así nacen las efigies.¹⁹



Efigie interrumpida, 1974
Acrílico sobre tela
155 x 120 cm
Colección particular

Cuaderno de bocetos de Alfredo Hlito, ca. 1981-1982. Fondo documental del artista



Su relato del origen de las efigies, el personaje que desde entonces lo acompañó y que es el centro de esta exposición, deja claro que, como los monumentos funerarios mexicanos mencionados por Hlito, ellas son también un “mensaje” encriptado por el símbolo, pero disponible para quienes se abran a comprender el poder de la imagen, su capacidad de generar empatía y respuestas por parte del espectador.²⁰

“El cierre y la oposición a un fondo”, característica de su imagen que Hlito señala en el párrafo citado, no es sino la forma corriente de definir desde lo visual lo que se denomina figura. Así, desde comienzos de los años 60 y hasta el final de sus días, Hlito se convirtió en un *pintor figurativo*,²¹ por cierto uno muy particular que, en primera instancia, confiaba en el libre arreglo de las líneas entre sí —diríamos las “razones” pictóricas—, en lugar de pensar si la narración era clara. Hlito afirmaba que el tema de la pintura moderna no era nada externo a ella, lo que se denomina género, sino la pintura misma, el resultado de la puesta de la materia sobre el soporte. De allí surgen sus imágenes enigmáticas donde la figura es el resultado de vacíos, contrastes, cruces de líneas, confluencia de colores u otras decisiones abstractas.

Las imágenes del arte son “metáforas de lo visible”, pensaba Hlito, y, como tales, involucran semejanzas, pero nunca son idénticas a lo que vemos. Son inmateriales, trascienden los bastidores, las telas. Tienen una entidad propia fantasmática, de pura apariencia. No copian un modelo, son su propio modelo, y así ingresan al mundo donde antes no existían, lo pueblan.

La exposición *Alfredo Hlito. Una terca permanencia* se vale de las diferentes instancias visuales que el artista produjo (pinturas, dibujos, textos) para narrar el devenir de su propia mitología de seres ficticiales que, no obstante, simbolizan creencias sagradas y profanas de todos los tiempos y culturas. Una cosmogonía de la humanidad que se nutre de los temas y estilos de la historia del arte universal. Símbolos, arquetipos, intuiciones existenciales y premoniciones nos permiten acercarnos al proceso creativo de un artista en permanente autoanálisis de su práctica y con un oído muy cercano a su inconsciente.



El camino a las efigies

A comienzos de los años 80, en una hoja de su cuaderno de bocetos Hlito realizó catorce croquis que señalan el derrotero de su imagen. Son dibujos sintéticos pero elocuentes —para utilizar un término suyo—, reconocibles. Vemos en este documento la genealogía, la metamorfosis formal desde los “simulacros” de mediados de la década de 1960 (figuras 1 y 2) hasta las distintas versiones de la efigie y los iconostasios. La lenta transformación va identificando a la efigie desde ese bloque compacto inspirado por los monumentos funerarios mesoamericanos (figura 4) hasta el personaje prácticamente antropomorfo de la figura 5. Si bien se distingue la referencia a un cuerpo, esta última muestra el momento más abstracto de la figura, donde la tridimensionalidad parece contemplada desde distintos ángulos simultáneamente, como en el cubismo analítico. Las figuras 7, 8 y 9 exhiben una actitud, la cabeza levemente inclinada, semejante a la de las representaciones de la Virgen María (la Madonna). La línea de horizonte, un rasgo inequívoco de naturalismo, se desvirtúa ante la artificial quebradura que evidencia que el espacio de la representación, como en la pintura religiosa medieval, es abstracto. *Efigie con testigo* (figura 10), *Efigie con paño* (figura 11), efigies retrato (figuras 12 y 13) e iconostasis (figura 14) completan el repertorio en que se dan cita la historia del arte, la alusión a lo sagrado y la propia teoría de la imagen de Hlito.

El artista había llamado “simulacro” y “efigie” a composiciones y figuras muy similares, por lo que el documento de su archivo reproducido aquí no deja dudas acerca del primero como origen de la segunda.

Hacia 1962, mucho tiempo después de haber abandonado el restringido repertorio formal del arte concreto, Hlito comenzó a definir sobre el plano líneas y amplios sectores que progresivamente se cierran en figuras. Las denominó “formas oscuras”.

Pasé a experimentar con el dibujo [...] dibujaba sin carbonilla, con el pincel directamente. Y cosa curiosa, en lugar de basarme en todo mi desarrollo

Simulacro, 1965
Óleo sobre tela
100 × 130 cm
Colección particular

Formas y líneas, 1963
Óleo sobre tela
110 × 70 cm
Colección particular

anterior, me fui más al fondo. Y empalmé con mis grandes amores de la pintura: el cubismo y el impresionismo. [...] buscaba la línea, seguía, tapaba, hasta conseguir el tema [...] quiero decir, un tema sin forma. [...] la búsqueda lineal lleva a una forma que se cierra, que contrasta con una serie de negros y colores oscuros, densos, dejando siempre el fondo muy claro. Este tema lo exporto a México. Son líneas formando estructuras.²²

Este testimonio de Hlito muestra de modo contundente su intención de crear una forma personal de la abstracción que, aunque basada en ciertos principios del arte concreto (la no representación de objetos del mundo fenoménico, el surgimiento de la imagen de la propia materia y sus condiciones), amplió los recursos puestos en juego, tanto los plásticos como los de la visión artística.

Ni el arte concreto, ni la arquitectura ni, en general, ninguno de los fenómenos agrupados en la categoría de visuales son, en el fondo, visualidad pura. Permeable a las significaciones encargadas de trascender la pura visualidad, modificable en la duración, lo visual se identifica menos con los objetos que con los procesos de la cultura que convierten a esos objetos en símbolos de las operaciones del espíritu.²³

Hlito proponía la visualidad —lo que el ojo ve— no solo como un fenómeno perceptual, sino como el fruto de la experiencia. En este sentido, coincidía con el teórico alemán Rudolf Arnheim, quien consideraba que “todo acto perceptivo es también pensamiento, tanto como el razonamiento es también intuición y la observación invención”.²⁴

Es en esta etapa de principios de los años 60 cuando Hlito comenzó a llamar a dichas estructuras “simulacros”. Primero se trató de estructuras *all over*, donde las líneas se expanden hacia afuera de la tela, traspasándola virtualmente. Luego, en otras composiciones, esas líneas se cierran, pero en ambos casos representan un fenómeno de la percepción que Hlito empezó a observar y a trabajar.²⁵ Señalaba Hlito: “Entre las definiciones que trae el diccionario de ‘simulacro’ hay una muy pertinente: especie que forma la imaginación y la connotación de cosa fingida sumamente pertinente”.²⁶

A partir del concepto de simulacro, Hlito elaboró una verdadera teoría de la imagen:

Cuidado. La palabra es engañosa. De los múltiples significados de la palabra “imagen” solo conservo uno, el de su inmaterialidad (iba a decir de su irrealidad). Pues la imagen no es solamente lo que está en lugar de una cosa. Es, por definición, una no-cosa que, no obstante, tiene un modo de existencia que le es propio y una legalidad (consentida con las convenciones de nuestra cultura). Tenemos pues la imagen, una inmaterialidad que sin embargo aparece, se deja percibir, que se realiza totalmente en la percepción. Y que no se identifica en forma alguna con el soporte supuesto. Es algo que se sobrepone a él, que lo afirma negándolo, transformando su modesta realidad en una pura apariencia cuyos prestigios ilustran las historias de la pintura [...].²⁷

Esta definición de imagen que ofrece Hlito en 1974, año de su regreso a Buenos Aires, de maduración de su nuevo tipo de obra, se asimila al concepto de “simulacro” en la clasificación de las imágenes debida a Platón. Para el filósofo griego, existen imágenes que son “copia” de algo conocido y otras que son “fantasmas”, ya que no se basan en ningún modelo. En este sentido, las imágenes de Hlito son simulacros por derecho propio: son construcciones carentes de modelo, se producen en la percepción y, como en

toda pintura, la superficie de la tela recibe la imagen, *pero no es la imagen*. La imagen tiene una existencia propia dada por una antigua convención establecida por la cultura occidental: la *tekne*, una producción, las artes, que es capaz de representar las cosas que existen. Lucrecio, filósofo y poeta de la antigüedad romana, dio entidad al simulacro como una existencia ambigua, entre el cuerpo y el alma, “uno de entre todos los objetos que pueblan el universo”. Como apuntó el teórico contemporáneo Victor Stoichita, el simulacro —la ficción que implica la representación— es el origen del arte.²⁸ Dicho origen se basa en un mito fundante, el de Pigmalión, el artista chipriota que se enamoró de su propia creación. Según relata Ovidio en su *Metamorfosis*,²⁹ Pigmalión talló una figura femenina de belleza ideal, no real, tal como él imaginaba que sería una mujer perfecta. Tras cada paso del cincel aumentaba su deseo de poseerla. Finalmente, los dioses compensaron su magistral tarea otorgándole vida a la escultura, que se convirtió en su esposa. Así, metafóricamente, el arte muestra su poder de dar existencia a nuevos objetos, a esas ficciones que llamamos imágenes.

En Europa, las vanguardias históricas de principios del siglo XX, con su desprecio por el modelo —como ocurre particularmente en el arte abstracto—, retomaron la noción de simulacro. Posteriormente, en los años 80, se difundieron las teorías de filósofos como Gilles Deleuze y Jean Baudrillard, quienes indicaron que tanto en el arte de la modernidad como en el de la posmodernidad triunfan los simulacros, esas “construcciones artificiales”, sin origen en lo real, pero más reales que lo real, de las que son un excelente ejemplo la fotografía, el cine y los medios masivos de comunicación.³⁰

Hlito merodeaba estas ideas ya en 1965 cuando tituló *Simulacro* a una de sus obras, que luego se convirtió en parte de una serie cuya noción define la esencia ambigua y cambiante de las efigies.

Efigies: la imagen del modelo interior/Una teoría de la imagen

Una terca permanencia. Puedo verte, Efigie, a través de muros opacos y calles ruidosas. Tranquila y como acechante, me aguardas. Últimamente, te complaces en oponer a mis fútiles cuidados una terca permanencia. Quise llevar el registro exacto de mis humores cambiantes y advertí que no cambiabas conmigo. Te aseguro que llegué a detestar tu presencia. Te agredí, te deformé, y tú continuabas permaneciendo.

Alfredo Hlito, 1977³¹

Por su prestigio o con fines devocionales, la efigie es un retrato que evoca la imagen de un personaje ausente, humano o deidad. Presencia mágica, fantasmática, *alter ego* del artista o la personalización de la pintura, Hlito dialogaba con la efigie, su imagen sin modelo, y en distintos momentos fue mostrando las diversas configuraciones y significados que adquiriría. Surgida tanto de las condiciones de la representación de la pintura como de imágenes de su propio interior, el artista se debatía por entender el sentido sagrado que presentaba y que le resultaba tan ajeno a sus obras realizadas hasta entonces. Reflexionaba: “Claro, no se trabaja con nada ni desde la nada. Pero todo es interior, solo la cosa se va haciendo exterior. En ningún momento puede uno desviar las miradas para recoger un impulso o una comprobación de algo que esté fuera. Todo viene de uno [...]. ¿Es esto un argumento a favor de la espiritualidad como creían nuestros amigos? Lo dudo”.³²



Efigie elocuente, 1973
Acrílico sobre tela
152,5 × 103 × 4 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

Pensarse a sí mismo como un artista que expresa su espiritualidad no convencía a Hlito, un hombre que se decía agnóstico y que, desde joven, se había volcado hacia una racionalidad “militante”. Pero lo espiritual no es exclusividad de las religiones, y como el artista señaló en el texto arriba citado “todo es interior”. La referencia a lo sagrado de su efigie fue evidente para los estudiosos de su obra en la época.³³ Por otra parte, la elección del nombre “efigie” no puede ser gratuita, y tampoco que haya surgido en México. En el mundo hispánico, durante los siglos XVII y XVIII, existió un objeto devocional llamado *vera effigies* (pinturas, grabados, medallas) que, destinado al consumo privado, hogareño, trasladaba lo sacro al ámbito cotidiano. Muchos de estos retratos reponían a santos o devotos cuyas pinturas originales permanecían en el Viejo Continente.³⁴ En ocasiones, junto a la imagen, se reproducía el contexto arquitectónico (nicho, columnas, cortinados) de la locación original en las iglesias europeas. Alfonso E. Pérez Sánchez³⁵ denominó a la *vera effigies* como un “trampantojo a lo divino”, un verdadero “simulacro” —diríamos— de la tridimensionalidad del objeto reproducido.

Pero la *vera effigies* no era solo un retrato, sino que, ubicada en la ambientación arquitectónica, otro tipo de información simbólica la convertía en un auténtico jeroglífico por descifrar.³⁶ Podemos imaginar, sin que exista evidencia escrita, que Hlito prefiguró a su efigie en el cruce de estas representaciones devocionales muy comunes en el ámbito mexicano y la de los monumentos funerarios, que también conoció allí.³⁷ Ambas referencias podrían haber despertado su curiosidad, precisamente por aquello que comparten:

la existencia de un mensaje encriptado, dirigido a una conciencia trascendente, que va más allá de los límites de la materia.

La aparición de una obra de arte constituye siempre una irrupción, una solución de continuidad en la trama de la experiencia. Su característica esencial es que no estaba antes, ni tampoco era esperada. Después, una vez que ha aparecido, es posible reconstruir aproximadamente las circunstancias que concurrieron a su formación. La aparición de una obra de arte implica un acrecentamiento, tanto en el orden de la subjetividad que se expresa en ella, como en el orden de los objetos que componen el mundo.³⁸

De este modo, las primeras efigies que vinieron a “componer el mundo” llegaron hacia 1970,³⁹ inmediatamente después de la retrospectiva de Hlito en el Palacio de las Bellas Artes del por entonces D. F.⁴⁰ Grandes planos corpóreos, oscuros y monumentales, recuerdan a la arquitectura precolombina mexicana y su contundencia pétreo.

Hlito tituló *Efigie lacónica* a una de estas composiciones. *Lacónico* significa breve, conciso, económico en sus gestos y colores. No obstante, comenzando con este austero partido, Hlito desarrolló una enorme gama de variantes formales, donde el plano oscuro es atravesado por líneas, lacerado, y deja traslucir un fondo terroso con luces verdes y azuladas muy puntuales. Predomina en ellas la idea de una figura cerrada, plantada en el centro y que ocupa casi todo el plano de la representación.

Paso a paso, Hlito empezó a esbozar su propia mitología, en la que efigies y simulacros son enigmáticas ficciones que, a través de los años, adquirieron connotaciones simbólicas

personales, citaron temas de la historia del arte, especialmente de la pintura religiosa, y cobraron un fuerte carácter narrativo. A ellas se refería Hlito en sus diarios, hablando de sí mismo en tercera persona:

Algunos de sus “cuadros” se componen de una sola forma oscura, vertical, que dispara hacia el exterior (o que es penetrada desde el exterior) algo parecido a penachos. En otros cuadros, estos mismos penachos se presentan como agrupaciones sueltas de líneas [...] Interesante el proceso de cristalización de tema. Pero no conviene pensar mucho en ello. Más interesantes son las variaciones que permite. Así debe ser. El tema no es interesante. Lo verdaderamente interesante es la imagen, de lo que el tema es solo el pretexto... No hay nada nuevo en esto y eso también es bueno. El tema es gratuito, es decir, intercambiable con otros (?), solo en el principio. Luego se vuelve necesario y fatal.⁴¹

Como señalamos, el arte precolombino interesó a Hlito más por su concepción del mundo que por sus valores plásticos.

No obstante, los “penachos” que nombra bien podrían estar inspirados en los del dios Tlaloc, tal como lo conocemos a través de códices y esculturas. De las culturas mesoamericanas, Hlito destacaba: “el pensamiento míticomágico [que] identifica la imagen de un objeto con el objeto mismo [que] no considera la representación plástica como una mera imagen —‘sombra de sombras’, como dice Platón—; para [ese pensamiento] tiene la misma realidad, las mismas propiedades de la deidad y, sobre todo, sus mismas virtudes mágicas”.⁴² Deja entrever su postura cuando, retomando el testimonio citado antes, describe los monumentos funerarios como “bloques de piedra infinitamente modelados por dentro, grabados por dentro. Con pictogramas, figuras, todo en una materia que ya es uniforme. [...] Me impresionaba [...] el hecho de que llevara dentro un mensaje. Porque era un mensaje, no estaba hecho por estética. Estaba hecho para transmitir conocimientos, información, ritos, lo que fuese”.⁴³

Así, el tema de las efigies fue sumando referencias a esas piedras ancestrales y concentrándose en el mensaje, es decir, tornándose cada vez más narrativo.

En la exposición que Hlito realizó en Buenos Aires inmediatamente a su retorno de México, en 1974, Samuel Paz —prologuista del catálogo— señaló que en su obra está “Mesoamérica revelada a un nivel prístino, auténtico, no banal y manoseado como se lo conoce comúnmente. Imagen tamizada por el filtro de la reflexión y la meditación hace posible que la monumentalidad totémica de su estructura sea realizada con dinámica sensibilidad [...]”.⁴⁴



Vista de sala de la exposición *Alfredo Hlito. Una terca permanencia*.

Hlito reflexionaba sobre su práctica de modo permanente. En un documento de 1973 indicaba: "Pintar cada vez mejor el mismo cuadro, en eso consiste la obra del pintor. Cada vez mejor... por la facilidad y la felicidad del logro. Porque hemos ido eliminando las incógnitas. Cuando se haya develado hasta la última incógnita ¿qué resta por pintar?".

Sin dudas, para Hlito, pintar era un acto de conocimiento del mundo y de sí mismo. En este sentido, la obra *Efigie con testigo* (1981) ha sido interpretada⁴⁵ como una metáfora pictórica del acto de autoindagación que el artista emprendió a través del análisis de la percepción en la pintura.

Explica la especialista Patricia Giunta que, según la neurobiología, el cerebro del artista actúa de un modo diferente, con más conexiones, distintas a las de las personas que no tienen su entrenamiento. Así, muchas veces los artistas trabajan con representaciones de espacio y formas que no coinciden con las que percibimos cotidianamente y que la ciencia avala en sus exploraciones. Es el caso de *Efigie con testigo*, donde la presencia de un observador define la realidad de la efigie, teoría que sustentan los físicos contemporáneos.⁴⁶

Efectivamente, la mecánica cuántica asevera que de la inspección del observador depende el modo en que la materia aparece ante nosotros. Agrega Giunta, "la mirada desvía los fotones, una de las moléculas subatómicas que son los componentes básicos del universo".⁴⁷

Así, la transparencia de la efigie, que casi se confunde con el fondo, nos lleva a interpretar que es un simulacro de identidad, en especial al comparar esa figura con la contundencia del testigo, opaco, "matérico", que parece darle existencia a partir de que su conciencia la percibe. En esta línea, en 1978, Hlito argumentaba: "Como el átomo que paradójicamente se dividió en partículas más pequeñas, el individuo se fragmentó al extremo de que su parte más valiosa, la conciencia, es solo el aspecto visible y menos interesante de uno".⁴⁸

Muchos símbolos e intuiciones yacen bajo las capas de materia que Hlito superpuso sobre sus telas. En algún momento llegó a llamar a sus pinturas "palimpsestos", como los antiguos pergaminos que se raspaban para reescribir y en los que quedan rastros de aquello que se borró. La consolidación de la imagen era una faena trabajosa que se enfrentaba con el aparato de análisis y autocrítica que el artista ponía en marcha al emprenderla, tal como Hlito explicaba: "Para mi manera un poco ansiosa de trabajar, lo ideal sería concluir el cuadro en el momento en que termino de cubrir la tela. Pero no tengo la necesaria seguridad de mano y de visión para lograrlo. Y luego permanecer me cuesta. Cambio yo y cambia la imagen. A veces resulta imposible detener el vértigo de las sustituciones; entonces está todo perdido. La cosa se convierte en algo cambiante y tornasolado, un verdadero monstruo de ambigüedad".⁴⁹

"Cambio yo y cambia la imagen", "pintar cada vez mejor el mismo cuadro es la tarea del pintor": son ideas que dan cuenta de la búsqueda existencial de Hlito a través del arte.

En una entrevista ficcional que el artista escribió, el personaje B al que se refiere en tercera persona es él mismo:⁵⁰

B. está solo, mudo e inarticulado en espera de que un oscuro instinto acuda al llamado de esos signos que ha dibujado sobre la tela. ¿Cómo hace para que se vuelvan elocuentes? Están los medios de la pintura, esos medios cuyos prestigios parecen condenarnos a no reconocernos jamás.

Juego de aceptaciones y rechazos y siempre la derrota final. Pintamos porque otros pintaron antes, dice. Me gustaría llegar a pintar movido por un impulso cualquiera, pero a condición de que se encuentre fuera de la pintura.⁵¹

La pintura es el campo de batalla donde se dirime la imagen, lo que equivale a decir que se trata de un juego de espejos contrapuestos donde Hlito observa y da a luz a las efigies, mientras que, desde el ángulo opuesto, esas efigies nunca son una imagen fiel del autor. Así las percibía, como un simulacro de su identidad:

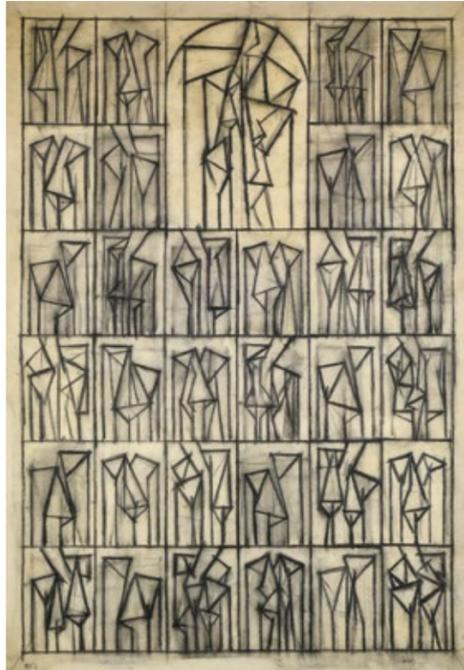
Nuestra identidad está determinada exteriormente. ¿Qué sucedería si de pronto cesaran las presiones, todas las presiones, que determinan nuestro comportamiento habitual del que deriva nuestra conciencia de lo que somos? ¿Asomaría un "yo esencial", o nuestra identidad se disiparía en el espacio? La posibilidad de innumerables yo alternativos solo sería admisible, a condición de no ser conscientes de esa identidad cambiante. Hay un signo adverso en la ausencia de identidad. ¿Y si no siempre se tratase de una tara? Hay una gran utilidad *para los demás* en nuestra propia identidad.⁵²

Una de las obsesiones que Hlito manifestó con insistencia en sus escritos fue la "diversidad" de sus imágenes. Sentía que conspiraba contra el reconocimiento de su obra. Pero, por otra parte, no podía evitar jugar alegremente con la variación de sus ideas o modificarlas, fatídicamente, porque no le satisfacían. En ese pensamiento pendular, inestable y angustiante, el artista se identificaba con Franz Kafka, un autor al que volvía de modo constante, buscando "algo así como consuelo", en sus propias palabras.⁵³ Un ejemplar de la biografía que Klaus Wagenbach⁵⁴ escribió sobre Kafka se encuentra en la biblioteca de Hlito, presumiblemente desde fines de los años 60; fue íntegramente subrayado y anotado con comentarios que evidencian dicha identificación. En la portadilla del libro, se lee: "... no existe biografía menos interesante que esta, y sin embargo la he leído una y otra vez con una especie de curiosidad apasionada".

Sobre Kafka, el artista anotó: "Un ser infinitamente vulnerable e indefenso, que debe emplear parte de su energía vital en crearse una envoltura protectora y condensar el resto hasta lo increíble para producir la obra. ¡Qué clase de combinatoria interior conduce desde esta escuálida biografía hasta *El castillo* o *El proceso*?".⁵⁵ A continuación, su propia respuesta: "Primero darse las condiciones, lo que viene a significar que las condiciones no están dadas, ni se dan por sí solas. Darse las condiciones quiere decir poner entre paréntesis todo lo que no hace al caso. Pero no basta".

Es claro que Hlito se sentía vulnerable. Distintas circunstancias externas parecían poner en jaque el éxito de su tarea. A la imagen de hombre serio y reflexivo —que efectivamente era—, reservado, amable e irónico, se suma aquella que aparece en sus escritos, que lo muestran con una fractura interior que solo la pintura lograba aplacar algunas pocas veces. Cultor de la duda, como Kafka, en un rincón de la página 184 de la biografía del autor, Hlito escribió: "... el interés de los demás le parece sospechoso". Con toda seguridad, es un comentario acerca de la vida de Kafka, a la vez que se refiere a sí mismo.⁵⁶

En uno de sus aforismos, el escritor checo consignó: "Está en uno mismo realizar lo negativo. Lo positivo nos es dado".⁵⁷ Seguramente Hlito pensaba igual, y hubiera agregado que, por el impulso negativo, por el dolor que este causa, se descubre la luminosidad y belleza de aquello a lo que, aun dado, no logramos acceder. La fatalidad del ser. Una afirmación de Hlito, de 1976, sostiene nuestra hipótesis: "A los cincuenta y tres, no he dejado atrás al niño, al adolescente y al joven que fui. Todos me habitan, no como recuerdos amables, sino como seres inconclusos que me reclaman el no haberse realizado".⁵⁸



Sin título [Iconostasis], boceto, ca. 1978
Lápiz y carbonilla sobre papel vegetal
105 x 65 cm
Colección particular

Sin embargo, la pintura era su vida, y siempre salía en su rescate dándole nuevos temas que lo entusiasmaban y que paulatinamente fueron adentrándose cada vez más en la expresión de su espiritualidad.

Los iconostasis, portales a lo sagrado

Luego de producir varias tipologías de efigies, Hlito pensó en agruparlas de alguna manera en una composición. Esa manera no se presentó hasta 1977, en Buenos Aires, cuando llamó su atención un viejo texto de la revista *Sur*⁵⁹ que le ofreció una posibilidad inusitada para sus propósitos. El artículo, de Vera Macarov, hablaba de la pintura religiosa rusa ortodoxa de los siglos XIV y XV en el iconostasio, un mueble arquitectónico-litúrgico, similar a un retablo, que reúne los íconos, las pinturas de los patriarcas y profetas, organizados según una jerarquía.

Relataba Hlito: “De golpe vi cómo debía proceder para reunir una asamblea de efigies”. Decidió que debían ser todas efigies diferentes, pero de apariencia semejante, para lograr el equilibrio compositivo.⁶⁰ Como en los iconostasis reales, definió una cuadrícula donde pintó cada imagen, hierática, dentro de un espacio abovedado.

Los iconostasis son puertas que, física y simbólicamente, dividen el ámbito sagrado del altar del profano, donde se sitúan los feligreses.

Las iconostasis, como finalmente llamó a las efigies agrupadas, reafirman el carácter sacro, devocional y simbólico que Hlito daba a estos personajes. ¿Por qué otra razón querría colocarlos en ese contexto? Pero las razones parecían ser ajenas a su voluntad explícita.

Con su habitual ironía y gusto por la paradoja, Hlito escribió que su primer boceto de iconostasis fue tan satisfactorio que lo decepcionó porque “esperaba más resistencias”. Y agregó: “... lo que más me agradó fue ver reunida a toda la pintura que más amo. Debo realizarla aunque sea para edificar mis propios mitos”.⁶¹

Sin embargo, el artículo de Macarov sobre la pintura rusa debió sorprenderlo no solo por el tema o la particularidad del vocablo —como apuntó el artista—, sino también por las coincidencias entre sus búsquedas formales y la representación de los antiguos íconos. La autora se refiere a la naturaleza mística de las imágenes en que “el espíritu se hace forma y la forma espíritu”,⁶² una situación semejante a la que Hlito describía en referencia a su propia imagen y cuando señalaba cómo la figura había ido conformándose sobre la tela sin que él pudiera controlar la totalidad del proceso. “Los objetos no proyectan sombras”, observaba Macarov; “no tienen peso y no están sometidos a la perspectiva espacial”; precisamente como las efigies de Hlito. Por último, la narrativa sin tiempo, “más allá de lo temporal, en un mundo de imágenes-idea”,⁶³ y el hieratismo de los íconos coinciden con las características de las efigies (simulacros) en los “falsos” iconostasis de nuestro pintor.

En varias ocasiones Hlito expresó la necesidad de crear sus propios mitos. Si pensamos los mitos como una forma de aprehender la realidad desde una conciencia significativa, como propuso Roland Barthes,⁶⁴ efectivamente es posible ver al artista buceando en formas e imágenes que pudieran compatibilizar con sus intuiciones.

Sobre estas indagaciones, el artista se preguntaba:

¿A qué atribuir esa facilidad con que las efigies se mimetizan a un esquema procedente de un ámbito que me es ajeno, y para decirlo de una vez, tan solemnemente eclesiástico y ceremonial? ¿Se debía únicamente al carácter imperioso del esquema o hay en ellas alguna tendencia? Con excepción del impulso provocado por la noticia del iconostasio que desató todo el proceso, trabajé a ciegas pero curiosamente seguro de lo que hacía. La calmada agitación de las figuras está como neutralizada por una atmósfera que es común a todas y por el peso un tanto solemne de la efigie central.⁶⁵

“Trabajar a ciegas”, como señaló Hlito, tal vez implicara dejar que una actitud meditativa, la de su mente entrenada, le permitiera desvincularse del significado de la imagen. Luego, entró en juego un repertorio de asociaciones, pues relataba:

Pensé y recordé todos los frescos que conozco, porque el proyecto se inscribía naturalmente en algo semejante. No se trataba de un cuadro; ni de un conjunto de cuadros pintados uno junto al otro. Es un iconostasio, no tiene remedio. Un iconostasio sin ninguna utilidad, un iconostasio inútil. Así pues, nada demasiado deliberado. Continuar considerando la cosa como una ocurrencia y esperar el retorno de la clase de humor que se necesita para emprender una empresa inútil, las únicas que quizás valgan la pena.⁶⁶

El valor de la ocurrencia y el humor es una presencia reiterada en las intenciones explícitas del artista al momento de explicar sus obras. En este sentido, la comunicación con su público no fue sencilla. Para la crítica, estos trabajos de Hlito trasuntaban un indudable sentimiento de religiosidad, a partir de la asunción de que la forma responde al contenido. El misterio y la ambigüedad parecían confirmarlo. La clave para interpretar estas obras estaba al alcance de la mano, y dejaría en libertad a Hlito para, de ahí en más, dar rienda suelta a su impulso narrativo. Precisamente leyendo a Kafka, se preguntó: “¿No buscamos un lenguaje arquetípico por incertidumbre lingüística?”⁶⁷

Gregor Samsa se transforma en un horrendo insecto. Esa metamorfosis, a la que todas las culturas aluden en sus cosmogonías, es el impulso que habilita a Hlito a utilizar imágenes arquetípicas allí donde no llegarían los poderes del lenguaje propio de la pintura. La ruptura con esta “fe” en la pintura comunicando *per se* que el artista profesó desde sus comienzos en el arte abstracto lo transforma a él mismo —lo metamorfosea— en un pintor figurativo con un extenso repertorio de personajes que, simbólicamente, hablan del alma humana y su destino.

Metamorfosis I. Interpolaciones

A fines de los años 70, la obra de Hlito era definitivamente figurativa. De la figuración peculiar de sus efigies “humanizadas” nació hacia 1980 una nueva tipología, la efigie “orgánica”,⁶⁸ una metamorfosis de las anteriores en la que dominan las curvas. Las formas guardan semejanza con ciertas Venus paleolíticas —como la de Lespugue (Francia)—, con sus cuerpos de marcada esteatopigia, imágenes de la fertilidad, propiciatorias de la agricultura.⁶⁹ Esta nueva efigie se confrontaba con aquellas geométricas, rígidas, que parecían talladas a cincel. La propia figuración trajo naturalmente aparejada la narrativa, en su mayoría en silenciosos diálogos de a pares.



Efigie, 1983
Acrílico sobre tela
130 × 80 cm
Colección particular

Efigie en verde, 1983
Óleo sobre tela
130 × 100 cm
Colección particular

Efigie con manto rojo, 1985
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección particular

Hlito llamó “interpolación” a la interrupción de la homogeneidad que se producía al intercalar distintos tipos de efigies en una escena donde, en general, trabajaba temáticas de la pintura que hasta entonces no había abordado. Es el caso de la naturaleza muerta y de los interiores que incluyen la *veduta*. A través de esa ventana, irrumpen el exterior —el paisaje— o un misterioso rostro/testigo/*voyeur*. Los ambientes, casi vacíos, son muy coloridos, y la visión estrictamente frontal contradice el espacio tal como el ojo lo percibe.

En el texto “Naturaleza muerta. Pintura viva”, Hlito explicaba:

La naturaleza muerta me atrajo desde siempre con su aire modesto y su rechazo a representar otra cosa que lo que ella muestra... prefiero ese ambiente quieto como de laboratorio alquímico en el que el pintor prueba y se prueba, y en el que las oportunidades pictóricas están en relación inversa con la falta de interés de las cosas que pinta [...] Los temas de la Naturaleza Muerta son, en cambio, mudas presencias... pero adviértase que todo lo que ella muestra hace suponer una presencia humana momentáneamente ausente.⁷⁰

La “falta de interés”, la desobjetivación del objeto, es parte de esos ejercicios de la percepción que Hlito practicaba al pintar. Una metodología propia que podríamos asimilar a la de la meditación oriental, que permite concentrar la mente para situarla más allá de la manifestación fenoménica del objeto.⁷¹

En estos comienzos de los años 80, las efigies de las iconostasis se reúnen en distinta situación: visten rígidas togas ceremoniales, como monjes, y presiden un elemento arquitectónico, el friso, espacio pensado para la decoración o las narraciones secundarias dentro de la estructura de los templos. Otros elementos iconográficos se incorporan a las escenas. Las estelas —monumento, lápida u objeto de especial valor simbólico— serán receptáculo de efigies, paisajes y meteoros. Semejan signos ideográficos, y apuestan a una comunicación arquetípica que se explica en sus interrelaciones únicamente en el contexto de la mitología del artista. Mitología que Hlito se deleita en modificar, al igual que ocurrió con los relatos ancestrales de las más diversas culturas. Como una antigua piedra que debe ser descifrada, las estelas sitúan la imaginación artística y sus imágenes arquetípicas en la capacidad de crear mundos, de transportarlos más allá de la mimesis y de aludir a esos patrones universales que conforman el inconsciente colectivo.



“Es necesario darse mitos”, tituló Hlito a una de sus reflexiones:

Hasta hace no mucho trabajé en temas diversos pero en forma paralela, es decir, sin tratar de vincularlos en un mismo cuadro. Los encontraba tan especiales que los creía producto de preocupaciones pictóricas tan diversas que no reconocían un origen común. Desde hace poco empezaron los intentos de interpolar esos temas que me parecían tan disímiles y que al final resultaron no serlo tanto. Pude hacerlo porque la idea de composición, que me ha perseguido siempre, me permitió encontrar la manera de subordinarlos y, además, porque ciertas resistencias interiores desaparecieron de golpe ante la primera realización. Estaba maduro para realizar el intento.⁷²

Dicho intento, que afianzaría su mitología personal, se evidencia en un programa iconográfico que terminó de tomar forma en la década de 1990. En las obras de los años 80, la nueva efigie curva se inserta en elementos previos como el simulacro, espacio-paisaje que, en *Efigie* (1983), es un fondo que comparte algunas características de la figura, dando a entender que esta surge de él. En *Efigie en verde*, del mismo año, el personaje se distingue más claramente del fondo y, en *Efigie con manto rojo* (1985), el fondo es otra figura, un manto. Es la metamorfosis del simulacro en estado de “discurso”, según su definición del término: “Llamo pintura al discurso. No a la simple suma de cuadros semejantes, sino a la continua y reiterada referencia a alguna cosa. Es una metáfora, desde luego”.⁷³

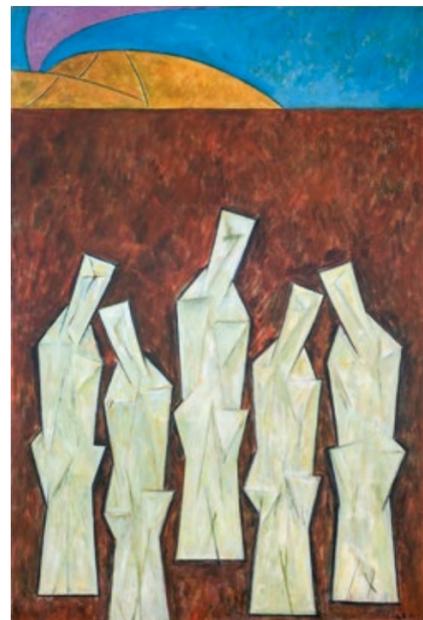
Interpolación, 1986
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Rostro, 1984
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección Fundación Tres Pinos



Sin título, 1984,
Acrílico sobre tela
80 x 100 cm
Colección particular

*Grupo de efigies
con meteoro*, 1991
Acrílico sobre tela
150 x 100 cm
Colección particular



El "discurso" se complejiza con la introducción de dos metamorfosis: el "testigo" (1981), convertido en rostro, y el "simulacro", devenido en paisaje y luego en meteoro.

En *Interpolación* (1986) reaparece el testigo, aquel que con su mirada da existencia a la efigie. Es un rostro y, a la vez, una ventana. ¿Es un testigo o un voyeur? La respuesta la dará aquel que contemple la escena. Como apuntó el historiador estadounidense David Freedberg, en la pintura religiosa no es inusual la apelación sexual para inducir la empatía que conduzca a un sentido trascendente.⁷⁴

¿Podemos pensar *Interpolación* como una versión contemporánea del tema bíblico de Susana y los viejos? Si así fuera, la interpolación no sería solamente colocar dos tipologías diversas en una escena, sino de forma cada vez más evidente aludir/interpolarse con temas de la formación/tradición religiosa del artista, aquella que no pretendía exaltar, pero que sin dudas moldeó parte de ese "interior" que surge en su pintura y al que Hlito siempre se refería. No es necesario practicar una religión para experimentar el sentimiento religioso. Como describió Mircea Eliade, el mundo profano actual es un cosmos completamente desacralizado, pero dicha concepción no deja de ser un descubrimiento reciente del espíritu humano.⁷⁵ Las resonancias de lo sagrado, encubierto en diversos rituales cotidianos, emergen con otro ropaje.

En 1982, en un reportaje realizado por Romualdo Brughetti, Hlito señalaba:

Creo que la crisis que vivimos no se caracteriza por ser el momento crítico en que se sale de un universo ordenado para entrar a otro en el que las cosas y las funciones volverán a encontrar su lugar según el orden que nos parezca más deseable. Si no ocurre una simplificación brutal causada por guerras o catástrofes, a lo que estamos entrando es a una pluralidad de universos. En ella las relaciones se establecerán por contigüidad y contingencia y no por las jerarquías que conocemos de antiguo.

Será necesario reemplazar la imagen de la pirámide con base y cúpula que nos es familiar, por la de un tejido de relaciones horizontales en la que ciertas tramas del tejido, al conectarse con otras, formarán un mundo sin vinculación aparente con los mundos formados por otras tramas. No habrá un rol determinado para la actividad artística sino una variedad de roles que cada uno asumirá según sus preferencias, ya se trate de satisfacer un mandato interior o un mandato procedente de mundos conectados con su actividad. Las necesidades estéticas a cubrir serán tan variadas que sería absurdo esperar que de todo ello pueda resultar algo equivalente al Partenón, al Cuatrocientos o al Barroco. No habrá un mundo, habrá mundos y, en consecuencia, no se sentirá la necesidad de un arte destinado a convertirse en la expresión de una unidad inexistente.⁷⁶

Resulta asombroso leer la precisión con la que Hlito describía la "condición posmoderna", en sintonía con el modo en que la piensan Jean-François Lyotard o Gianni Vattimo, entre otros filósofos. Pocos artistas en la Argentina de ese momento —1982—, una etapa álgida de fines de la dictadura, previa a la era digital y la expansión de las tecnologías de la comunicación, podrían haber hecho ese diagnóstico. La renuncia a un canon artístico hegemónico, la relatividad no radical de los valores, la relación horizontal entre artes menores y mayores, la estetización difusa son situaciones contemporáneas que Hlito explicitaba y que muestran su compromiso intelectual indeclinable.

¿Habrán sido estas circunstancias las que dieron a Hlito la "legalidad"⁷⁷ necesaria para su rotundo giro hacia la narrativa y la figuración? Tal vez el cambio resida en que las relaciones se establecen por "contigüidad y contingencia", no ya por jerarquías. Es decir, si descubro que "mi modo" pide un relato de otra índole, más evidente a la vez que ambiguo, no hay manifiesto ni género artístico que regule la significación y, eventualmente, censure esa poética. El fantasma de la diversidad que persiguió a Hlito a través de su trayectoria parecía diluirse en una "crisis", de la que pudo sacar provecho. No hay nostalgia, hay prueba de una fractura sobre la que habrá que hacer equilibrio para reconfigurar la propia noción de arte.

Metamorfosis II. Nuevas efigies

Ya a fines de los años 80, Hlito cambió el aspecto y las funciones de sus efigies acorde a necesidades expresivas que lo llevaron de la ambigüedad y la alusión velada a una figuración "ilustrativa" —según sus palabras—, cuyo dramatismo se atempera con el color vibrante y cierto carácter "ingenuo" del dibujo, próximo a la expresividad de un cómic.

Este proceso que vemos en su obra, en el aspecto exterior, tiene un correlato emocional y psíquico que se encuentra en su escritura. En ella, la idea del rol del arte como metáfora del mundo, del conocimiento interior y su búsqueda se hacen evidentes. La madurez artística de Hlito en los años 90, sorprendentemente el final de su vida, le dio la libertad para hablar, siempre de modo metafórico, de sus vivencias personales, premoniciones y exploraciones espirituales a través de la pintura.

"A punto de terminar felizmente *La efigie y el meteoro*. Felizmente, es decir, sin sobresaltos ni arrepentimientos [...] Tal vez la edad tenga algo que ver en eso: acabo de cumplir 67 años. La impaciencia que me acompañó hasta una edad madura parece haber quedado atrás. No sé si tendré que lamentarlo, en todo caso, lamento no haber pactado antes conmigo mismo", reflexionó Hlito en 1990.⁷⁸



Efigie observada, 1992
Acrílico sobre tela
100 x 150 cm
Colección particular

Las nuevas efigies (1990-1993) son hombres que se asemejan a los antiguos ídolos cicládicos, figuras sumarias, antropomorfas, generalmente sin brazos, que en las obras de Hlito aparecen oprimidas por el propio marco de la tela o por cavernas donde habitan cual eremitas, distanciados y aislados de una idílica ciudad celestial. En estas obras también se despliegan cíclopes constructores de míticos muros monumentales, y seres designados por mantos, elegidos para llevarlos, tal vez monjes. Efigies entre rocas⁷⁹ que asisten al cosmogónico espectáculo de la expansión del universo, la lluvia de estrellas. Es el meteoro, la estrella fugaz que simboliza la espiritualidad. La escena de las nuevas iconostasis está cargada de un misticismo por descifrar.

“Al promediar los ochenta,⁸⁰ un personaje abrumado, sometido a situaciones intolerables y castillos se cuele en su obra”, señaló Martha Nanni, curadora de la primera retrospectiva de Hlito, organizada en 1987. Para la investigadora: “Son huellas de lecturas que enmascaran situaciones, hechos, personajes. A través de los años, los textos de Franz Kafka lo acompañaron. Es su espejo. Un espacio onírico se fue alzando donde las imágenes emergían de la íntima relación entre la materia y su memoria. Lo he escuchado referirse a la felicidad de repetir un ejercicio: sumergirse y traer a la superficie en la mayor soledad y silencio”.⁸¹

Efectivamente, los últimos años en la producción de Alfredo Hlito se distinguen por un fuerte carácter narrativo, simbólico, y una especial soltura en el uso de las gamas de color. Estos cambios fueron muy bien recibidos por el público, que vio renovarse una vez más al consagrado maestro. Al respecto, Nelly Perazzo apuntó: “Creo que Hlito percibe que su actitud reflexiva permite ahora una relación con el inconsciente allí donde el deseo es una fuerza no orientada”. Para la historiadora, estos cuadros se instalan “en una pulsión, en una cualidad emotiva que rescata el instante precioso y único del descubrimiento personal”.⁸²

Como señalamos, con las “nuevas efigies”, Hlito se lanzó a narrar, no sin ironía, sus propios enigmas, la percepción de lo sagrado, y hasta su propia muerte, como interpretó Perazzo.

Efigie observada (1992) es la obra en que tanto espectadores como críticos contemporáneos vieron la premonición del artista acerca de su propio fin. El 24 de marzo de 1993, en la galería Ruth Benzacar de Buenos Aires, Hlito inauguró la que sería su última muestra. Cuatro días después, el 28 de marzo, falleció en su casa, súbitamente, por una crisis cardíaca, a los 69 años. Sus escritos de 1991 y 1992 lo muestran desgastado con la pintura, melancólico, dubitativo. Es sabido que su salud estaba debilitada. Sin embargo, su última exposición fue un despliegue contundente de color e intensidad simbólica.

En la entrevista con Brughetti citada anteriormente, Hlito aseveraba:

Se debe hablar, porque la obra, por abstracta que sea aspira a ser imagen y no objeto. A los objetos basta con nombrarlos. Pero la imagen artística, sobre todo si es abstracta, plantea interrogantes no solo sobre su valor sino también sobre el significado. Tiene la curiosa propiedad de darse por entero a la percepción y de replegarse en una especie de intimidad. Es por sí misma

eficaz, pero la experiencia que permite realizar al que la observa es del mismo orden de la experiencia que la produjo y tampoco requiere palabras, hasta que nos decidimos a hablar de ella. Y hay que hablar para rescatarla de su silencio voluntario, para incorporarla a la vida de los demás seres y objetos, para asignarle un significado que será siempre hipotético, y un valor.⁸³

Producir algunas hipótesis: esa es la intención de la muestra que presentamos. Hlito así lo esperaba. Sus reflexiones, profundas y anticipadoras, nos fueron guiando. *Alfredo Hlito. Una terca permanencia* apuesta a una interpretación de su obra, a mostrar los procesos creativos, a tomar las sugerencias y los símbolos universales y personales de sus imágenes para convertirlos en palabra, mientras se contemplan.

A lo largo de su trayectoria y en sus distintas etapas, Hlito fue un artista diferente, no solo por su talento, sino por su apelación a un tipo de mirada sobre el arte que, ya en su época, resultaba poco frecuente: la contemplación. *Contemplar* es tanto adentrarse en los vericuetos de lo visual como evaluar qué mensaje y significado tiene la obra para el presente. En ese sentido, la buena contemplación nunca es desinteresada, y concreta la tan mentada “participación del espectador”, piedra angular del arte moderno y contemporáneo.

Notas

1 Alfredo Hlito, *Dejen en paz a la Gioconda*. Prólogo, revisión y edición de Rodolfo Alonso, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2007, p. 225.

2 “Manifiesto de cuatro jóvenes”, Buenos Aires, 1942 (panfleto). Firmado por Tomás Maldonado, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Jorge Brito.

3 “Manifiesto Invencionista”, *Revista Arte Concreto Invención*, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 8.

4 Integrado por Tomás Maldonado, Enio Iommi, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Manuel Espinosa, Raúl Lozza y sus hermanos, Alberto Molenberg, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez y Jorge Sousa.

5 “Manifiesto Invencionista”, *op. cit.*

6 Fue el crítico Aldo Pellegrini quien en 1952 reunió a los artistas otrora ligados a la Asociación (Maldonado, Hlito, Prati, Iommi, Girola) y a otros independientes (José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo y Hans Aebi) con el nombre Grupo de Artistas Modernos de la Argentina.

7 *nueva visión*, nº 6, Buenos Aires, 1955, pp. 25-29.

8 Alfredo Hlito, “El tema en la pintura”, *Alfredo Hlito: Escritos sobre arte*. Seleccionados por Sonia Henríquez Ureña de Hlito, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 105-108. Este artículo es la transcripción de su discurso de admisión a la Academia, pronunciado en 1986.

9 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 149.

10 Por intermedio de su cuñado, Pablo González Casanova (México, 1922-2023), sociólogo y profesor, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) entre 1970 y 1972, y dada la reputación que había ganado como gráfico, Hlito fue director de diseño de las publicaciones de esa prestigiosa casa de estudios.

11 *Alfredo Hlito. Pinturas 1946-1969* [cat. exp.], México, Palacio Nacional de las Bellas Artes. Prólogo reproducido en *Alfredo Hlito: Escritos...*, *op. cit.*, p. 77. Las itálicas son de la autora.

12 Es un dato curioso que el prólogo fuera escrito por el mismo autor. Pero, sin dudas, sus palabras son más elocuentes que las que hubiera podido exponer un crítico que no conocía en profundidad su pintura e intenciones. Como es sabido, la pintura abstracta y geométrica no era de la más practicada y valorada por aquellos años en México.

13 *Alfredo Hlito. Pinturas 1946-1969* [cat. exp.], *op. cit.*, p. 77. Las itálicas son de la autora.

14 Luego de haber encontrado un nuevo camino en los “espectros”, Hlito relató al periodista: “Llegué a mi límite. Pasé una profunda crisis porque se vino abajo un sistema que yo había edificado muy sólidamente. Incluso apoyado en textos teóricos. Fue una crisis intelectual, no solo pictórica, que me llevó a una parálisis [...]”. Patricio Lóizaga,

"Las vanguardias ya no existen", *Cultura*, año IV, nº 22, Buenos Aires, 1987. Entrevista publicada en *Alfredo Hlito: escritos...*, *op. cit.*, p. 237.

15 *Ibid.*, p. 78.

16 Hlito solía decir que su estadía en México no había sido positiva, evaluada en su conjunto, pero seguramente no se refería a la profesión, sino al plano personal.

17 Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Buenos Aires, Paidós, 1995 (1ª edición: 1964).

18 Es llamativa la completa ausencia de cualquier tipo de alusión al arte mexicano (antiguo o contemporáneo) en los escritos y bocetos de su voluminoso archivo personal. Accedimos solo a dos entrevistas que hablan del tema, y se encuentran referidas en este ensayo.

19 "Las vanguardias ya no existen", *Alfredo Hlito: Escritos...*, *op. cit.*, p. 236.

20 A este respecto véase David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.

21 La pintura de Hlito puede considerarse figurativa no mimética, ya que alude a objetos pero no los reproduce copiándolos de manera naturalista. En este sentido es que hablamos de su particular modo de ser figurativo. Hacia fines de los años 80 es posible ubicar el momento de mayor grado de iconicidad y narratividad de su figuración.

22 "Las vanguardias ya no existen", *Alfredo Hlito: escritos...*, *op. cit.*, p. 237.

23 "Arte y poesía", *Alfredo Hlito: escritos...*, *op. cit.*, p. 69. El texto es de 1957.

24 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Una psicología del ojo creativo*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

25 Para una enumeración de las distintas etapas de la producción de Hlito anterior a 1960, véase la cronología publicada en este catálogo.

26 Documento en el archivo del artista, fechado: "5 de marzo de 1973", s/cat. Colección particular.

27 Citado en Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 150. El documento, de ca. 1974, fue escrito en Buenos Aires.

28 Victor Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006.

29 Escrita por el poeta romano Ovidio, consta de quince libros que cuentan la historia del mundo, desde su creación hasta la conversión en dios de Julio César. Se estima que fue escrito en el siglo VIII a. C. El relato es una combinación de historia y mitología.

30 En las conclusiones de su libro, Stoichita enumera veinte tesis sobre el "simulacro". Algunas de ellas son: "el simulacro es un componente fundamental del imaginario occidental; la historia de Pigmalión es el mito fundador del simulacro; el simulacro es un objeto ficticio que no representa. La técnica, la magia y el arte son los tres medios reconocidos por la tradición para construir objetos ficticios que existen [...]". Victor Stoichita, *op. cit.*, pp. 289-290.

31 Los distintos textos escritos por Hlito, publicados o no, tienen la doble función de ficción literaria y diario personal. En ellos narra las vicisitudes de la profesión, los procesos creativos y los estados emocionales que los continúan o llevan a su interrupción.

32 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 159.

33 En ese sentido, en 1993, Rafael Squirru señaló: "Hacernos ingresar a partir de la forma en el plano de lo trascendente" (cat. exp., Buenos Aires, Ruth Benzacar, 1993, s/p). El mismo año, para el cronista de *Art in America*: "Hlito's most recent work has for the first time turned his enigmatic spirituality [...] into recognizable human figures" (*Art in America*, s/d. Fondo documental del artista). Por su parte, en 2003, Nelly Perazzo consignó: "... algunas de las posibilidades implícitas en su convocatoria, [fueron] comunicarse con su sentido de lo sagrado, de lo enigmático de lo inaccesible" (Nelly Perazzo (cur.), *Alfredo Hlito: las metáforas de lo visible* [cat. exp.], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, p. 48).

34 En el Museo Arocena, en Torreón, Coahuila, en México, se conserva una colección muy importante de *vera effigies* americanas y europeas.

35 Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Cartagena, España, 1935-Madrid, 2010) fue un historiador del arte español, especializado en el período barroco.

36 Fernando Quiles, "Between Being, Seeming and Saying. The Vera Effigies in Spain and Hispanic America during the Baroque", Raph Dekoninck et al. (eds.), *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Walpole, Peeters Leuven, 2013, p. 183.

37 Véase, en la p. 17 de este ensayo, la cita de la entrevista de Hlito con Lóizaga.

38 Citado en Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, pp. 48-49. Si bien el escrito no está fechado, estimamos que se trata de un texto de fines de los años 50.

39 Seguimos aquí la periodización realizada por Martha Nanni, curadora de la primera retrospectiva de Hlito, en 1987.

40 En el listado del catálogo de la exposición no figura ningún título que sea "efigie" o "simulacro". A partir de 1967 las obras comienzan a ser nombradas como "estudios", y las fotos que se conservan de la sala permiten inferir que algunas de ellas son las que Hlito tituló, posteriormente, "simulacros".

41 Escrito el 27 de marzo de 1973 en uno de sus cuadernos de bocetos, en Ciudad de México. S/cat. Fondo documental del artista.

42 Véase Paul Westheim, *Arte, religión y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (2ª edición: 2006).

43 "Las vanguardias ya no existen", *Alfredo Hlito: escritos...*, *op. cit.*, p. 237.

44 *Hlito* [cat. exp.], Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 9 al 24 de mayo de 1974.

45 Véase, al respecto, el ensayo de Patricia L. Giunta publicado en este catálogo.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

48 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 165. Y continúa diciendo: "Primero el alma, después el espíritu, después la conciencia, han desertado de ese espacio interior en el que se creía ingenuamente hallar lo propio de cada individuo. Y en que el individuo encontraba cómodo alojarse cuando el exterior se hacía cada vez menos habitable". *Ibid.*, p. 166.

49 Citado en Nelly Perazzo (cur.), *Alfredo Hlito: las metáforas de lo visible* [cat. exp.], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, p. 35. El texto es de 1975.

50 "Tratarse en tercera persona, para eliminar ese deplorable yo. (Yo soy el caso, por lo tanto, referirse al caso)". Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 168. El texto es de 1976.

51 *Ibid.*, p. 108.

52 *Ibid.*, p. 147. El escrito es de 1974.

53 *Ibid.*, p. 178. El texto no menciona a Kafka, pero, por el contexto, nos permitimos inferir que se refiere al escritor checo.

54 Klaus Wagenbach, *La juventud de Franz Kafka (1883-1912)*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

55 La cursiva es de la autora, ya que se trata de títulos de obras.

56 Klaus Wagenbach, *op. cit.*

57 *The Zürau Aphorisms*, de Franz Kafka, fue publicado en 1931.

58 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 179.

59 Vera Macarov, "La pintura religiosa rusa", *Sur*, año XV, nº 138, Buenos Aires, abril de 1946, pp. 48-62.

60 *Alfredo Hlito: escritos...*, *op. cit.*, p. 80.

61 *Ibid.*, p. 193.

62 Vera Macarov, "La pintura religiosa rusa", art. cit., p. 60.

63 *Ibid.*, pp. 60-61.

64 Roland Barthes, *Mitologías*, México-Madrid, Siglo XXI, 1980.

65 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 189. El texto es de ca. 1977.

66 *Ibid.*, p. 190.

67 Texto manuscrito en la portadilla del libro de Wagenbach, *op. cit.*

68 Así la denomina Martha Nanni en la retrospectiva de 1987.

69 Esta pequeña estatuilla está actualmente exhibida en el Musée de l'Homme de París.

70 Alfredo Hlito, "Naturaleza muerta. Pintura viva", *Artinf*, nº 58, Buenos Aires, 1986, p. 8.

71 Gabriela Hlito relata que su padre solía leer novelas policiales porque le gustaban y entretenían. Esta lectura muchas veces ocurría delante de sus obras en proceso. Alfredo leía, concentrado en la trama del libro, desinteresado por su cuadro, y de vez en cuando, con una mirada en diagonal, "espiaba" su pintura. Esta metodología seguramente lo inducía a otro modo de conciencia que ayudaba a resolver la imagen. Entrevista con la autora.

72 Documento de 1986. Fondo documental del artista.

73 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 147. El texto es de 1974.

74 "Beyond belief and the Power of the Image. David Freedberg talking with Rosemary Crumlin", en Rosemary Crumlin, *Beyond Belief: Modern Art and the Religious Imagination* [cat. exp.], Melbourne, National Gallery of Victoria, 1998, pp. 12-15. Esta exposición es un remarcable ejemplo de la pervivencia de la imaginación religiosa en el arte moderno y contemporáneo. Obras completamente abstractas como las de Mark Rothko o Robert Motherwell fueron leídas desde sus respuestas de contemplación y la emoción que generan, como imágenes en las que resuena el sentimiento religioso.

75 Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2014 (1ª edición: 1957), cap. 1.

76 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, pp. 121-125. El texto está fechado en 1982.

77 En diversos textos Hlito señaló la permanente sensación de "ilegalidad" que le producía su pintura. En 1976 expresó: "Intenso sentimiento de ilegalidad que me ha acompañado siempre y que renace cada vez que decae en mí la proyección en la obra. Estoy en el punto más bajo después de una temporada de trabajo más o menos feliz. ¿Qué soy ahora? Nada". Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 172.

78 *Ibid.*, p. 241.

79 Estas efigies remiten en su nombre y, parcialmente, en su iconografía a *La virgen de las rocas* (1483-1483), pintura de Leonardo da Vinci.

80 La fecha es incorrecta. Nanni se refiere a las "nuevas efigies" de los años 90. En los archivos del artista, constatamos que el personaje cicládico solo se configura en aquella etapa.

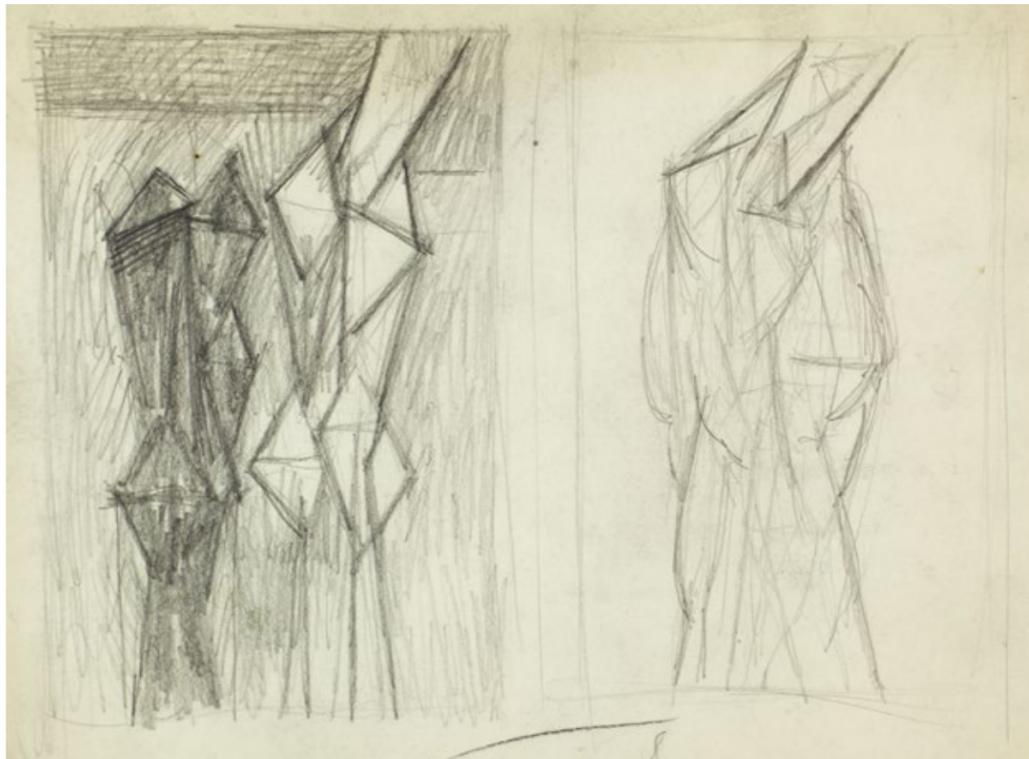
81 Martha Nanni (cur.), *hlito, las reglas del juego* [cat. exp.], Buenos Aires, MUNTREF, 2016, p. 9.

82 Nelly Perazzo, "Alfredo Hlito y el enigma de la pintura", en Nelly Perazzo (cur.), *Hlito 1923-1993* [cat. exp.], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, p. 47.

83 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 125.

EFIGIE CON TESTIGO

PATRICIA L. GIUNTA



Cuaderno de bocetos
de Alfredo Hlito, ca. 1981-1982.
Fondo documental del artista

A lo largo de la historia, el arte ha sido un medio de producción y de transmisión de conocimiento. Sin embargo, solo en años recientes distintas disciplinas comenzaron a ocuparse con mayor profundidad de esta última dimensión de las creaciones artísticas.

Es así como la neurociencia se ha acercado al arte investigando las áreas del cerebro que actúan en la tarea del artista y en el receptor de la obra, una nueva especialidad que ha sido denominada neuroestética.

También en el último tiempo se ha ampliado la dimensión epistémica del proceso artístico, y el arte se ha constituido en una importante fuente de investigación para esa rama de la filosofía. La epistemología (del griego *epistème*, 'conocimiento', y *logos*, 'estudio' o 'teoría') explora el origen, los fundamentos y los métodos con los que el ser humano conoce, así como la validez de ese conocimiento. Este potencial epistemológico del arte signó la relación de Alfredo Hlito con la producción pictórica.

La mentalidad filosófico-científica hunde sus raíces en los inicios de la trayectoria artística de Hlito, y nunca abandonó su actitud creadora. Los conceptos que sustentaron el movimiento Arte Concreto-Invencción, que cofundó en 1945, así lo evidencian. Dice el manifiesto de este grupo:

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. [...] Se impone ahora la física de la belleza [...] El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre [...] El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo practica [...].¹

A partir de ese momento seminal y activando la energía cognoscitiva aludida en el manifiesto, pareciera que Hlito examina los nuevos conceptos de la física contemporánea y experimenta con los medios pictóricos, en búsqueda de resultados diferentes a los tradicionales.

A través de sus indagaciones sobre el proceso creativo, el artista fuerza los límites de la noción de la realidad aceptada por el reduccionismo matérico. Entonces, más allá de la concepción objetual del arte, Hlito explica que, durante años de pintar y de no pintar, se preocupó por una pintura posible, aquello a lo que podía acceder.

Disipada la ilusión de inventar uno ha presenciado sin desearla la minuciosa devastación de sus creencias... Hasta que los gestos comenzaron a originar motivos, y los motivos se adueñaron de los gestos y la cosa empezó a funcionar de nuevo. Se comprende que no era necesario casi

salir de uno mismo para que se cumpliera ese proceso. ¿Es esta una prueba a favor de la espiritualidad del arte?²

Acorde a una lógica racionalista, el artista cuestionaba esa posibilidad. Sin embargo, la experiencia detallada por Hlito evoca el concepto que Wassily Kandinsky denominó "necesidad interior". El creador ruso conjeturó que el arte futuro tendría el impulso de traspasar los límites de la pintura abstracta. Regido por dicho impulso, el artista se adentraría por "los caminos tortuosos del nuevo reino, bordeando abismos inconmensurables"³ Pero, aseguraba, el pionero se vería conducido por el principio de la necesidad interior.

En busca de esa pintura posible a la que alude en sus escritos, Hlito atraviesa fronteras y arriba, por la vía de la necesidad interior, a la creación de una figuración propia, con la que experimenta en sus telas.

Con respecto al espacio y su representación en la superficie bidimensional, sostiene: "Los siglos XVII y XVIII han dejado su lugar y ahora comprobamos que el espacio ha quedado vacío y nos preguntamos si alguna vez existió ese espacio"⁴ En sus reflexiones concluye que, como la noción de espacio es insuficiente, convendría reemplazarla por una menos intuitiva. Al respecto, apunta:

... una pintura de Vantongerloo, reducida a una agrupación de puntos diminutos [...] es suficiente para crear en nosotros una situación espacial tan intensa [...] Actúan allí, seguramente, asociaciones implícitas de nuestra experiencia de lo inconmensurable [...] no conocemos con exactitud la clase de espacio que se manifiesta en esas pinturas [...].⁵

En relación con el espacio y la realidad, el nuevo paradigma de la mecánica cuántica plantea que la materia depende del modo en que el mundo aparece ante nosotros cuando interactuamos con él, pues la mirada desvía los fotones, una de las moléculas subatómicas que son los componentes básicos del universo. Por eso, Arthur Stanley Eddington, astrofísico y filósofo británico, señalaba que los métodos de la física no exponen la realidad concreta, sino un "mundo de sombras y símbolos", y que, con la sensación de que debe haber algo más detrás, se impone un regreso a la "conciencia humana" como punto de partida.⁶

En consecuencia, la naturaleza del observador, quien mira, esa conciencia, comienza a ocupar un lugar central en los debates de la ciencia. Al parecer, también en las indagaciones de Alfredo Hlito, quien enfrenta un desafío similar al de los científicos en la tarea de interpretar y construir representaciones mentales para luego plasmarlas en la tela.

Atendiendo especialmente al fenómeno de la percepción visual, en sus notas subraya la inmaterialidad de la imagen, “que sin embargo aparece, se deja percibir, que se realiza totalmente en la percepción”.⁷ En esta línea, el neurobiólogo británico Semir Zeki afirma que la mayoría de los artistas son también neurocientíficos, aunque en un sentido diferente, pues experimentan y entienden —de modo inconsciente— la organización del área visual del cerebro, mediante técnicas que son exclusivamente suyas.

Los escritos de Hlito sugieren una coincidencia con esas ideas:

En su quehacer —el del artista— entra también una cantidad de creencias conscientes y de creencias inconscientes [...] Las creencias inconscientes guardan todavía alguna relación con los actos del pintor [...] es posible deducirlo de los cuadros que pinta. Las creencias conscientes no tienen relación alguna con lo que hace mientras trabaja.⁸

Estas reflexiones nos guiarán en la experiencia estética frente a la obra *Efigie con testigo*. El título revela que se investiga la interacción sujeto-objeto. Junto a la efigie, aparece un personaje fundamental, el observador, aquel que, al percibir, otorga existencia. Ambas formas se desdobl原因 como en un juego de reflejos, y se estrechan los márgenes entre observador y observado. Pero ¿quién es la efigie y quién es el testigo? La solidez del color de la figura ubicada a la derecha en la composición indica la contundencia de quien atestigua con su mirada la presencia simulada de la efigie. Definida la superficie por “una factura pictórica interiormente iluminada” —detalla Hlito acerca de su técnica—, el color invita a “penetrar en las profundidades interiores del cuadro”.⁹ Tenues pinceladas de una gran evanescencia determinan la inmaterialidad de una imagen similar al concepto de la realidad que expone la teoría cuántica.

La relación sujeto-objeto es una instancia esencial en el proceso del conocimiento humano y, al abordarla en esta pintura, Hlito también indaga implícitamente sobre el concepto de conciencia.

Capacidad de reconocer el medio circundante, facultad psíquica por la que el sujeto se percibe a sí mismo: desde hace años los investigadores intentan aproximarse a una definición de conciencia, pero esta, tan esquivada como distante, parece escapar a los métodos empleados.

Sin embargo, con una antigua tradición en la exploración de este campo del conocimiento, la Ciencia Védica aborda la conciencia desde otra perspectiva. Su aproximación se

sistematiza desde lo Infinito hacia lo finito, desde la Gran Conciencia Cósmica hacia la conciencia individual. Es a partir del concepto védico de conciencia como analizaremos la interacción de una efigie y de su testigo planteada por Hlito en esta pintura.

Los pioneros de la mecánica cuántica conocían la Ciencia Védica. Originada en el subcontinente indio, se estructura en base a equivalencias entre el cosmos, la naturaleza terrestre y el funcionamiento del ser humano. Erwin Schrödinger, Werner Heisenberg y sus continuadores fueron científicos, místicos y filósofos metafísicos. Mentas de sutiles abstracciones matemáticas, lograron descifrar el complejo simbolismo de los Vedas, en los que encontraron eco a sus teorías. Con reiteradas alusiones a paralelismos existentes entre las matemáticas, la astronomía, la fisiología y la medicina, este milenar sistema de conocimiento examina también los modos en que el ser humano adquiere entendimiento, enfatizando la identificación del *self* o el “sí mismo”.

En relación con la conciencia humana, el *Mândūkya Upanishad*, enseñanza filosófica védica, señala cuatro estados de conciencia que le son concedidos al individuo. Estos estados son el de la vigilia, el onírico, el del sueño profundo y el denominado Turiya, “el cuarto”. En este último estado, trascendiendo el tiempo y el espacio de la realidad tridimensional, *Sakshi* —*testigo*, en sánscrito— observa la mente, los pensamientos y las acciones sin ser afectado por ellos; Pura Conciencia en Sí Misma atestigua la existencia.

Según estas enseñanzas, es posible alcanzar ese cuarto estado de conciencia por medio de rigurosos ejercicios intelectuales de análisis sobre el proceso de percepción, de desapego de los objetos, y con la atención de la conciencia centrada en sí misma. Una actitud de autoindagación y de interpretación de los medios cognoscitivos que acompañó a Hlito durante toda la vida. Las anotaciones del artista reflejan esta conducta ascética y el repliegue sobre sí mismo en búsqueda de certezas. Así se revela en la descripción que, en tercera persona, vuelca en uno de sus textos:

B. se ha vuelto impenetrable para los seres que lo rodean. Es impenetrable incluso para sí mismo. Pero en él no hay simulación ni secretos que se proponga guardar celosamente. En él no hay nada, con excepción de una vaga esperanza o expectativa que no llega a articular jamás. Es un agazapado al acecho de una presa que no se muestra o que solo alcanza a vislumbrar por momentos.¹⁰



Efigie con testigo, 1981
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Hlito discute también qué sucedería si cesaran todas las presiones que determinan nuestro comportamiento, del que deriva la conciencia de lo que somos. “¿Asomaría un ‘yo esencial’ o nuestra identidad se disiparía en el espacio?”¹¹

La aparente realidad de la imagen pictórica de *Efigie con testigo* invita a inferir que la figura de la efigie es un simulacro de identidad, de personalidad. Esta ficción se desvanece en “un espacio ilusorio, hipotético, conjetural”¹² ante la presencia del testigo, ese “yo esencial” que señala Hlito, el “sí mismo” que, en el cuarto estado de conciencia, permanece atestiguando la existencia del ser humano.

Un cierto rumor de esta interpretación resuena quizás en las siguientes palabras del artista: “La queja gloriosa de que por primera vez reparó en que estaba solo sobre la tierra concluye en un lamento inaudible”. Y sigue:

Como el átomo que paradójicamente se dividió en partículas más pequeñas, el individuo se fragmentó al extremo de que su parte más valiosa, la conciencia, es solo el aspecto visible y menos interesante de uno. El espacio interior ha quedado vacío; nos preguntamos si alguna vez existió. [...] Hasta parecería peligroso que quede vacío. Por él podría vaciarse toda la realidad.¹³

Resulta inevitable relacionar también estos pensamientos con la idea de realidad planteada por la física cuántica.

En su análisis de la estructura del conocimiento, Hlito reflexiona acerca de la tarea del pintor. Dice: “es, además de compleja, sumamente enigmática... Enigmáticas son, en fin, las creencias... ¿en qué medida es consciente de ellas? ¿Qué significado tiene en todo esto la palabra ‘conciencia’?”¹⁴

Sus cavilaciones continúan: “Porque está ciertamente lo que se ve, pero también y sobre todo —reflexiona— está lo que solo puede verse si se lo descubre por un acto de creación”.¹⁵

Tal vez, en la creación de *Efigie con testigo*, haya vislumbrado una respuesta posible a esas incertidumbres que, invariablemente, encontraban resolución en el proceso de la realización de sus obras.

En el vínculo indisoluble de sus obras y sus escritos, Alfredo Hlito evidencia un acercamiento epistemológico a la pintura desde una perspectiva constructiva y estratégica del entendimiento, al comprender el arte como un auténtico campo del saber, como un camino de conocimiento.

Notas

1 “Manifiesto Invencionista”, *Arte Concreto Invención*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 8.

2 Alfredo Hlito, *Dejen en paz a la Gioconda*. Prólogo, revisión y edición de Rodolfo Alonso, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2007, p. 111.

3 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Premia, 1989, p. 99.

4 Alfredo Hlito, *op. cit.*, p. 165.

5 *Ibid.*, pp. 45-46.

6 Véase Arthur Stanley Eddington, “Introduction”, *The Nature of the Physical World*, Cambridge, The Macmillan Company-New York University Press, 1929, p. XV.

7 Alfredo Hlito, *op. cit.*, p. 150.

8 *Ibid.*, pp. 101-102.

9 *Ibid.*, p. 104.

10 *Ibid.*, p. 107.

11 *Ibid.*, p. 147.

12 *Ibid.*, p. 150.

13 *Ibid.*, p. 166.

14 *Ibid.*, p. 102.

15 *Ibid.*, p. 57.

LA EXPOSICIÓN



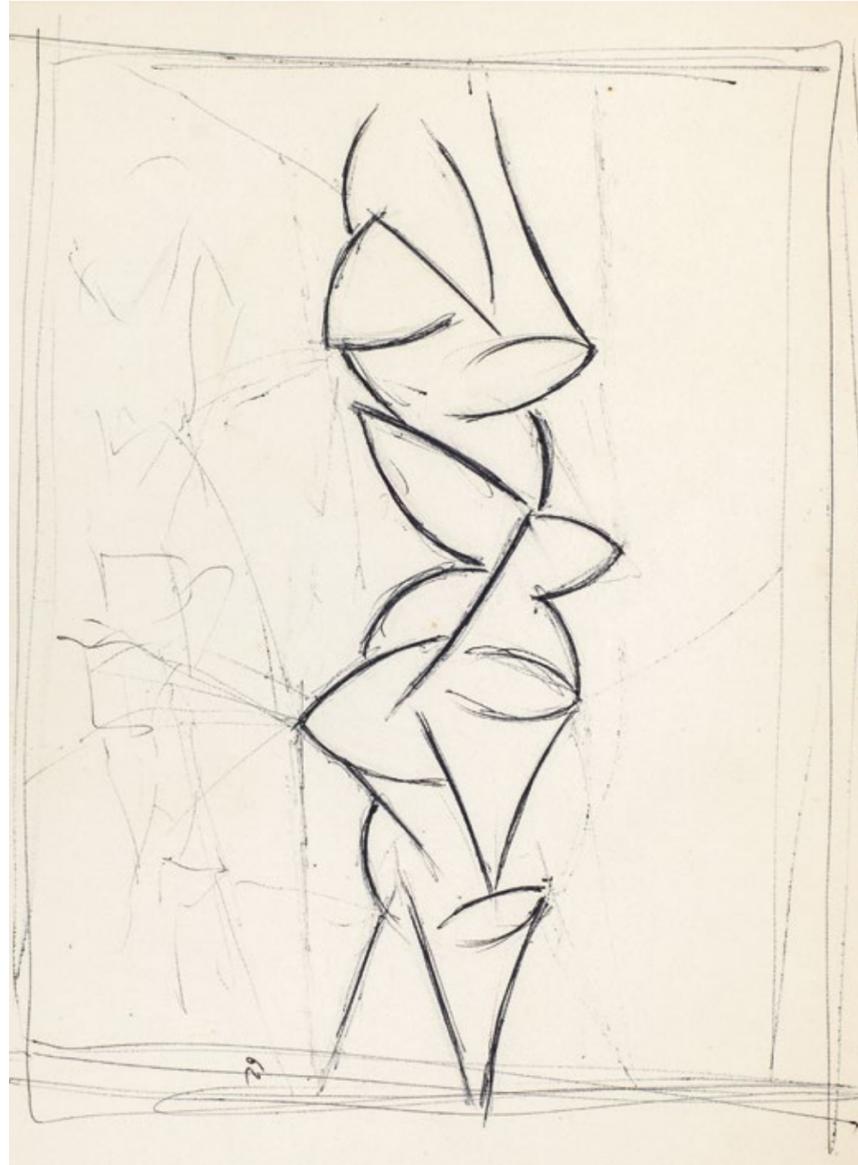
CAMINO A LAS EFIGIES

¿Qué sería de la obra de arte rodeada del más completo silencio? El lenguaje verbal es el único medio del que disponemos para incorporar a la obra de arte en los otros planos de la experiencia, expandir el significado o los significados posibles de la obra de arte. Sin las palabras, la obra de arte permanecería encerrada y confinada en su singularidad material, y la experiencia que ella nos procura, en la singularidad personal del observador.

A. H., 1958
Reproducido en Alfredo Hlito,
Dejen en paz a la Gioconda, Buenos Aires,
Ediciones Infinito, 2007, p. 54.

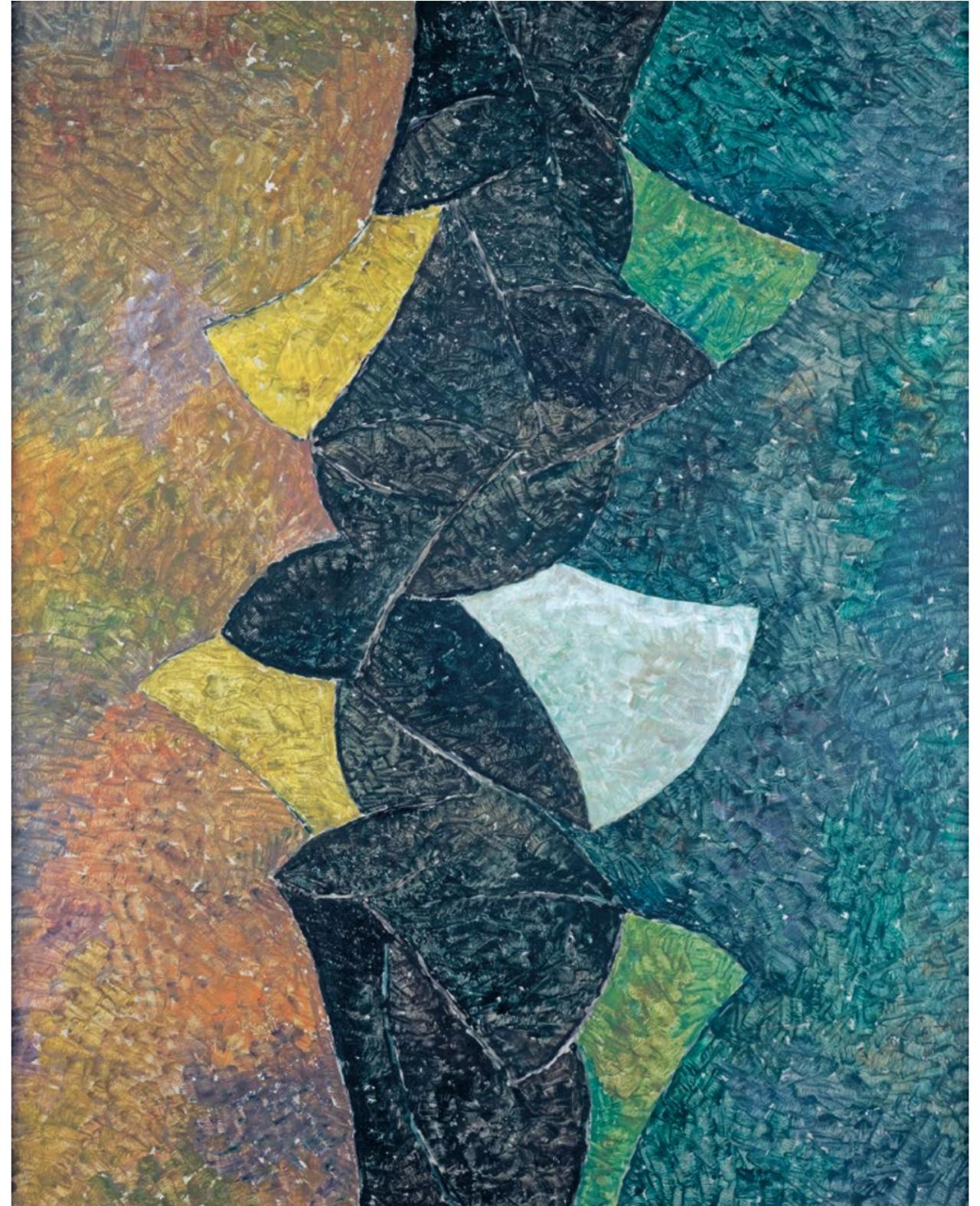


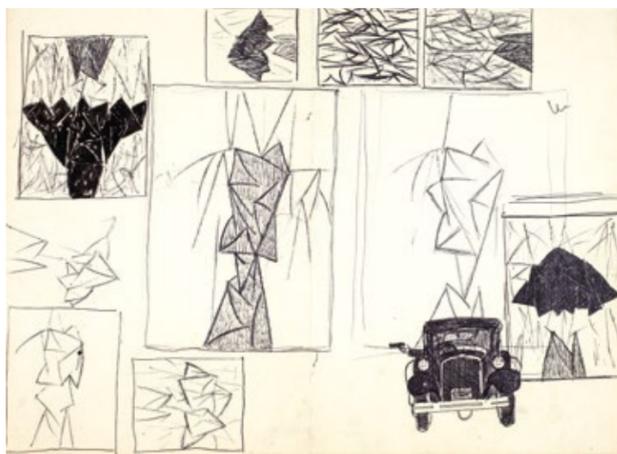
Textos
Alfredo Hlito (A. H.)
María José Herrera (M. J. H.)



Boceto
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Sin título, 1962
Óleo sobre hardboard
76,5 × 61 cm
Colección particular

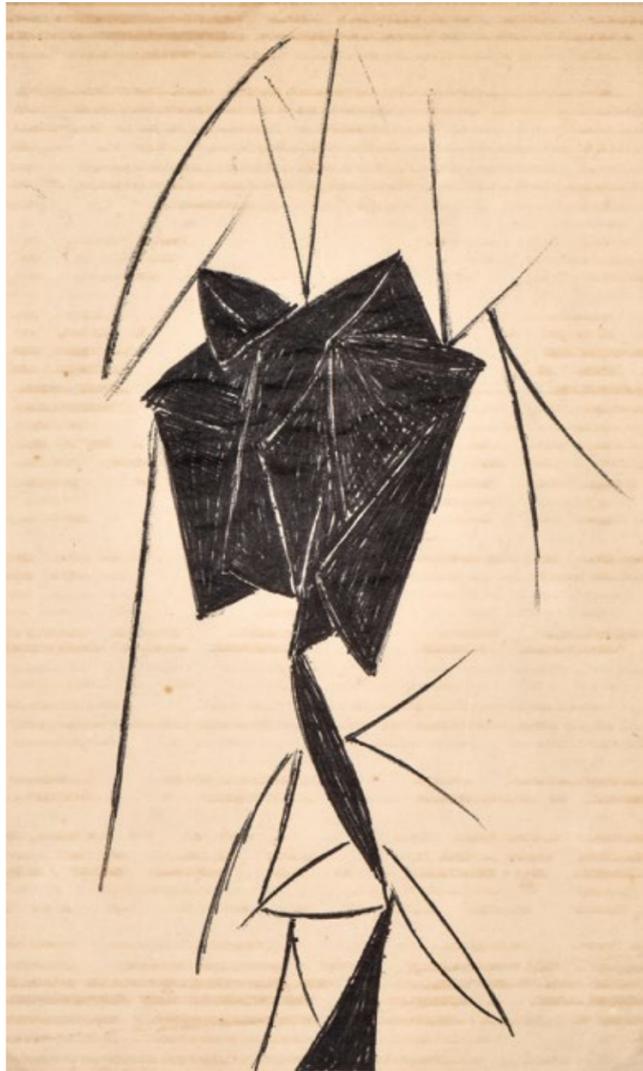




Bocetos
Fondo documental del artista



Sin título, 1963
Óleo sobre tela
60 × 81 cm
Colección particular



Las creencias inconscientes guardan todavía alguna relación con los actos del pintor; esto no es observable, pero es posible deducirlo de los cuadros que pinta. Las creencias conscientes no tienen relación alguna con lo que hace mientras trabaja. Son, hablando con propiedad, justificaciones de actos cumplidos. De esto se desprende que la tarea del pintor es, además de compleja, sumamente enigmática. No digo que sea enigmática para los demás, esto quizás no es tan importante. Es enigmática para él mismo. Enigmática es la relación que existe entre esa diversidad de actos y de etapas en que consiste su hacer; enigmático es el funcionamiento de las distintas facultades que pone en juego y que hacen pensar menos en un acto único, necesario, que en una serie de actos ligados por convenciones que no escapan a la sospecha de gratuidad.

A. H., "Los actos del pintor", 1959-1960.
Reproducido en *Dejen en paz a la Gioconda*, p. 102.

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
18,3 x 11,3 cm
Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
Formas y líneas, 1963
Óleo sobre tela
110 x 70 cm
Colección particular



Entre las definiciones que trae el diccionario de "simulacro" hay una muy pertinente: especie que forma la imaginación y la connotación de cosa fingida sumamente pertinente.

A. H., 5 de marzo de 1973
Fondo documental del artista



Simulacro, 1965
Óleo sobre tela
100 × 130 cm
Colección particular



Simulacros, 1966
Óleo sobre tela
153 × 102 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

Desde que me sustraje al mimetismo de Mondrian, Vantongerloo, Max Bill, una preocupación me ha perseguido siempre. Mirá, la cosa podría plantearse así, sin rebuscamiento: ¿qué pintar? ¿cuál va a ser el tema de mi pintura? Para un pintor "d'après nature" no habría problema. El problema es nuevo. Su tema estaba dado. Había convenciones. Se pintan santos, paisajes, marinas, naturalezas muertas, porque "eso" es la pintura. Claro que la pintura es otra cosa y viene después. Pero de todos modos, ahí estaba resuelto el problema y te aseguro que no es un problema despreciable. ¿Cómo se puede ponerse a doblar simplemente alambres cuando el viejo Vantongerloo lo hizo por demás? ¿Pero cómo pintar cuadrados sin hacer Albers? ¿Cómo pintar sobre blanco sin hacer Mondrian o Vantongerloo? Lo que ellos hicieron no son convenciones, y el arte desde hace medio siglo no es acumulativo, no le suma a nadie. La pintura de Mondrian no consiste en cómo está hecha, sino que está creada desde el principio con tema y todo ¿Ve la diferencia? El tema es de él, tanto como la manera de tratarlo.

A. H., s/f.

Fondo documental del artista

Con este comentario Hlito asevera que el tema de la pintura moderna no es nada externo a ella, lo que se denomina el género, sino la pintura misma. De allí sus imágenes enigmáticas donde la figura es el resultado de vacíos, contrastes, cruces de líneas, confluencia de colores u otras decisiones abstractas.

M. J. H.

PÁGINA SIGUIENTE
Sin título, 1968
Óleo sobre hardboard
38 x 51 cm
Colección particular

Sin título, 1967
Óleo sobre hardboard
38 x 51 cm
Colección particular



EFIGIES: LA IMAGEN DEL MODELO INTERIOR

LA IMAGEN. *Cuidado. La palabra es engañosa. De los múltiples significados de la palabra "imagen" solo conservo uno, el de su inmaterialidad (iba a decir de su irrealidad). Pues la imagen no es solamente lo que está en lugar de una cosa. Es, por definición, una no-cosa que, no obstante, tiene un modo de existencia que le es propio y una legalidad (consentida con las convenciones de nuestra cultura).*

Tenemos pues la imagen, una materialidad que sin embargo aparece, se deja percibir, que se realiza totalmente en la percepción. Y que no se identifica en forma alguna con el soporte supuesto. Es algo que se sobrepone a él, que lo afirma negándolo, transformando su modesta realidad en una pura apariencia cuyos prestigios ilustran las historias de la pintura [...].

A. H., 1974.

Reproducido en *Dejen en paz a la Gioconda*, p. 150.





Efigie elocuente, 1973
 Acrílico sobre tela
 152,5 × 103 × 4 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Tlalocantecuhtli, "Señor de Tlallocan"
 y dios a Itepetl, fol. 110v, C
 Códice Ixtlilxóchitl. Licencia Creative Commons CCo.



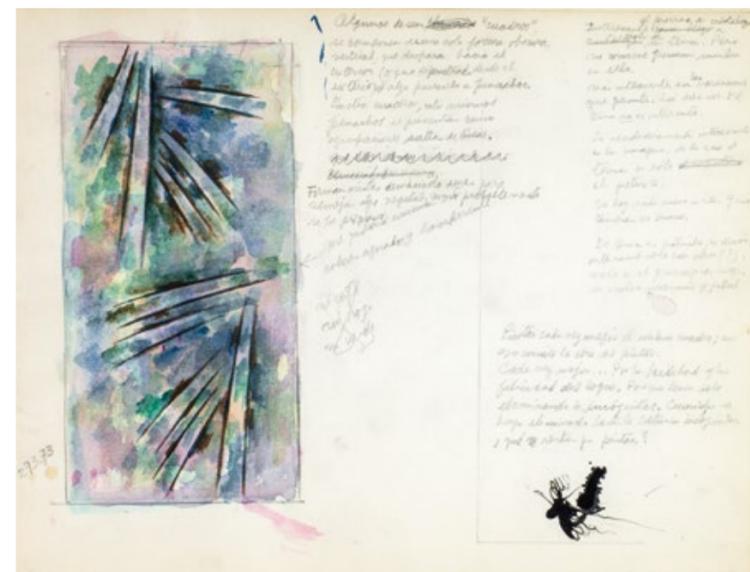
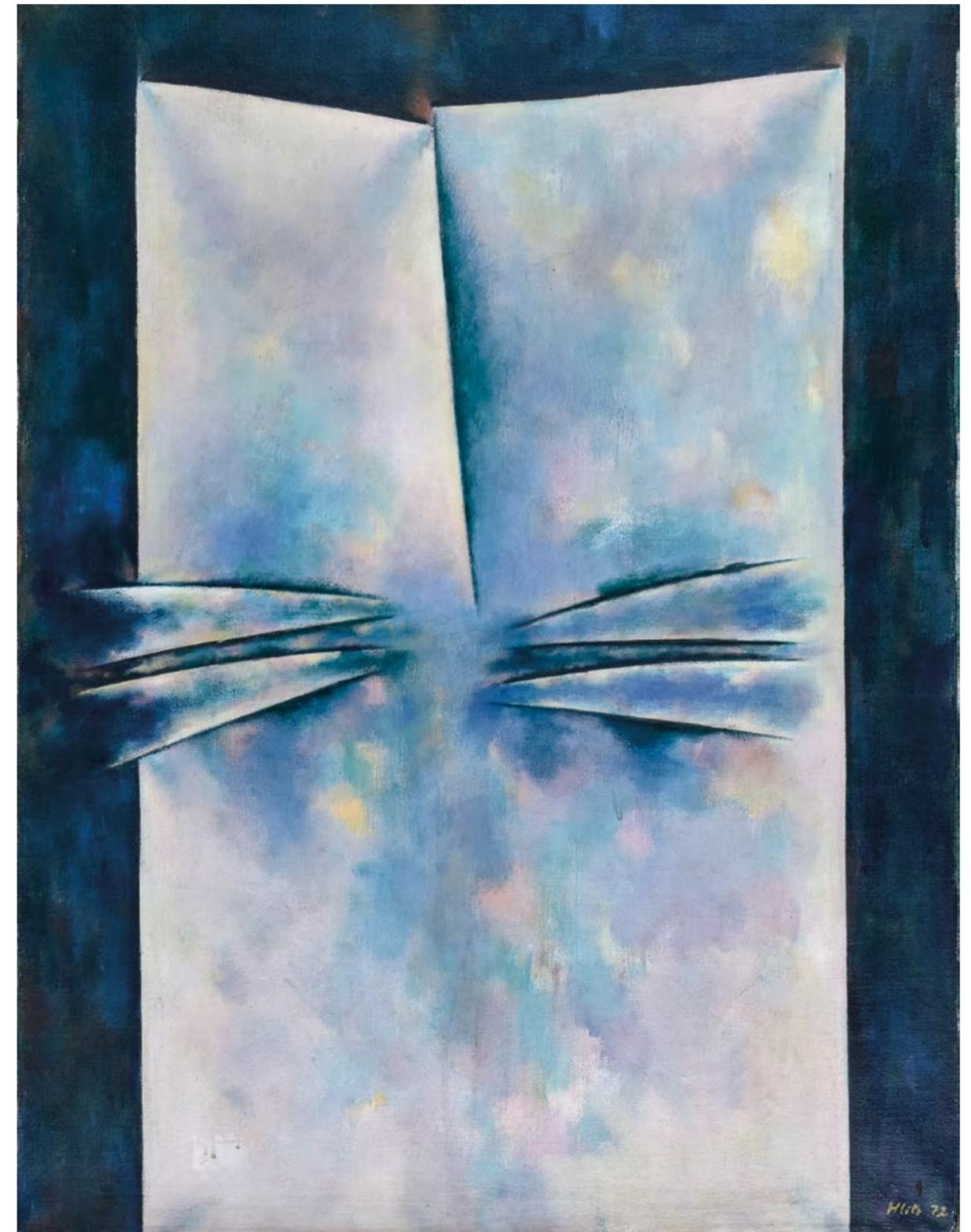
Sin título, 1974
 Acrílico sobre tela
 98 × 80 cm
 Colección particular

Algunos de sus "cuadros" se componen de una sola forma oscura, vertical, que dispara hacia el exterior (o que es penetrado desde el exterior) algo parecido a penachos. En otros cuadros, estos mismos penachos se presentan como agrupaciones sueltas de líneas. Forman aristas demasiado duras, semejan algo vegetal, como probablemente se lo propuso. Interesante el proceso de cristalización de tema. Pero no conviene pensar mucho en ello. Más interesantes son las variaciones que permite. Así debe ser. El tema no es interesante. Lo verdaderamente interesante es la imagen, de lo que el tema es solo el pretexto... No hay nada nuevo en esto, y eso también es bueno. El tema es gratuito, es decir, intercambiable con otros (?), solo en el principio. Luego se vuelve necesario y fatal. Pintar cada vez mejor el mismo cuadro, en eso consiste la obra del pintor. Cada vez mejor... por la facilidad y la felicidad del logro. Porque hemos ido eliminando las incógnitas. Cuando se haya develado hasta la última incógnita, ¿qué resta por pintar?

A. H., 27 de julio de 1973
Fondo documental del artista

En ocasiones, en sus diarios, donde combina relatos y bocetos, Hlito elige referirse a sí mismo en tercera persona. Habla de "él" para adoptar un tono neutro, distanciado, que le permite emitir juicios o comentarios críticos que no se "atrevería" a decir de sí mismo. Los "penachos" que menciona recuerdan a los tocados de pluma del dios Tlaloc (de la lluvia y el relámpago) —cuya imagen puede verse en la página 56—, que en sus obras adquieren la forma sintetizada de triángulos estriados. Tanto su trabajo como diseñador gráfico en la Universidad Autónoma de México como los paseos que realizó durante casi diez años de permanencia en aquel país lo familiarizaron con pirámides, esculturas monumentales, estelas funerarias y códices, todos temas que aparecen en su obra, especialmente la de sus últimas décadas de producción. En 1964, año en que la familia Hlito llegó a México, se inauguraba el nuevo edificio del Museo Nacional de Antropología, con un espectacular montaje de las piezas artísticas de cada cultura y con un relato didáctico y teatral que resultó muy popular.

M. J. H.



Boceto
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Sin título, 1972
Acrílico sobre tela
80 × 60 cm
Colección particular

B. se ha vuelto impenetrable para los seres que lo rodean. Es impenetrable incluso para sí mismo. Pero en él no hay simulación ni secretos que se proponga guardar celosamente. En él no hay nada, con excepción de una vaga esperanza o expectativa que no llega a articular jamás. Es un agazapado al acecho de una presa que no se muestra o que solo alcanza a vislumbrar por momentos [...]. B. está solo, mudo e inarticulado en espera de que un oscuro instinto acuda al llamado de esos signos que ha dibujado sobre la tela. ¿Cómo hace para que se vuelvan elocuentes? Están los medios de la pintura, esos medios cuyos prestigios parecen condenarnos a no reconocernos jamás. Juego de aceptaciones y rechazos y siempre la derrota final. Pintamos porque otros pintaron antes, dice. Me gustaría llegar a pintar movido por un impulso cualquiera, pero a condición de que se encuentre fuera de la pintura.

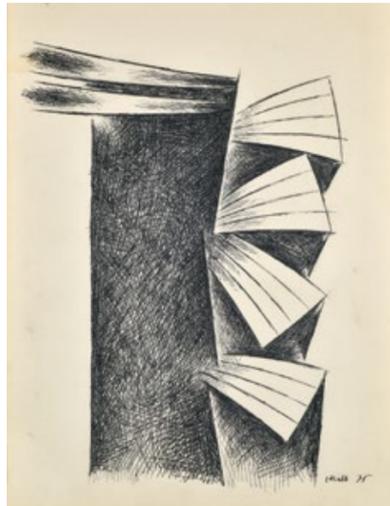
A. H., México, 1974
 Reproducido en *Dejen en paz a la Gioconda*, pp. 107-110

Este es un fragmento de una autoentrevista de Hlito, en la que se refiere a sí mismo como el personaje B. La reflexión sobre la pintura es permanente en el artista desde sus comienzos, en 1945. Sus humores al respecto cambian, como parte de una tensión existencial que lo lleva a producir escritos de interés tanto para la literatura como para la estética, en el ámbito de la comprensión de los procesos creativos.

M. J. H.



Sin título [Simulacro IV]
 (boceto), 1975
 Gouache sobre papel
 29,5 x 21 cm
 Colección particular



Sin título, 1975
 Tinta sobre papel
 32 x 23 cm
 Colección Museo Nacional
 de Bellas Artes



Efigie I
 (boceto), 1977
 Tinta sobre papel
 30 x 20,5 cm
 Colección particular



Simulacro XXIX, 1976
 Acrílico sobre tela
 100 x 70 cm
 Colección particular

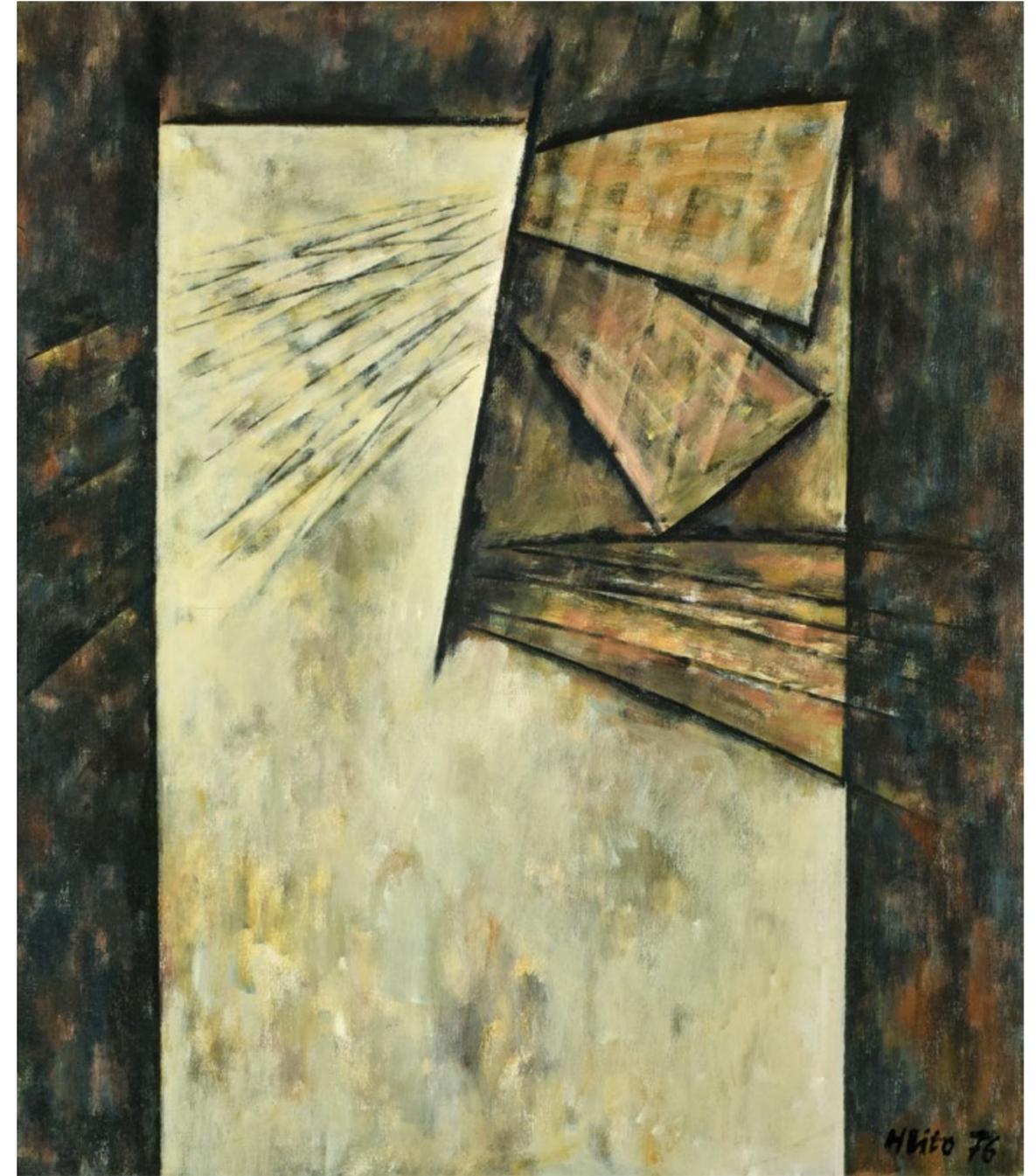
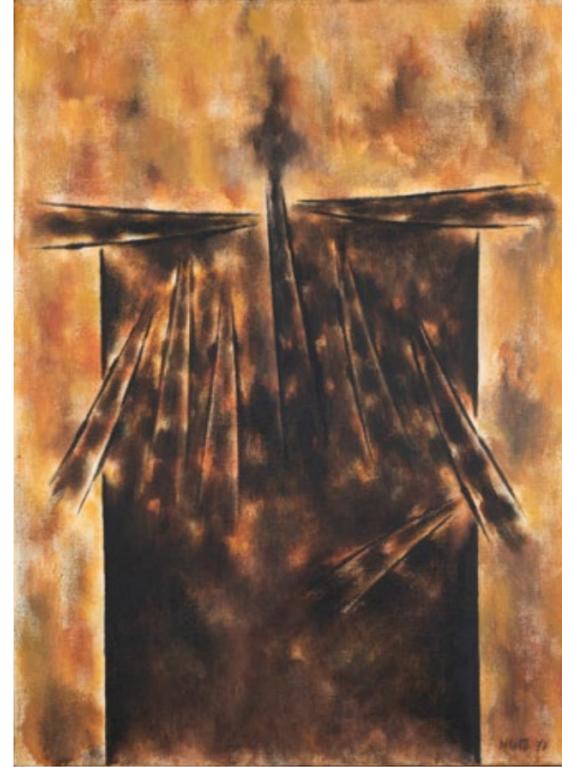


Sin título, 1974
Acrílico sobre tela
109 × 80 cm
Colección particular

Bocetos
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Sin título, de la serie
Simulacros, 1978
Acrílico sobre tela
110 × 80 cm
Colección particular





Simulacro, 1975
 Acrílico sobre tela
 100 × 70 cm
 Colección particular

Estudio, 1971
 Acrílico sobre tela
 57 × 41 cm
 Colección Museo Nacional
 de Bellas Artes

ABAJO
 Bocetos
 Fondo documental del artista



Efigie XXXV, 1976
 Acrílico sobre tela
 70 × 60 cm
 Colección particular

Me gustaría que se dijera de mis pinturas que son metáforas de lo visible; indicaría que se refieren a alguna otra cosa, y tendrían así algún fundamento no solo en la pintura [...].

A. H.

Testimonio publicado en Carlos Espartaco,
"Biografía sincrónica de un pintor",
Artinf, Buenos Aires, 1980.

Efectivamente, Hlito sabe que lo visible es lo que el ojo crea al mirar. Como sostiene Eulàlia Bosch: "La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella".

M. J. H.

Procedo siempre de la misma manera: sobre una base cualquiera —papel, cartón, tela— de forma rectangular, trazo las diagonales que me van a dar los centros en los que se inscribe la figura. Es todo en cuanto al dibujo. En cuanto a la pintura, ninguna decisión previa, salvo la de una determinada relación tonal que, hasta ahora, no parece tolerar muchas alternativas.

A. H., 1979

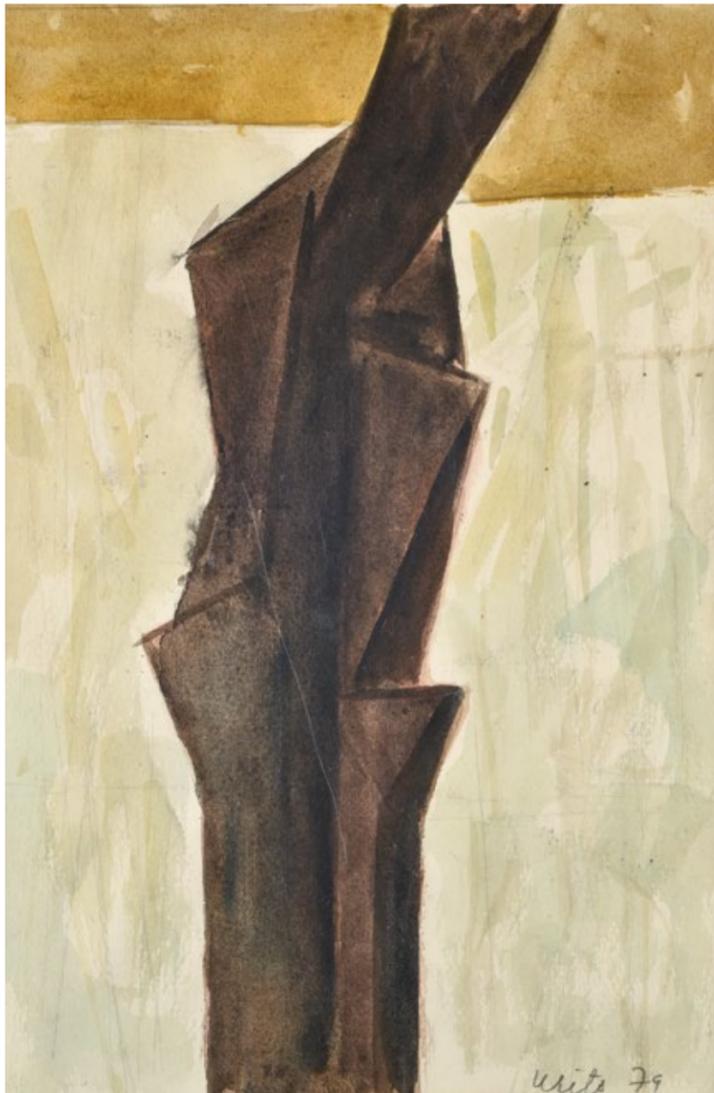
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Efigie con fondo rosa, 1979
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular



UNA TERCA PERMANENCIA. Puedo verte, Efigie,
a través de muros opacos y calles ruidosas.
Tranquila y como acechante, me aguardas.
Últimamente, te complaces en oponer a mis fútiles
cuidados una terca permanencia. Quise llevar
el registro exacto de mis humores cambiantes
y advertí que no cambiabas conmigo. Te aseguro
que llegué a detestar tu presencia. Te agredí,
te deformé, y tú continuabas permaneciendo.

A. H., 1977
Reproducido en *Dejen en paz a la Gioconda*, p. 117.



Efigie obscura (boceto), ca. 1979
Acrílico sobre papel
30 x 20 cm
Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
Efigie obscura, 1979
Acrílico sobre tela
150 x 100 cm
Colección particular

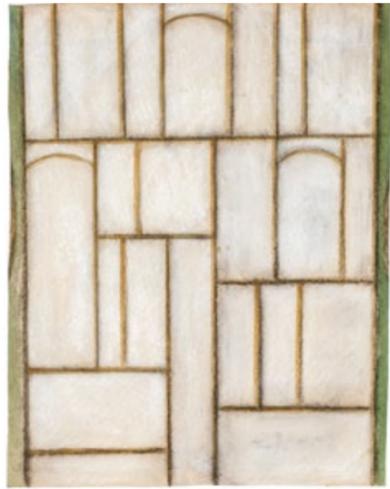




Bocetos
Fondo documental del artista

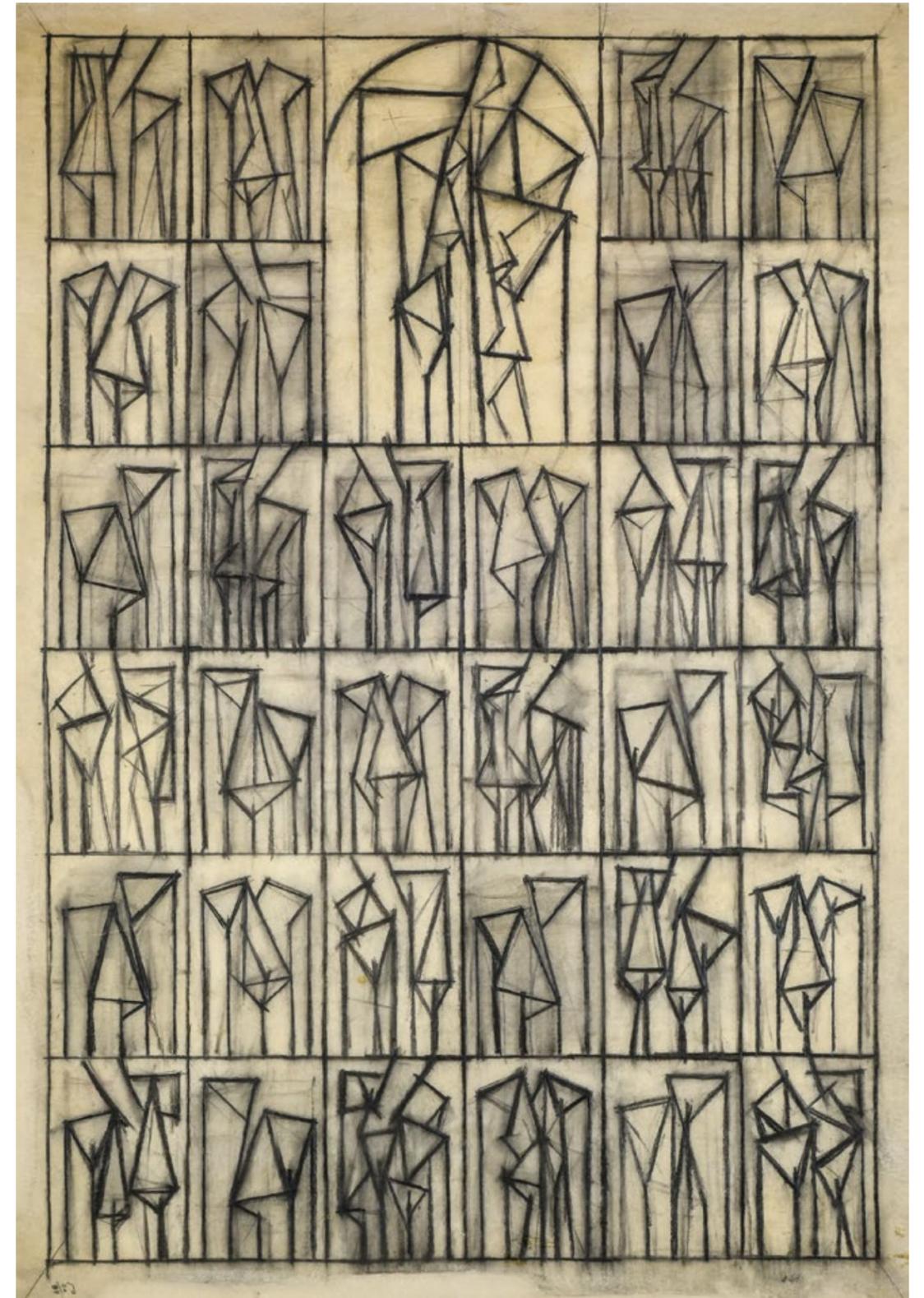
PÁGINA SIGUIENTE
Iconostasis VIII, 1979
Óleo sobre cartón
96,5 × 66,5 cm
Colección particular





Bocetos
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Sin título [Iconostasis] (boceto), ca. 1978
Lápiz y carbonilla sobre papel vegetal
105 × 65 cm
Colección particular

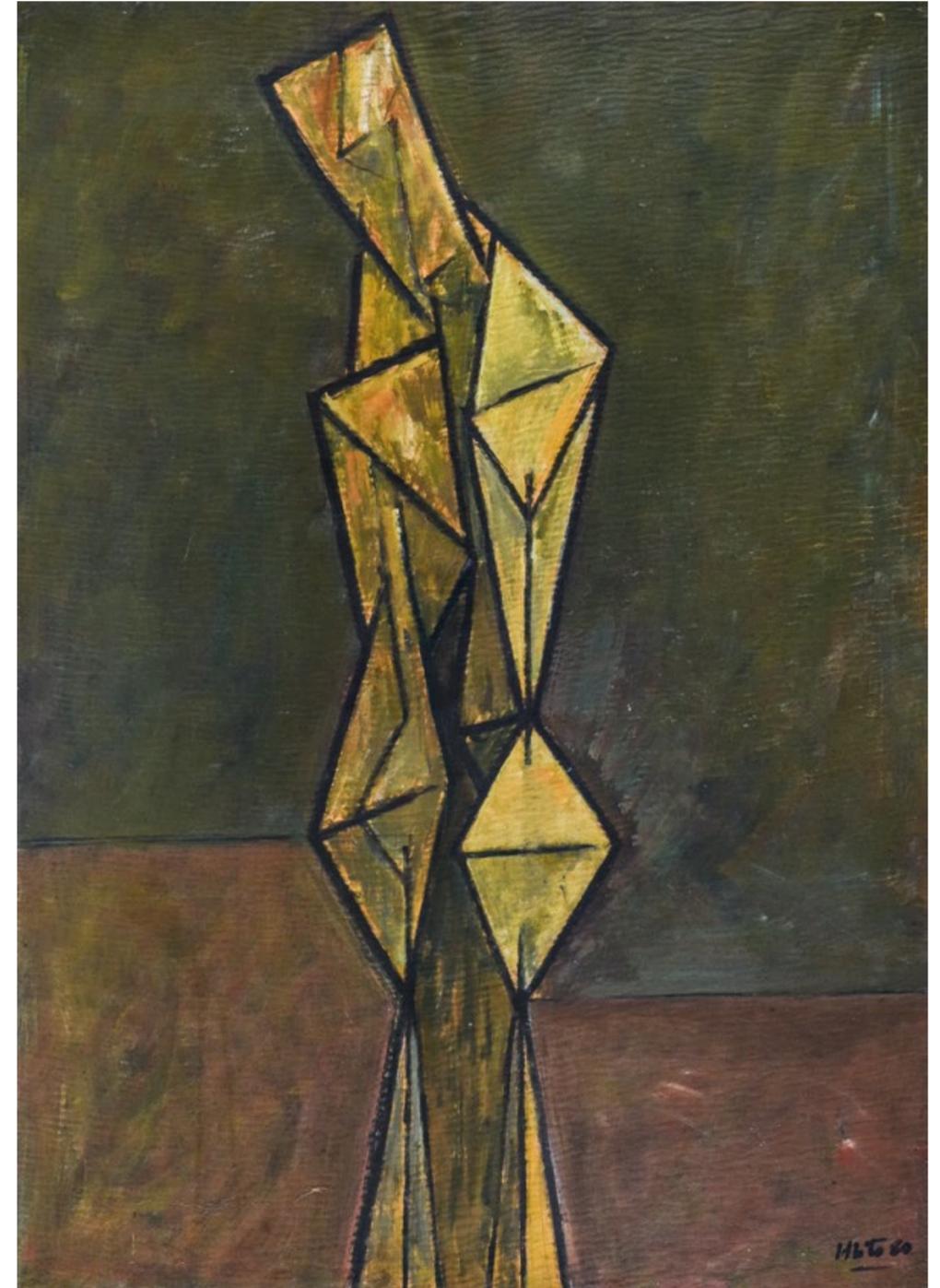




Iconostasis en rojo, 1987
Acrílico sobre hardboard
60 × 80 cm
Colección particular



Efigie, 1980
Acrílico sobre cartón
100 × 71 cm
Colección particular



Efigie, 1980
Acrílico sobre cartón
100 × 71 cm
Colección particular



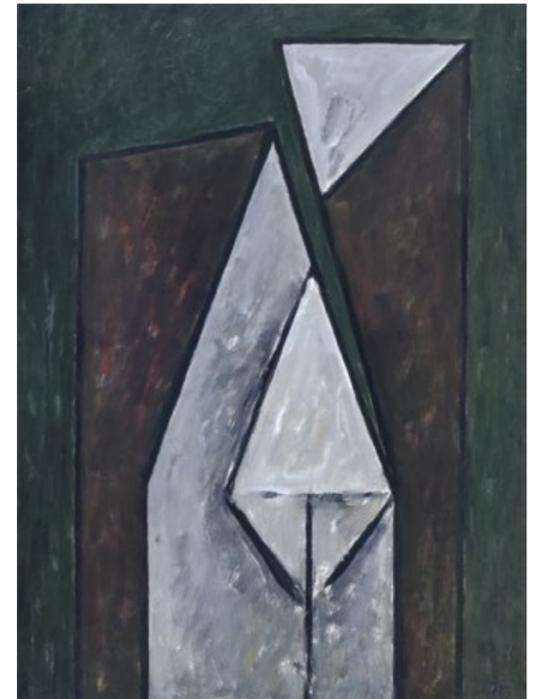
Efigies opuestas, 1986
 Acrílico sobre tela
 150 × 110 cm
 Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
Sin título, 1982
 Acrílico sobre hardboard
 70 × 50 cm
 Colección particular

Sin título, 1982
 Acrílico sobre hardboard
 70 × 50 cm
 Colección particular

Sin título, 1982
 Acrílico sobre hardboard
 70 × 50 cm
 Colección particular

Sin título, 1982
 Acrílico sobre hardboard
 70 × 50 cm
 Colección particular



EL SÍ MISMO. La búsqueda de la totalidad, de la unión de lo consciente y lo inconsciente, de los opuestos, es una aspiración arquetípica. Se halla en todas las culturas. La psicología profunda lo denomina el arquetipo del "sí mismo". Muchas de las preguntas existenciales que Hlito formula en sus diarios y anotaciones van en esa dirección. Como cuando, en 1974, señala que la identidad personal está determinada exteriormente y plantea: "¿Qué sucedería si de pronto cesaran las presiones, todas las presiones, que determinan nuestro comportamiento habitual del que deriva nuestra conciencia de lo que somos? ¿Asomaría un "yo esencial", o nuestra identidad se disiparía en el espacio?". Y profundiza su cuestionamiento: "La posibilidad de innumerables yo alternativos solo sería admisible, a condición de no ser conscientes de esa identidad cambiante. Hay un signo adverso en la ausencia de identidad. ¿Y si no siempre se tratase de una tara? Hay una gran utilidad para los demás en nuestra propia identidad".

M. J. H.

PÁGINA SIGUIENTE
Efigie, 1977
Acrílico sobre tela
150 x 100 cm
Colección particular





Efigie, 1978
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección Museo de Artes Plásticas
Eduardo Sívori, Ciudad de Buenos Aires



Efigie I, 1978
Acrílico sobre tela
149,5 × 99,5 cm
Colección Museo
Castagnino + Macro, Rosario





Efigie retrato, 1983
 Acrílico sobre tela
 100 x 80 cm
 Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
 Arr. izq.
Sin título, 1978
 Acrílico sobre tela
 45 x 35 cm
 Colección particular

Arr. der.
Sin título, 1982
 Acrílico sobre cartón
 48 x 38 cm
 Colección
 Delmiro Méndez e hijo

Ab. izq.
Sin título, 1977
 Óleo sobre hardboard
 50 x 35 cm
 Colección particular

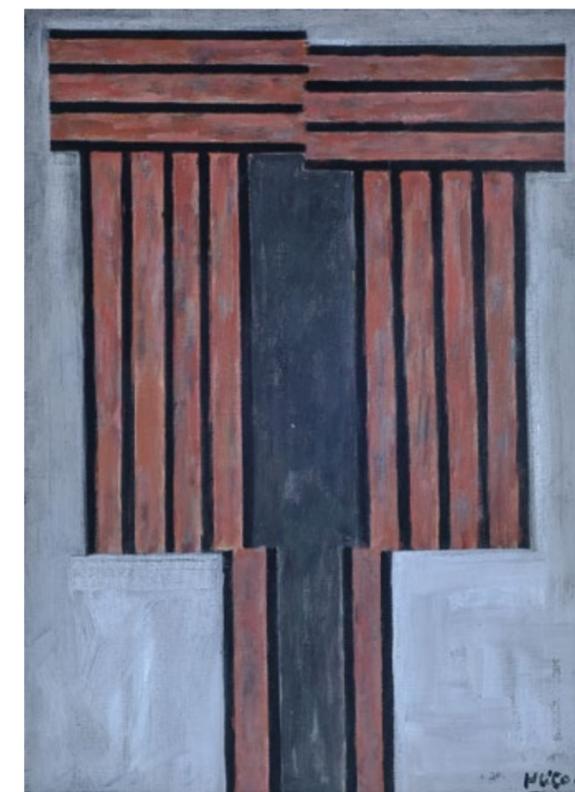
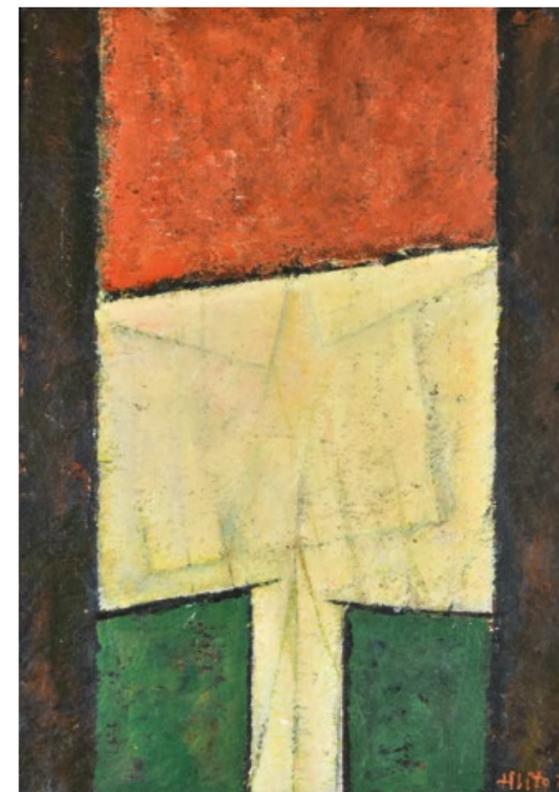
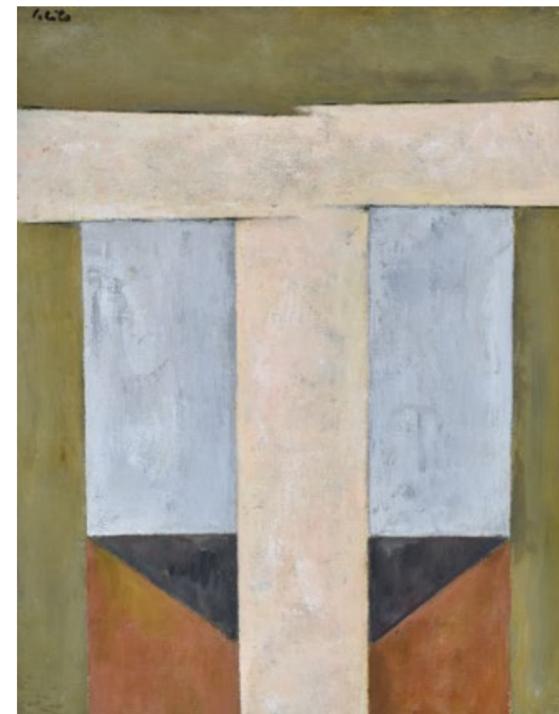
Ab. der.
Sin título, 1983
 Acrílico sobre tela
 48 x 35 cm
 Colección particular

No persigo la unidad, persigo la diversidad. No ignoro que la unidad de temática y de ejecución (que vulgarmente se da en llamar estilo) es sumamente útil para el pintor y para aquellos que se interesan en su obra. Permite reconocerlos y reconocerse en la pequeña parcela que han cultivado en el inmenso territorio de la pintura. La inconstancia, por inconsistencia, por un deseo secreto de ocultamiento, no me interesó reconocermé ni ser reconocido en la obra realizada: tanto odio lo que he hecho, salvo por momentos, cuando más ajeno me siento a lo realizado.

A. H., s/f
 Fondo documental del artista

A lo largo de su trayectoria, Hlito no dudó de que lo que hacía, fatalmente, debía ser así. No obstante, agudo observador de la sociedad y, en particular, del campo artístico, sabía cuán cara era esa completa libertad que no resignaba. Como su admirado Franz Kafka, a quien leía con devoción, se debatía entre las contradicciones del orgullo por su actitud ética y el desaliento de una carrera inevitablemente distinta y solitaria.

M. J. H.





Fragmento, 1980
Acrílico sobre tela
65 × 50 cm
Colección particular

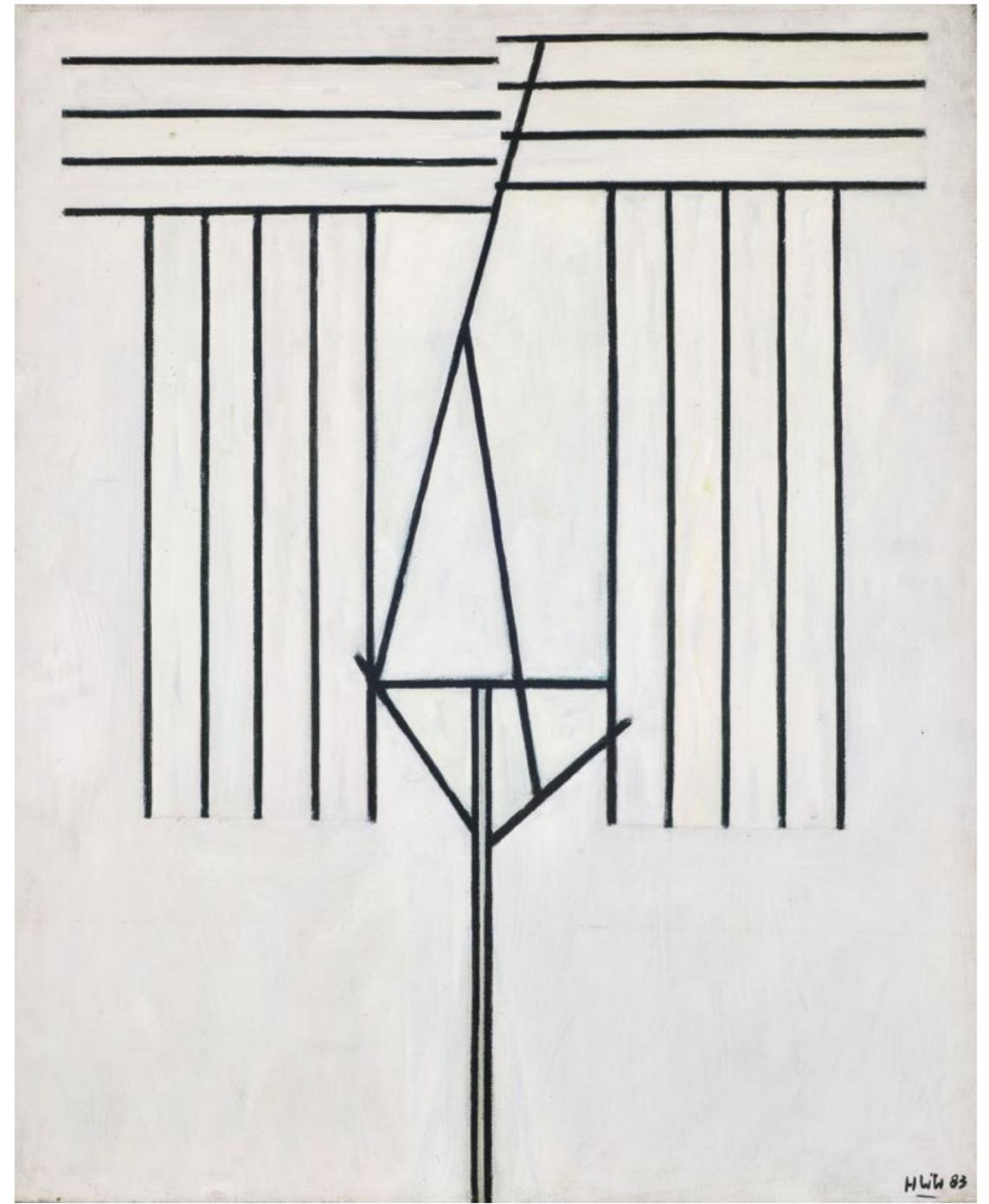
PÁGINA SIGUIENTE
Sin título, 1985
Acrílico sobre tela
70 × 50 cm
Colección particular



Hito 85



Efigie blanca sobre negro,
de la serie *Retratos*, 1980
Acrílico sobre tela
120 x 80 cm
Colección particular



Efigie esquemática
o *Efigie en blanco*, 1983
Acrílico sobre tela
100 x 80 cm
Colección particular



Sin título [Efigie con paño]
(boceto), 1980
Acrílico sobre papel
32 x 23,5 cm
Colección particular

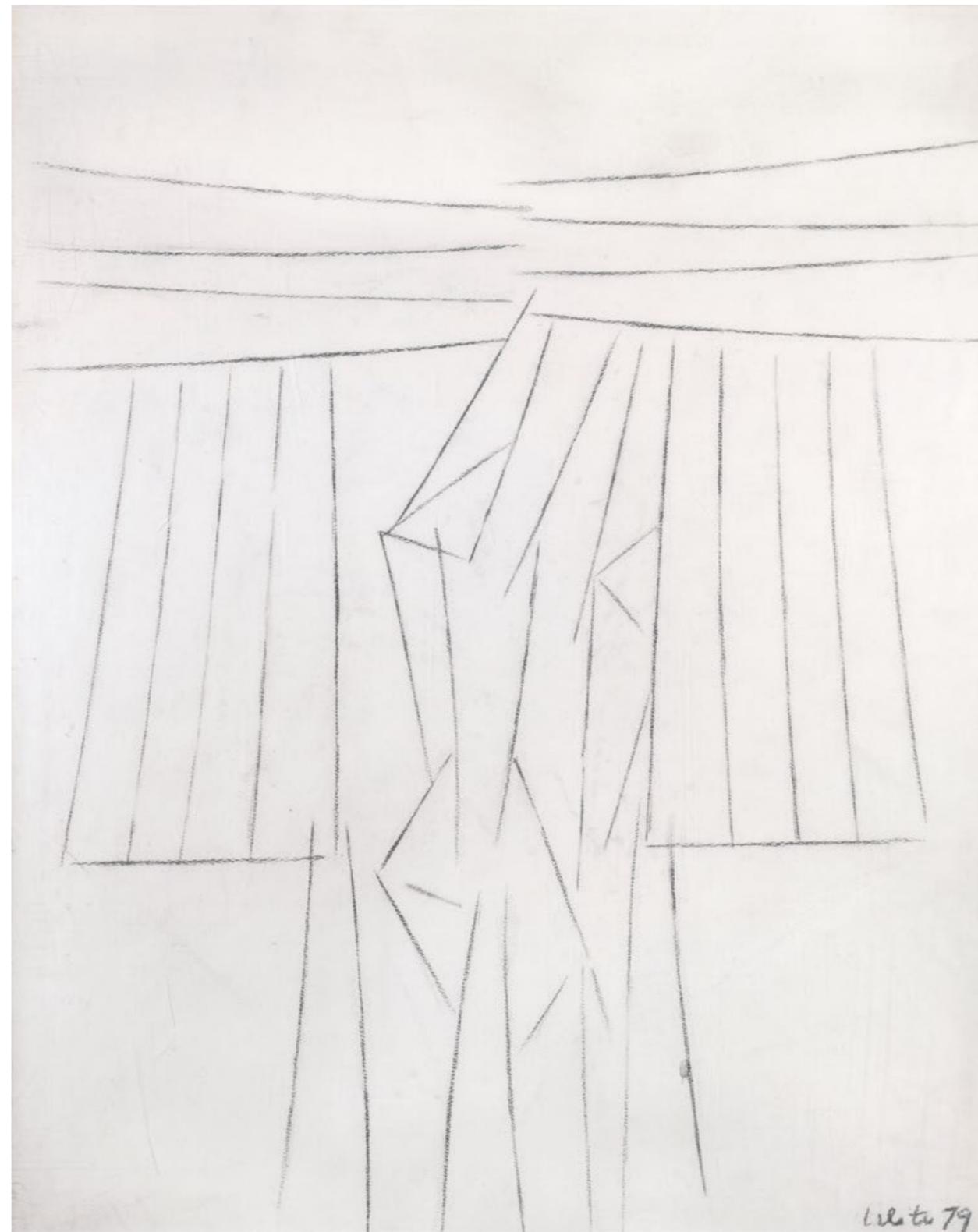
PÁGINA SIGUIENTE
Efigie con paño, 1980
Acrílico sobre tela
150 x 100 cm
Colección particular





Efigie blanca, 1982
Acrílico sobre tela
50 × 40 cm
Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
Efigies, 1979
Lápiz sobre papel
65 × 50 cm
Colección particular



METAMORFOSIS I. INTERPOLACIONES

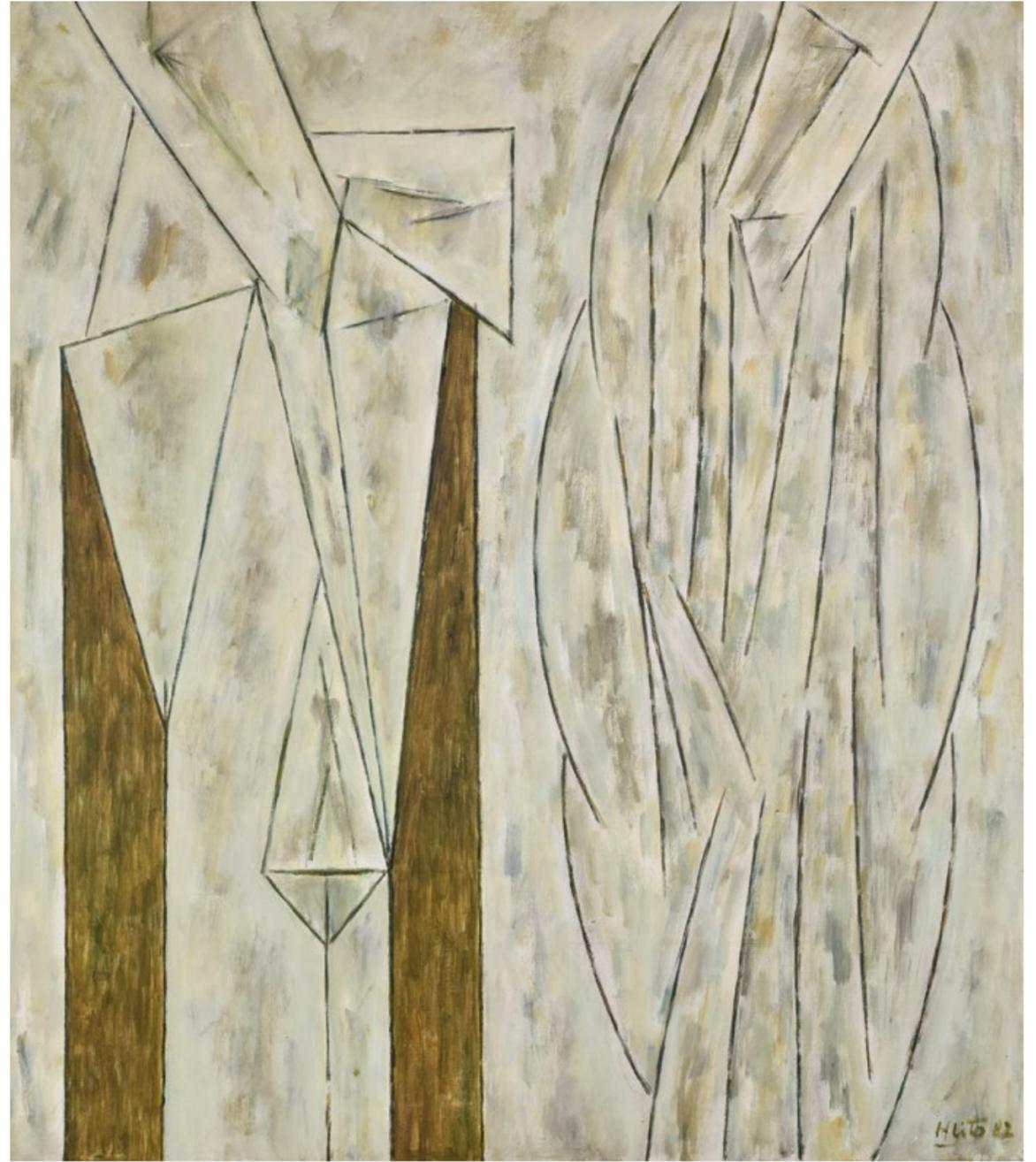
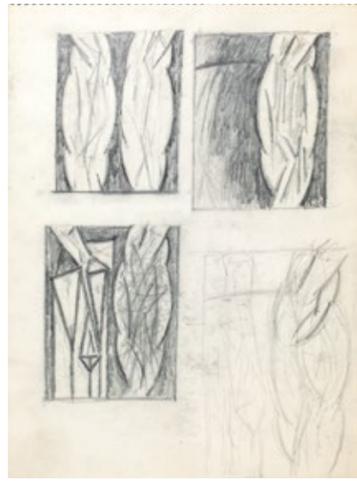
¿No buscamos un lenguaje arquetípico por incertidumbre lingüística?

A. H., ca. 1977

No podemos mirar a la vez las seis caras del cubo. Solo podemos verlas sucesivamente, y entonces entran en juego el tiempo y la memoria. Claro, está la geometría que define al cubo de una vez para siempre y están, también, los cubos transparentes. Pero la geometría ha eliminado del cubo todo aquello que no sirve a sus fines, como la materia o el peso. Y de los cubos transparentes mejor no hablar. Supongo que hemos creado a dios con la esperanza de que alguien, al menos, vea lo que nosotros no podemos ver. Lo que se dice del cubo puede decirse de toda realidad o acontecimiento, que nos afecta y que reclama nuestra atención. La pretensión de que podemos ver todos los aspectos de un acontecimiento y, en consecuencia, juzgarlo y tomar partido razonablemente es completamente infundada. A pesar de ello, juzgamos y tomamos partido porque ya hemos hecho una elección previa, y porque resulta evidente que cierta clase de acontecimiento acaece de tal manera que no admite prolongadas consideraciones.

A. H.
Reproducido en *Dejen en paz a la Gioconda*, p. 233.





Bocetos
Fondo documental del artista

Dos efigies, 1982
Acrílico sobre tela
80 x 70 cm
Colección particular



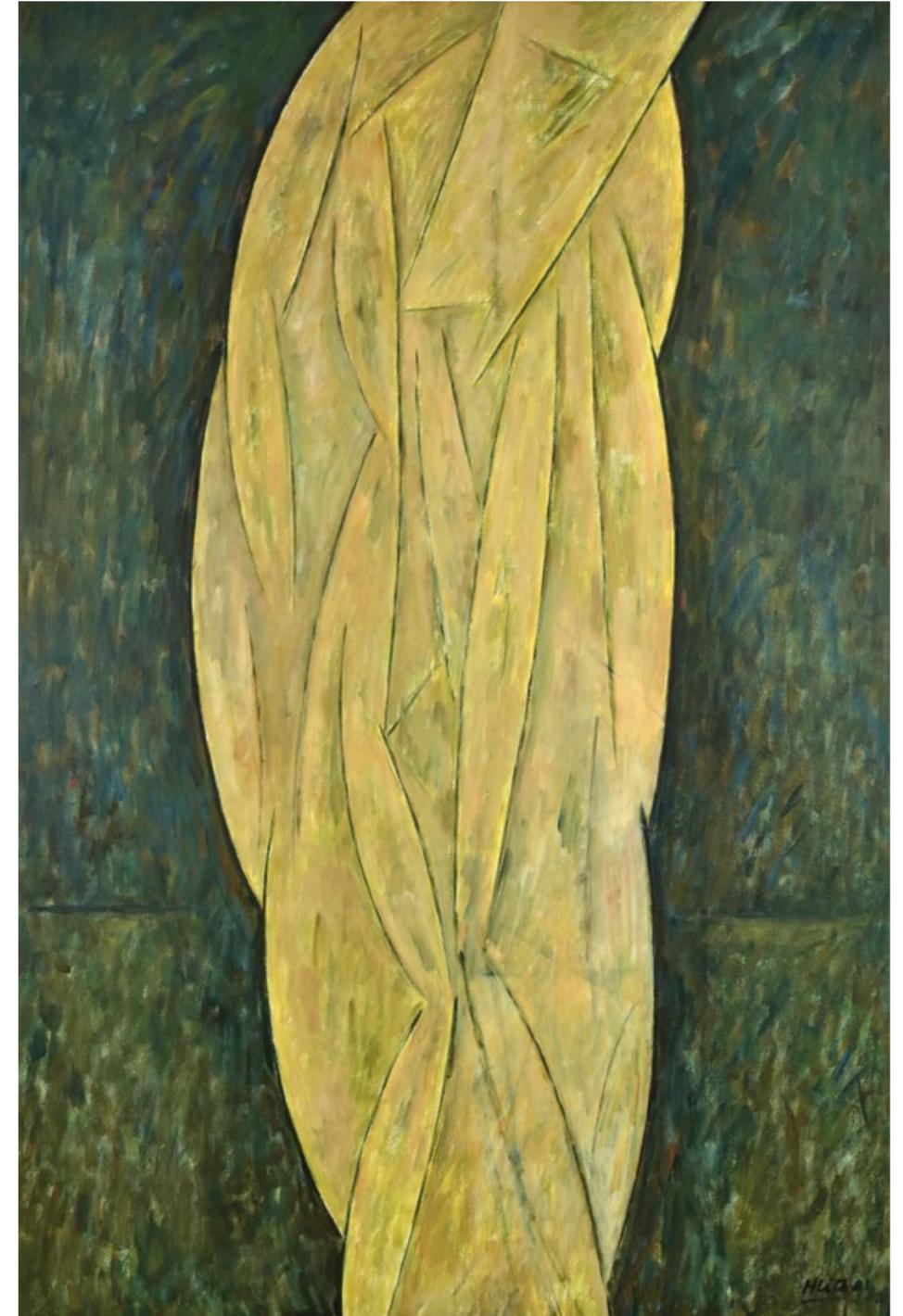
Boceto
Fondo documental del artista



Dos efigies (XII), 1984
Acrílico sobre tela
120 × 160 cm
Colección particular



Efigie con zócalo fondo negro azul, 1986
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular



Efigie con horizonte, 1981
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular



Naturaleza muerta con efigies, 1985
 Acrílico sobre tela
 80 × 100 cm
 Colección particular

Boceto
 Fondo documental del artista

Cinco efigies con zócalo, 1986-1987
 Acrílico sobre tela
 80 × 100 cm
 Colección particular



Bocetos
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Interpolación, 1986
Acrílico sobre tela
150 x 100 cm
Colección particular





Efigies con zócalo, 1988
Acrílico sobre tela
36 × 97 cm
Colección particular

*Me dijeron una vez: Soy lo que hago. Si no
hago esto que puedo hacer, no soy nadie.
Debo querer hacer lo que puedo porque soy
el único en quererlo.*

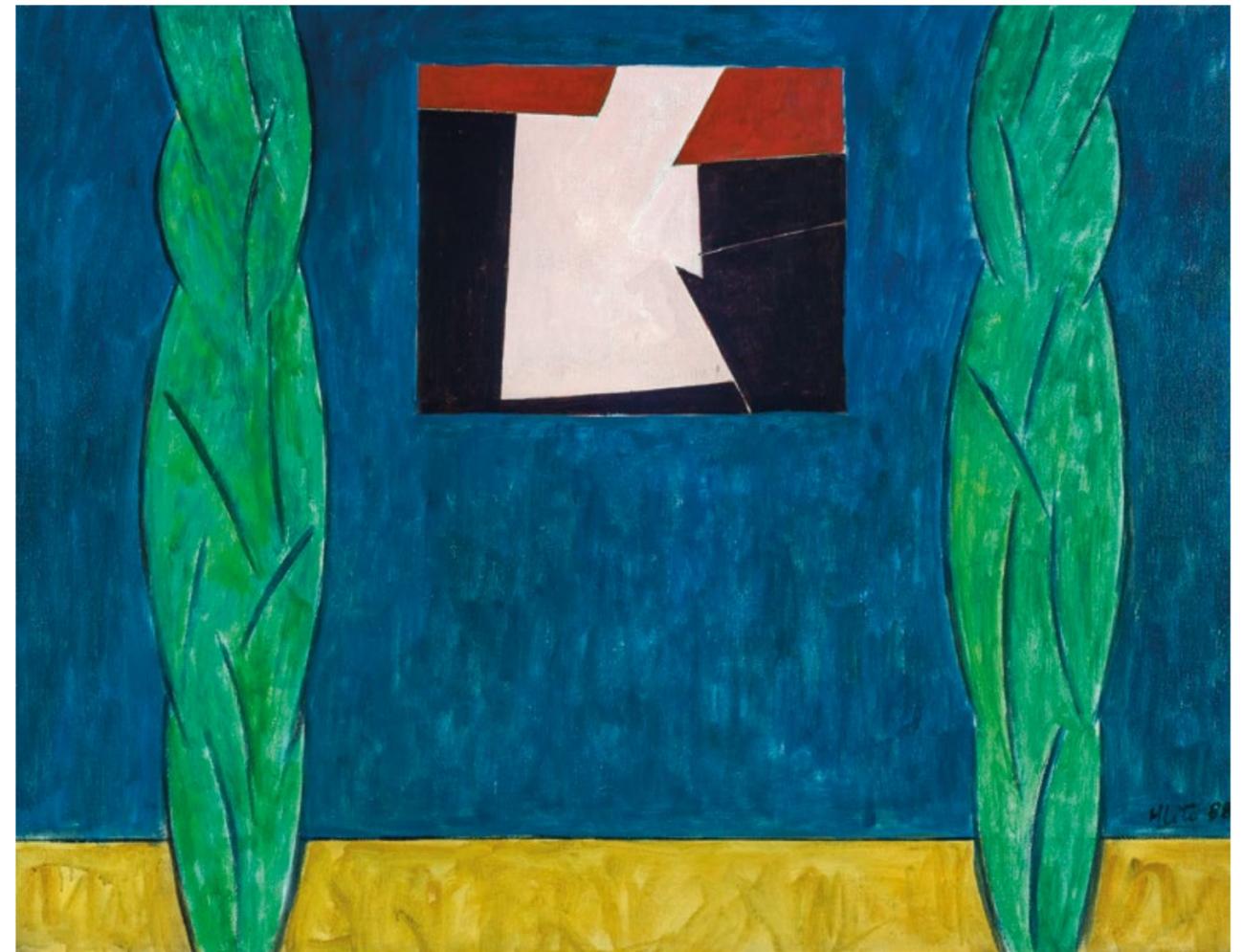
A. H., ca. 1990
Reproducido en *Dejen en paz a la Gioconda*,
p. 163.

El "cuadro dentro del cuadro", o la metapintura,
es un tópico muy antiguo de la historia del arte
occidental. Hlito utiliza este recurso para mostrar a
una efigie que, a la vez, exhibe a otra efigie dentro
de un plano. También los simulacros de los años
90 aparecen como tema autónomo, paisajes
dentro de la composición de un interior con
una ventana. La ventana se convierte en el
paisaje/simulacro.

M. J. H.



Bocetos
Fondo documental del artista



Sin título, 1988
Acrílico sobre tela
70 x 90 cm
Colección particular



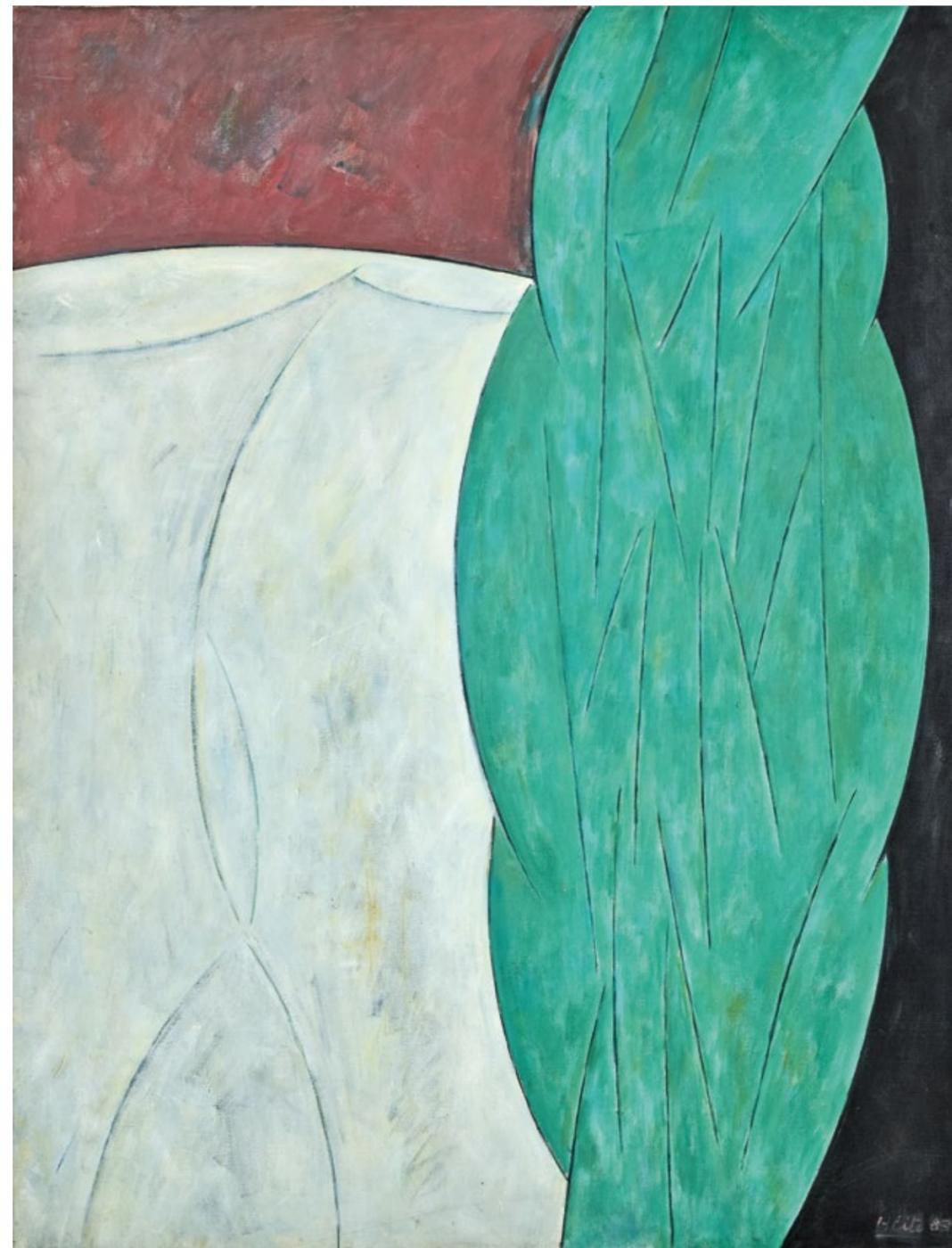
Boceto
Fondo documental del artista



PÁGINA SIGUIENTE
Sin título, 1987
Acrílico sobre tela
100 x 130 cm
Colección particular



Efigie, 1983
Acrílico sobre tela
130 x 80 cm
Colección particular



Efigie en verde, 1983
Acrílico sobre tela
130 x 100 cm
Colección particular



Sin título, 1989
Acrílico sobre tela
130 x 91 cm
Colección particular

Dos efigies, 1988
Acrílico sobre tela
100 x 80 cm
Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
Efigie con manto rojo, 1985
Acrílico sobre tela
130 x 110 cm
Colección particular



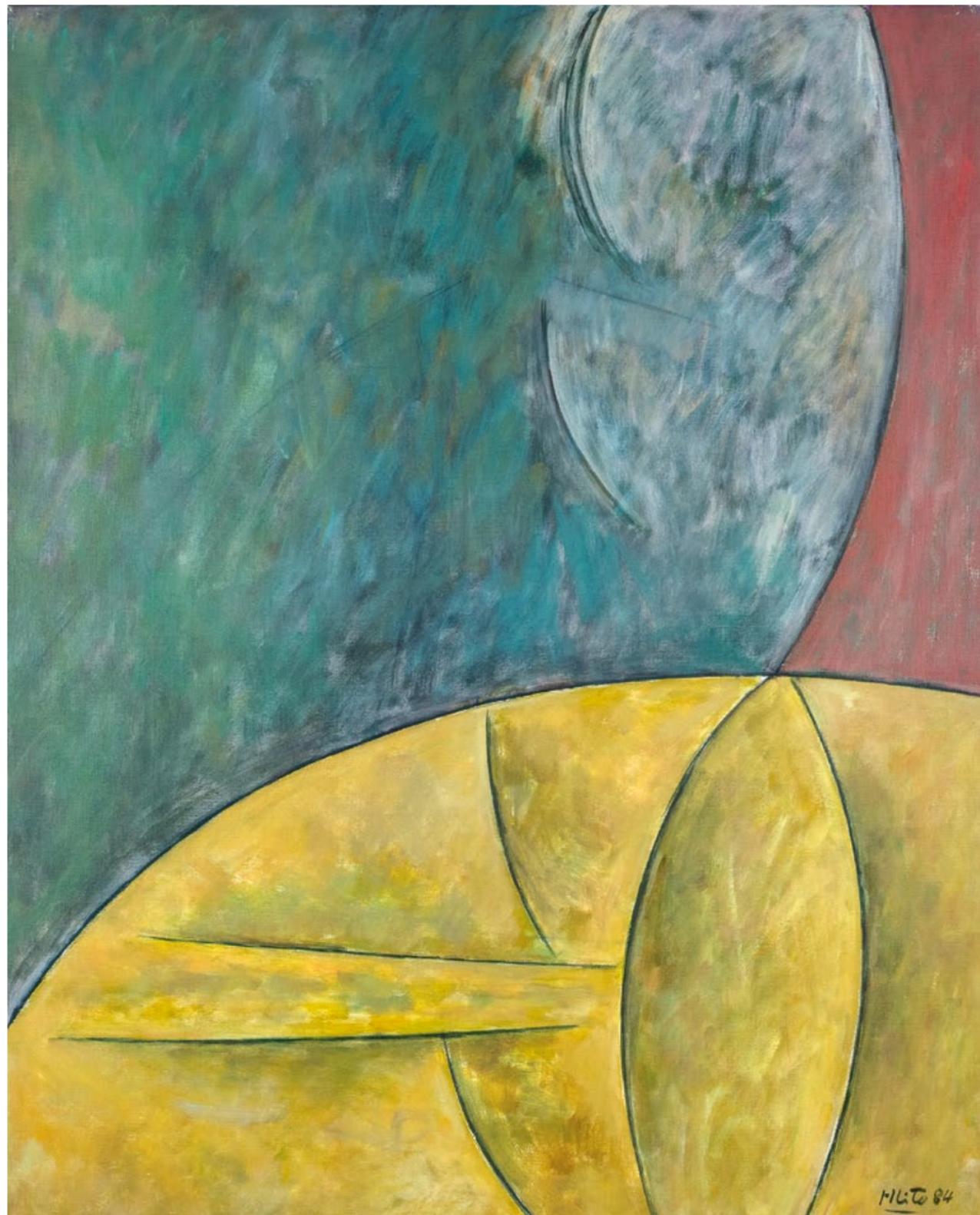


Sin título, 1984
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular



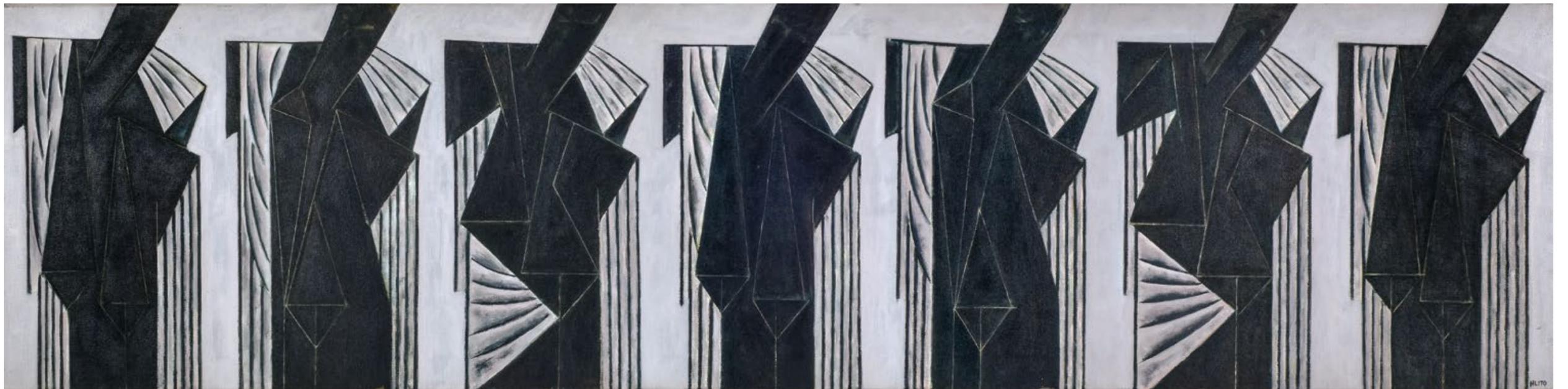
Sin título [Efigie yacente con paisaje], 1988
Acrílico sobre tela
110 × 130 cm
Colección particular

Rostro, 1984
Acrílico sobre tela
100 x 80 cm
Colección Fundación Tres Pinos





Friso II, 1985
Acrílico sobre tela
45 × 180 cm
Colección particular



Friso III, 1986
Acrílico sobre tela
45 × 180 cm
Colección particular



Boceto
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Estela II, 1990
Acrílico sobre tela
180 x 45 cm
Colección particular

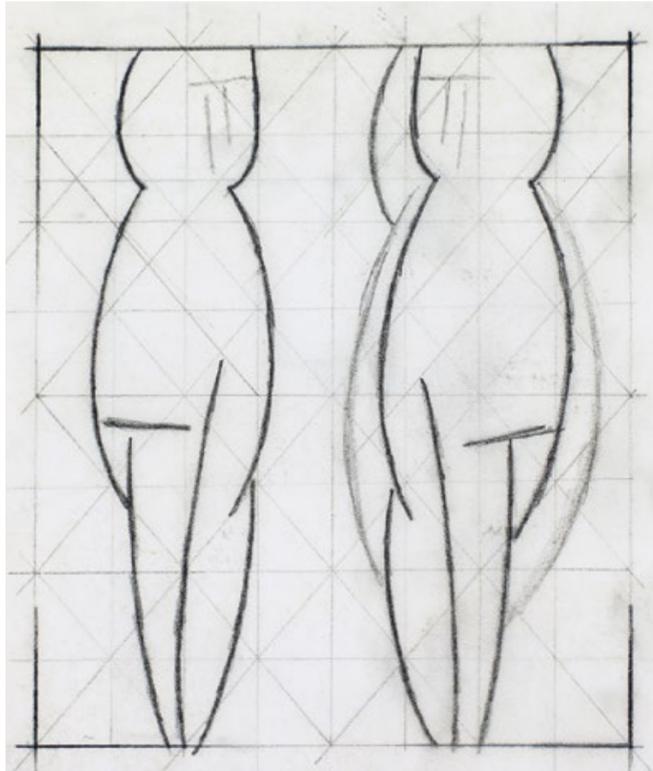


METAMORFOSIS II. NUEVAS EFIGIES

Creo que la crisis que vivimos no se caracteriza por ser el momento crítico en que se sale de un universo ordenado para entrar a otro en el que las cosas y las funciones volverán a encontrar su lugar según el orden que nos parezca más deseable. Si no ocurre una simplificación brutal causada por guerras o catástrofes, a lo que estamos entrando es a una pluralidad de universos. En ella las relaciones se establecerán por contigüidad y contingencia y no por las jerarquías que conocemos de antiguo.

A. H.
Entrevista con Romualdo Brughetti,
La Nación, Buenos Aires, 1982.
Reproducida en *Dejen en paz a la Gioconda*, p. 121.



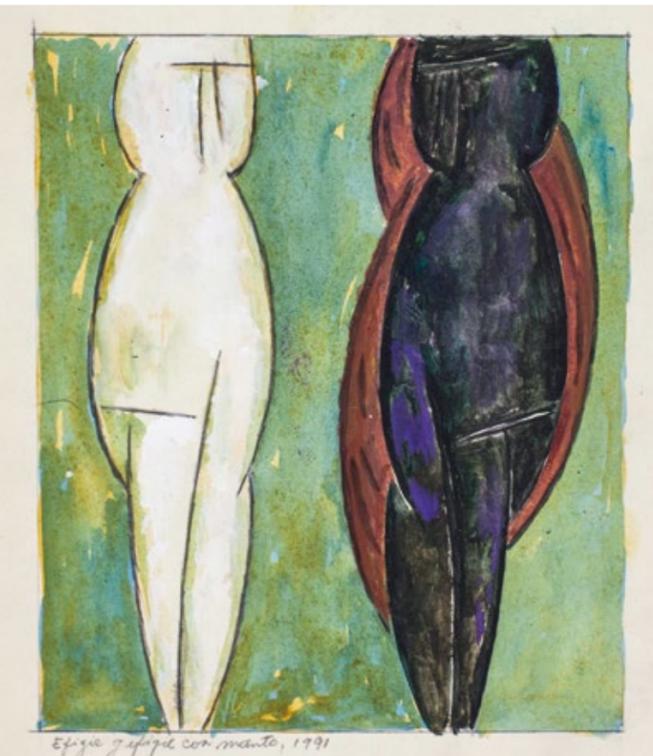


Mayo 16, 1990. Ya se me hace evidente por lo que llevo realizado en tantos años que la pintura a pesar de mis orígenes rigurosamente abstractos tiende cada vez más a la figuración y aún a la ilustración. No soy, nunca fui, un pintor instintivo [...].

A. H.
Fondo documental del artista

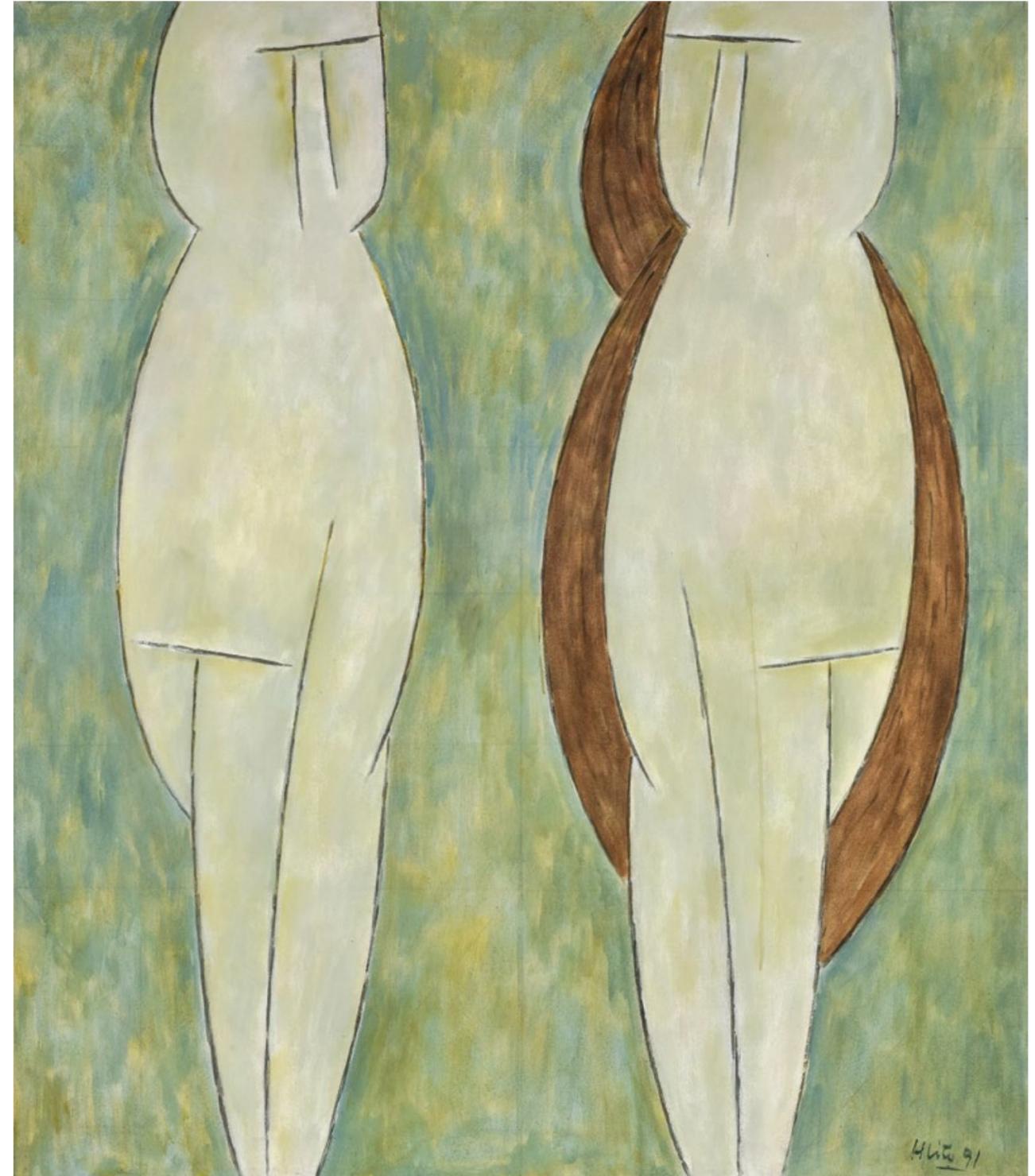
Tal vez la edad tenga algo que ver en eso: acabo de cumplir 67 años. La impaciencia que me acompañó hasta una edad madura parece haber quedado atrás. No sé si tendré que lamentarlo, en todo caso, lamento no haber pactado antes conmigo mismo.

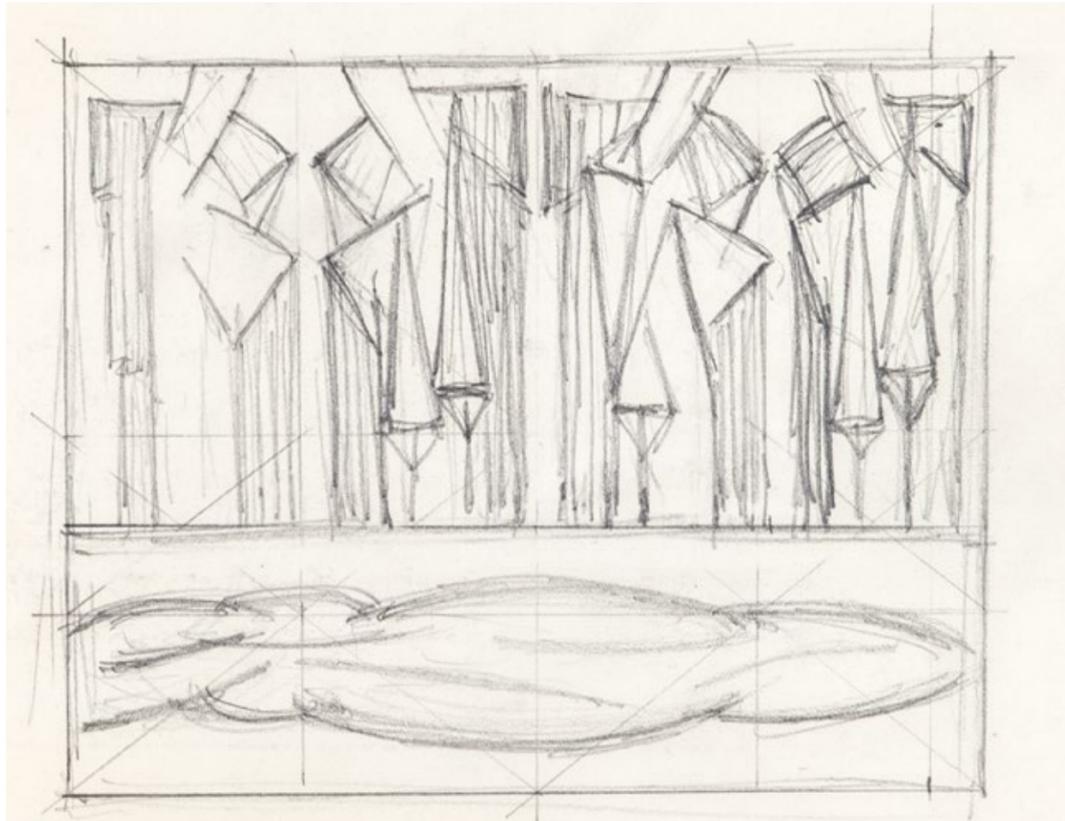
A. H., ca. 1990
Fondo documental del artista



Bocetos
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Efigie y efigie con manto, 1991
Acrílico sobre tela
130 x 110 cm
Colección particular





Boceto
Fondo documental del artista

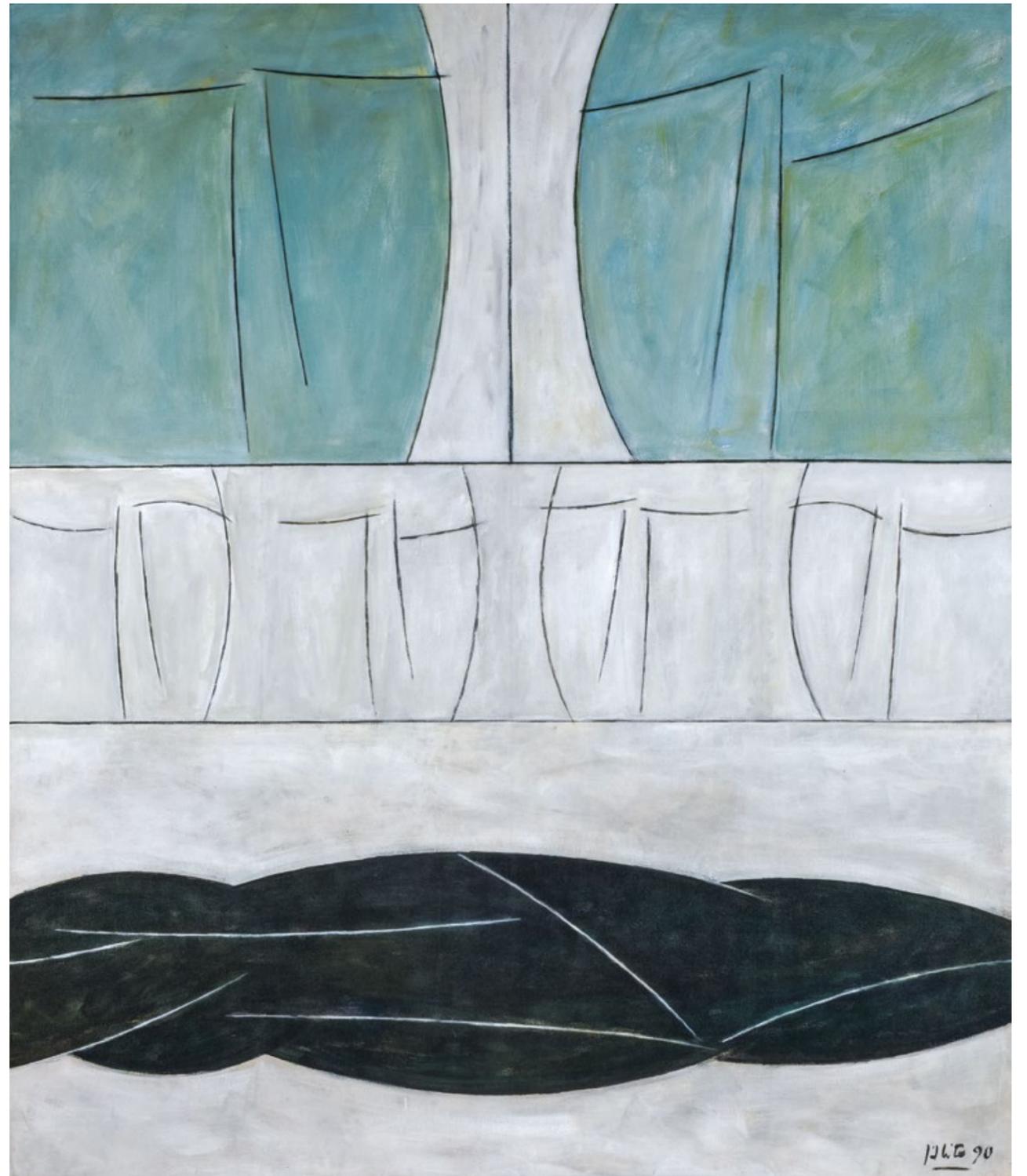


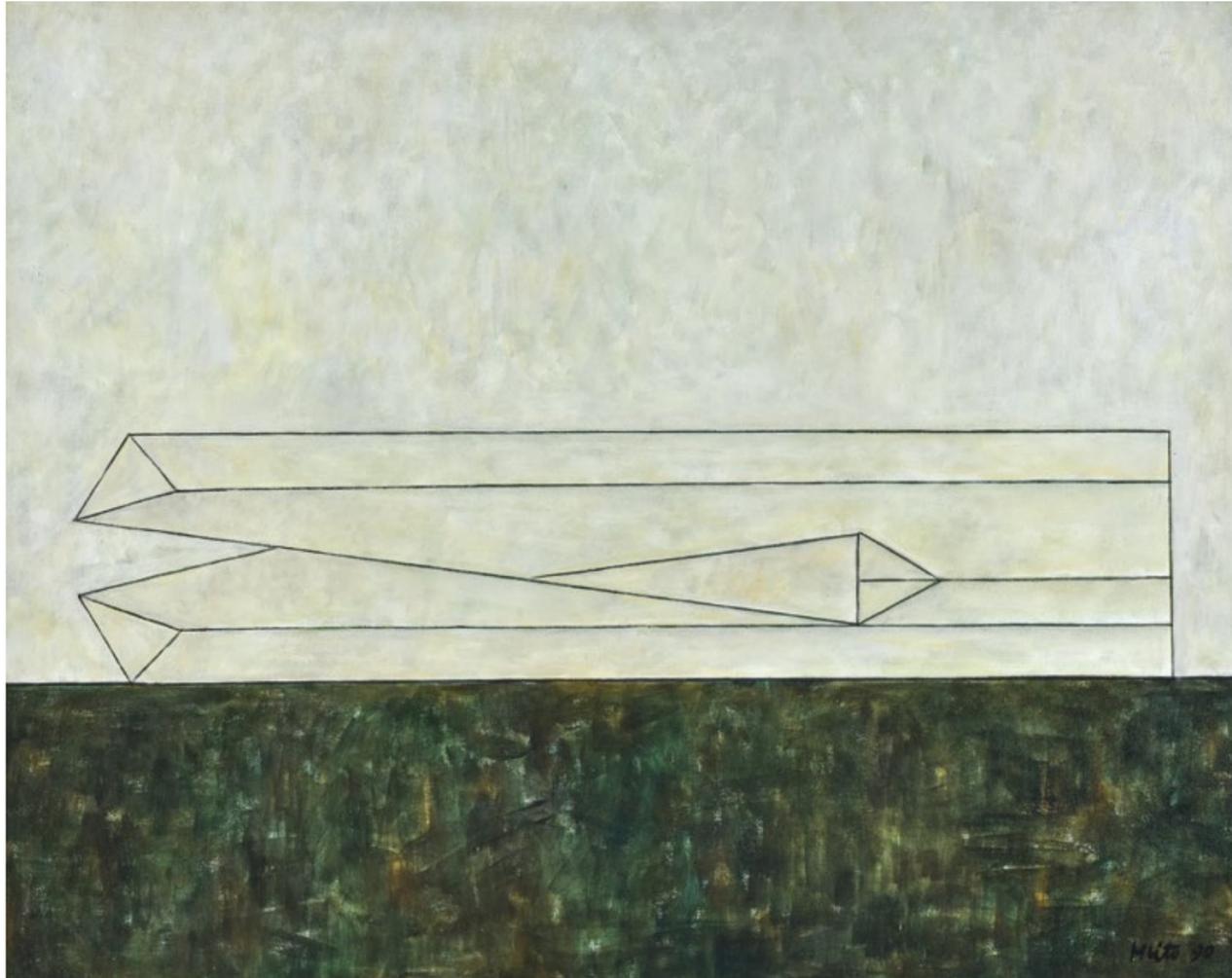
Desfile de efigies y efie yacente, 1989
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección particular



Sin título, ca. 1990
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular

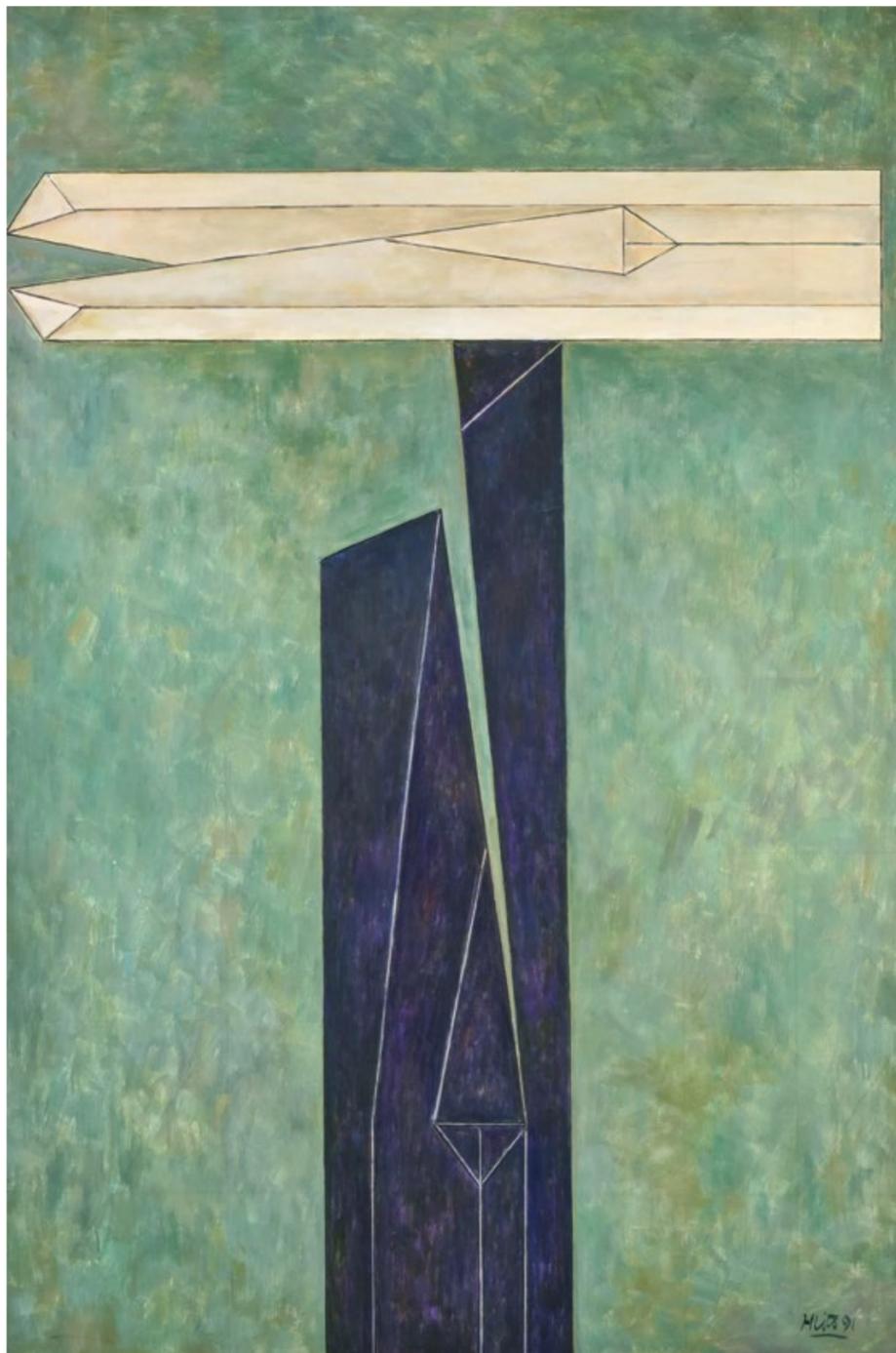
PÁGINA SIGUIENTE
Efigie observada, 1990
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección particular





Efigie yacente, Ocaso, 1990
 Acrílico sobre tela
 80 × 100 cm
 Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
Efigie yacente, 1990
 Acrílico sobre tela
 100 × 80 cm
 Colección particular



Efigie en equilibrio relativo, 1991
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección Malba, Museo de Arte
Latinoamericano de Buenos Aires



Sin título, 1988
Acrílico sobre tela
150 × 130 cm
Colección particular



Efigies laterales con fondo negro central, 1988
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección particular



Efigies con tema central, 1987
Acrílico sobre tela
150 × 130 cm
Colección particular



*Efigies y efigie
con manto, 1991*
Acrílico sobre tela
100 × 150 cm
Colección particular

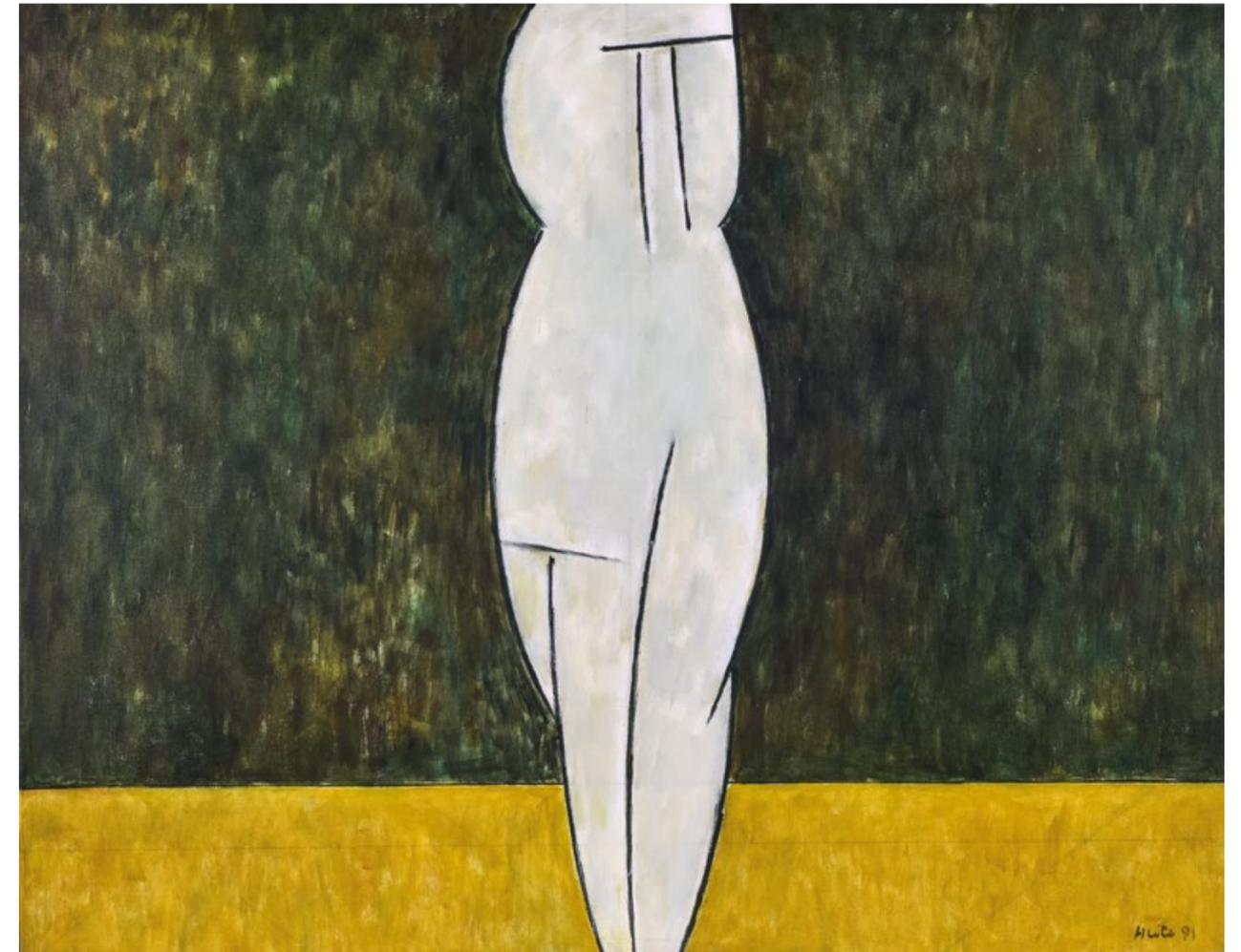
H. Lata 91

Agosto 1991. Tomo notas sin propósito definido.
O con el propósito inconfesado de intentar avivar
una veta dormida, la que en el pasado me dictó
algunos textos que no me avergüenza releer
cuando me atrevo a hacerlo.
No sé cuándo es más necesaria la ingenuidad,
al pintar o al redactar estas notas. Cuando
pinto me siento más ingenuo porque casi nada
depende de mí.

A. H.
Fondo documental del artista



Bocetos
Fondo documental del artista



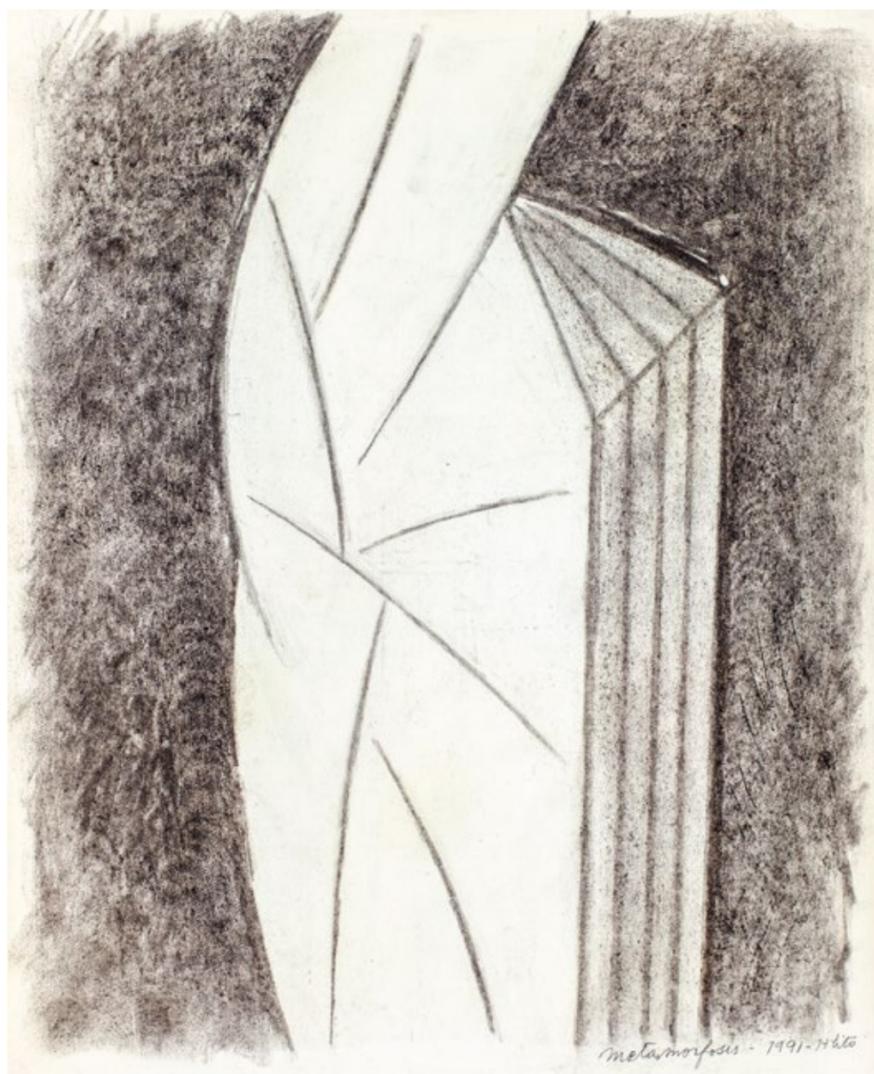
Efigie con horizonte, 1991
Acrílico sobre tela
80 x 100 cm
Colección particular



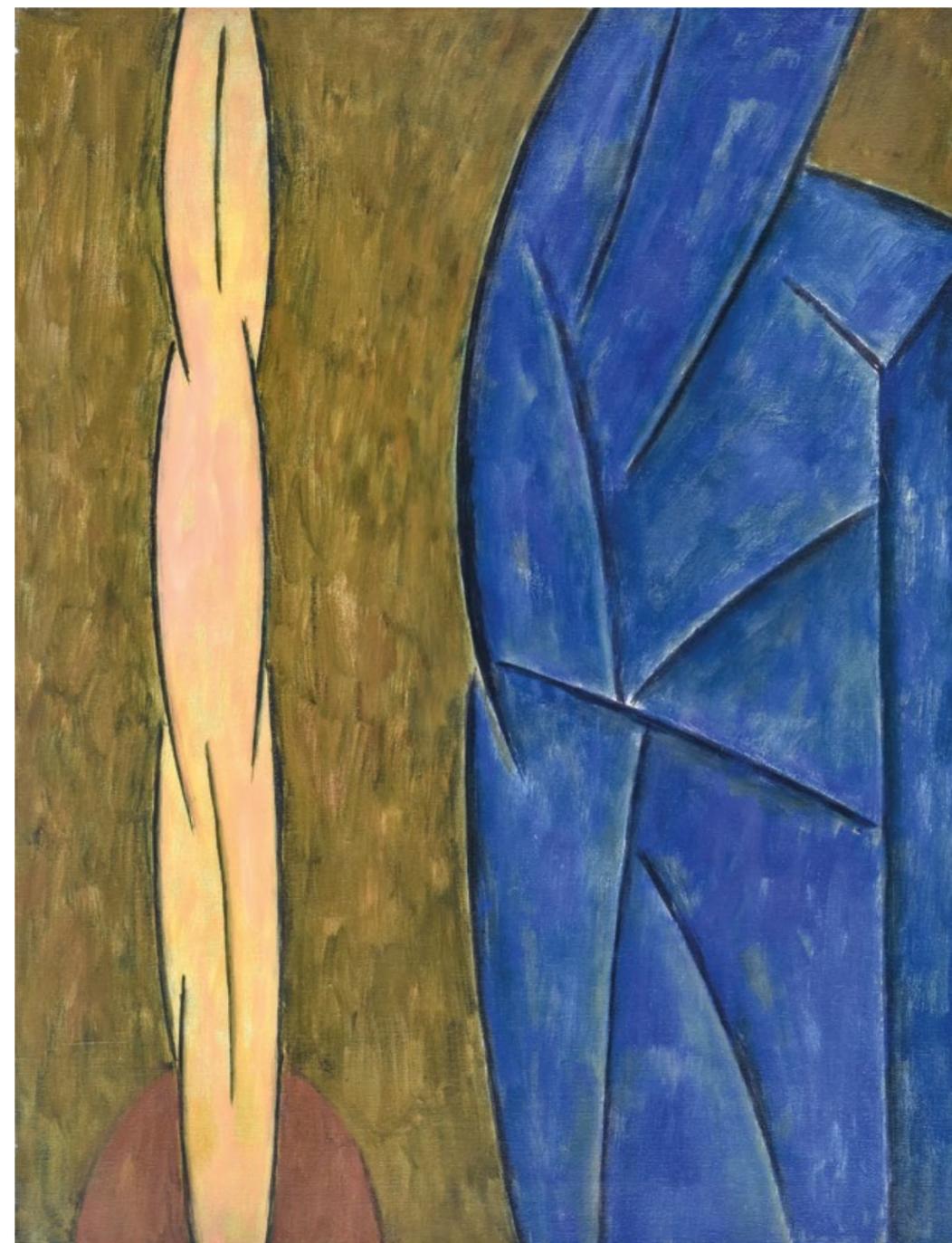
Boceto
Fondo documental del artista



Sin título, de la serie *Metamorfosis*, 1991
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular



Boceto
Fondo documental del artista

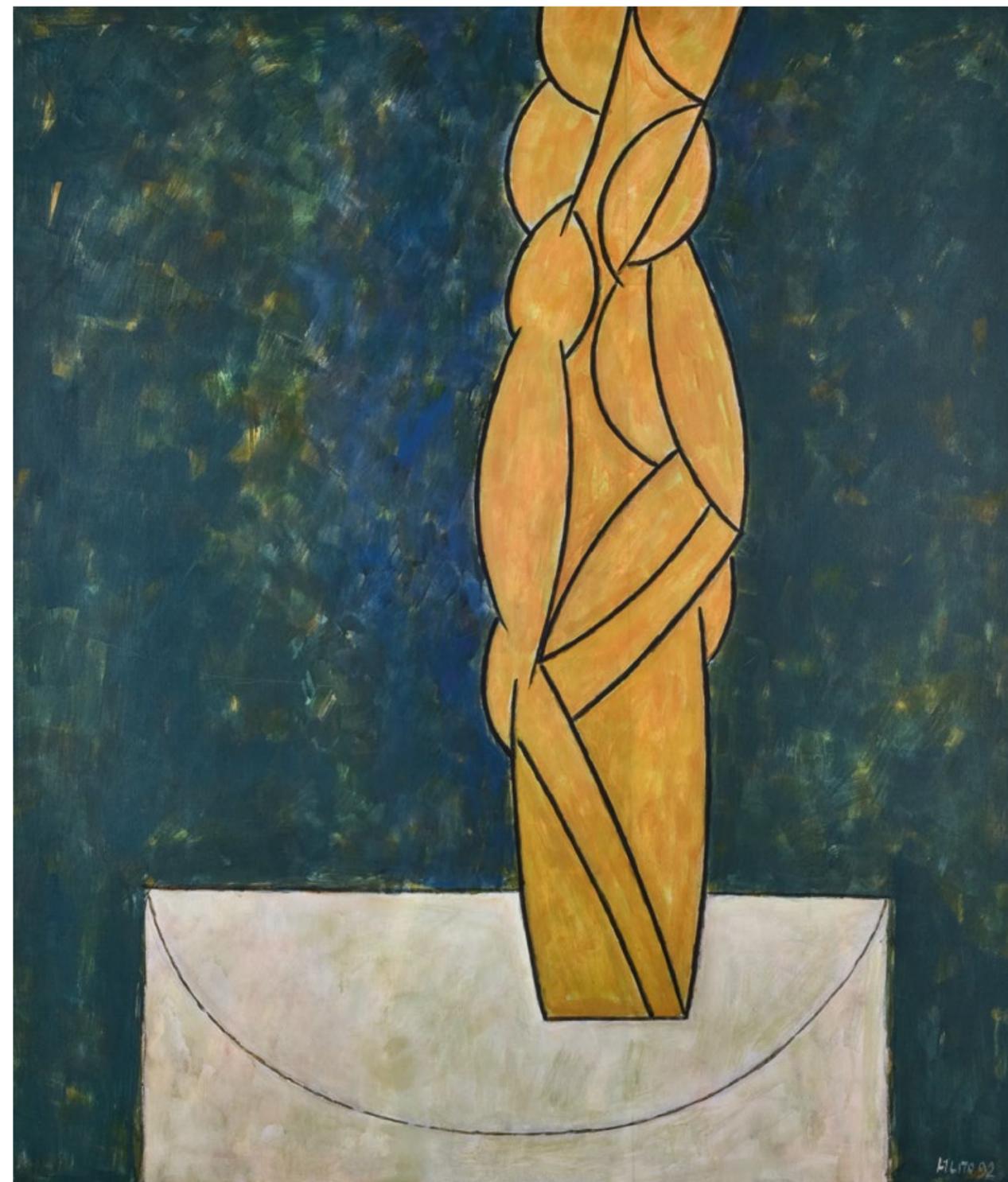


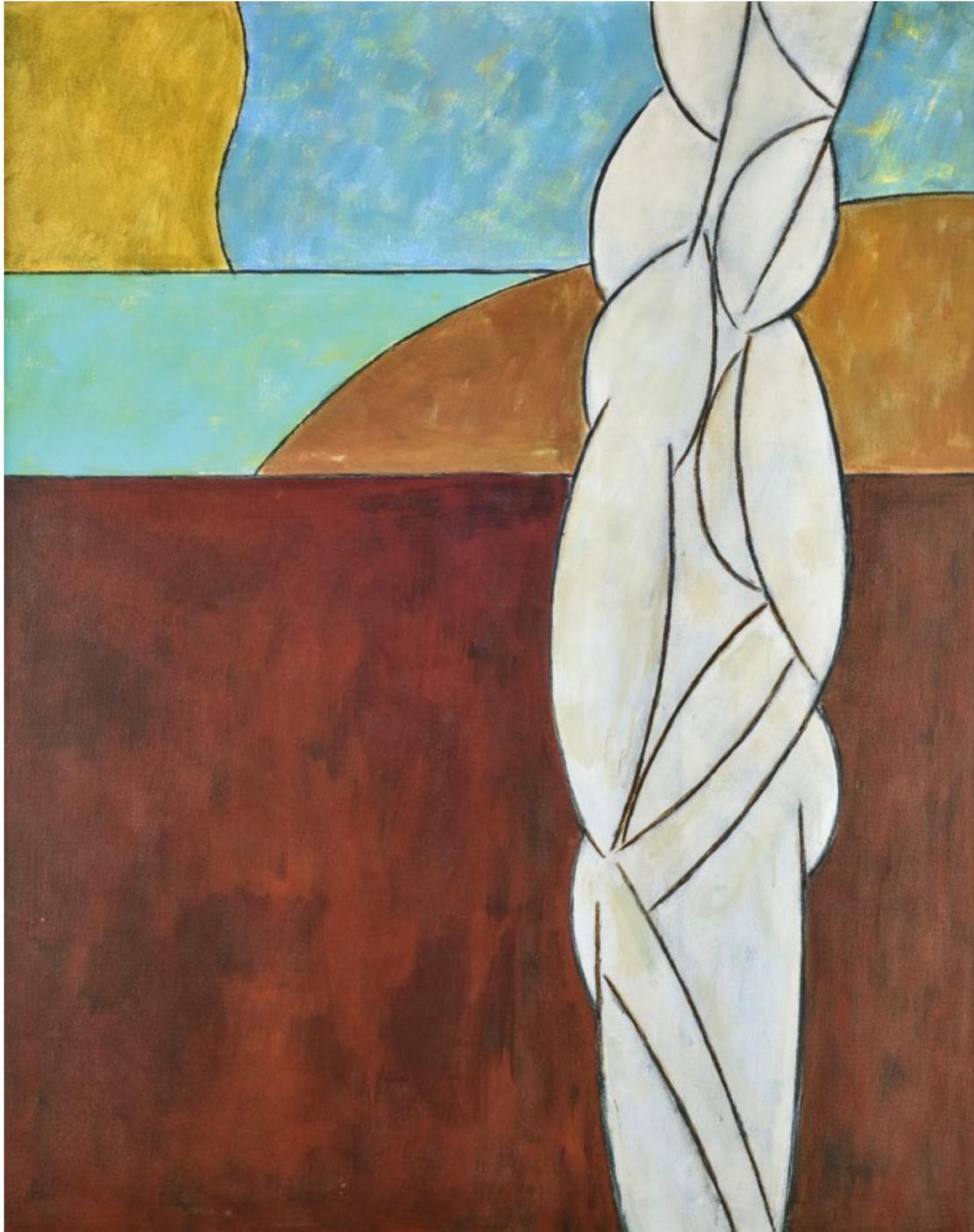
Sin título, de la serie *Metamorfosis*, 1991
Acrílico sobre tela
65 x 50 cm
Colección particular



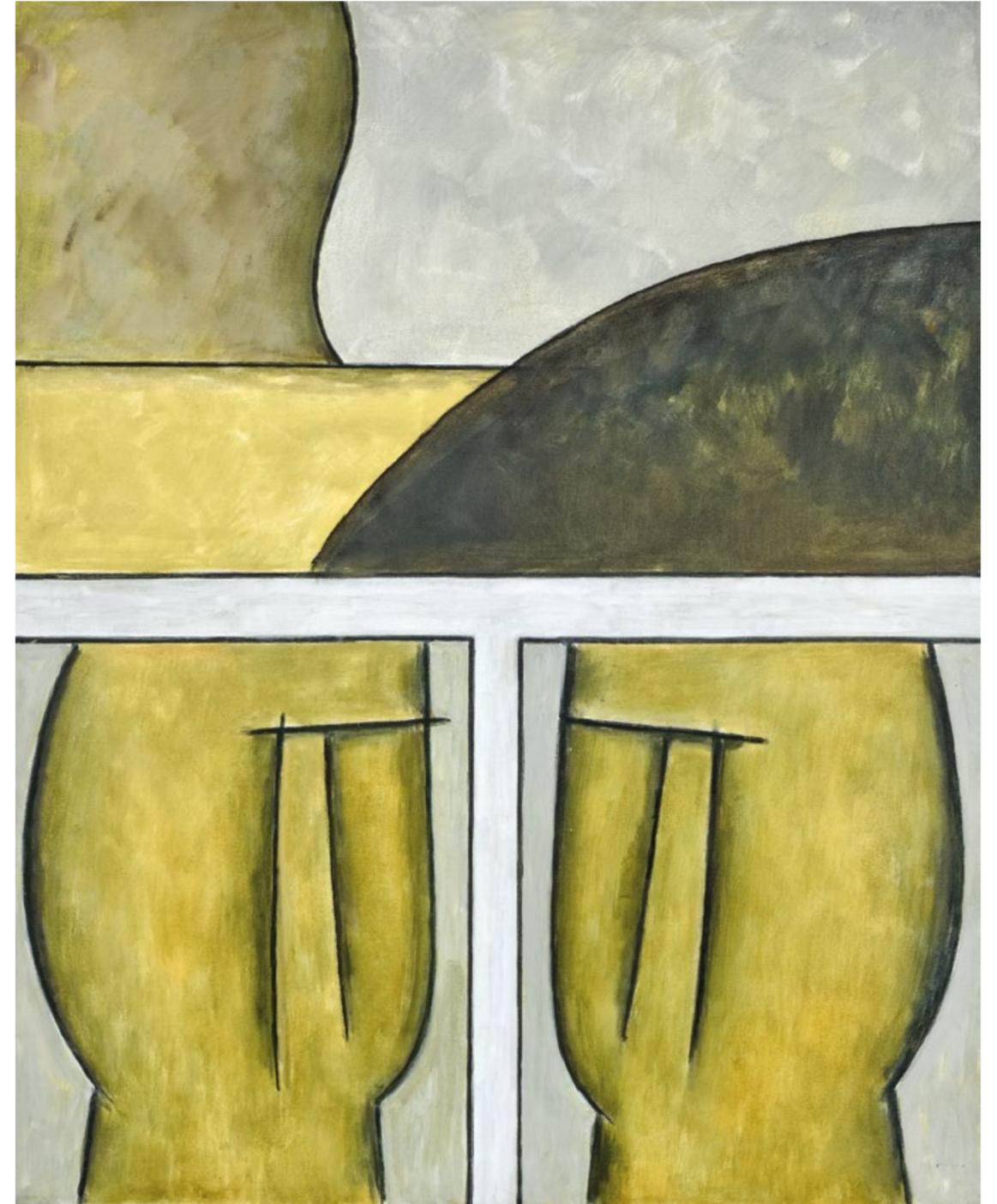
Efigies con plano inclinado, 1991
 Acrílico sobre tela
 80 × 100 cm
 Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
Efigie con zócalo, 1992
 Acrílico sobre tela
 130 × 110 cm
 Colección Eduardo F. Costantini





Efigie en el paisaje, 1992
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección Jorge Lanata



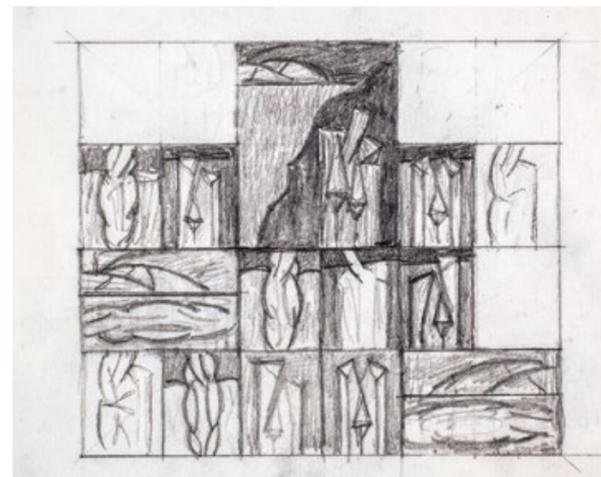
Partición, 1992
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección particular

Marzo del 92. Para retomar el tema de las efigies de la rocas estoy bocetando una versión distinta. Una efigie sentada en el interior de una especie de cueva que a la vez la encierra y la oprime por oposición a un espacio abierto panorámico, con un horizonte bajo atravesado perpendicularmente por una efigie geométrica que une los dos niveles: el de la tierra y el cielo. Todo es muy narrativo ya que no me siento capaz de encarar la pintura como una expresión subjetiva, necesito de esas muletas, de esas apoyaturas, para ver o saber lo que quiero hacer.

A. H.
Fondo documental del artista

LA VIRGEN DE LAS ROCAS (1483-1494)
Leonardo da Vinci creó una escena bíblica que presenta cuatro personajes: la Virgen María, el Niño Jesús, san Juan Bautista y un ángel. Alrededor del grupo, se despliega un paisaje cavernoso, que dio nombre a la pintura. La cueva ilustra el dogma de la Inmaculada Concepción: la creencia de que Dios habría preservado a María del pecado original. Pero como este tema no correspondía a una iconografía precisa en aquel momento, Da Vinci optó por asociarlo con la escena del legendario encuentro en el desierto de María, Jesús y San Juan Bautista, tras la huida a Egipto y la masacre de los Inocentes.

M. J. H.



Iconostasis con escena, 1991-1992
Acrílico sobre tela
110 × 130 cm
Colección particular

PÁGINA ANTERIOR
Bocetos
Fondo documental del artista



Grupo de efigies (boceto)
1980 Acrílico s/ sobre papel
13,4 × 15,1 cm
Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
Grupo de efigies con meteoro, 1991
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular





Efigies lejanas, 1990
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Ministerio de Relaciones Exteriores,
Comercio Internacional y Culto

PÁGINA SIGUIENTE
Efigie y meteoro, 1990
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular



Mayo 16, 1991. A punto de terminar felizmente "La efigie y el meteoro". Felizmente, es decir, sin sobresaltos ni arrepentimientos. El meteoro es, en realidad, una figura lineal de la familia de los rostros que pinté muchas veces y que ahora coloqué en una situación tal que hace pensar en un fenómeno celeste. La pinté sola porque me atraía el juego de las líneas, tan metafórico, la incluí como una figura más en las tres estelas que realicé y ahora, acompañando a una Efigie, parece haber asumido su destino tal vez final, aunque nunca se sabe.

A. H.
Fondo documental del artista



Bocetos
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Efigie y meteoro I, 1990
Acrílico sobre tela
150 x 100 cm
Colección particular



EXILIO, CIUDAD LEJANA, CIUDAD CELESTIAL, MELANCOLÍA. Con estos títulos Hlito nombró, en cuadros y bocetos, a la tipología de una efigie antropomorfa, aislada por una semiesfera resplandeciente o una cueva rocosa. A lo lejos, despliega una imponente efigie geométrica o una pirámide de efigies (similares a los zigurats de la antigua Mesopotamia, como la Torre de Babel), todas imágenes relacionadas con una vida armónica, espiritual, que el protagonista ya no tiene o perdió.

M. J. H.



Bocetos
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Ciudad lejana, 1992
Acrílico sobre tela
150 x 100 cm
Colección particular





Efigie oprimida y torre, 1992
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección Ignacio J. Díaz Bobillo

Febrero 1992. En definitiva, pinto figuras.
Estas figuras se hicieron presentes en México después de trabajar durante varios años en Bs. As. con estructuras lineales abiertas, hasta que advertí que esas líneas tenían tendencia a cerrarse y configurar formas autónomas. A partir de entonces comencé a prestar más atención a las formas, y así surgieron familias de formas que no han cesado de transformarse hasta el día de hoy. Se trataba obviamente de formas sin connotación real derivadas de las estructuras lineales que había practicado antes. Pero la intención que me había guiado sufrió un cambio completo. En lugar de estructuras lineales flotando en una suerte de espacio hipotético, quería formas densas, firmemente asentadas en la base del cuadro. Esas formas o figuras así obtenidas se transformaron casi de continuo. Algunas quedaron olvidadas, otras entraron en nuevas combinaciones, pero la intención antropomórfica se ha ido imponiendo gradualmente, tolerada más que aceptada.

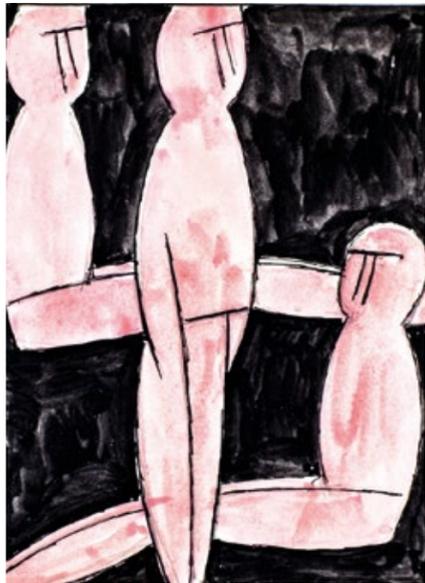
A. H.
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
Efigie dentro de un plano, 1992
Acrílico sobre tela
130 x 110 cm
Colección particular



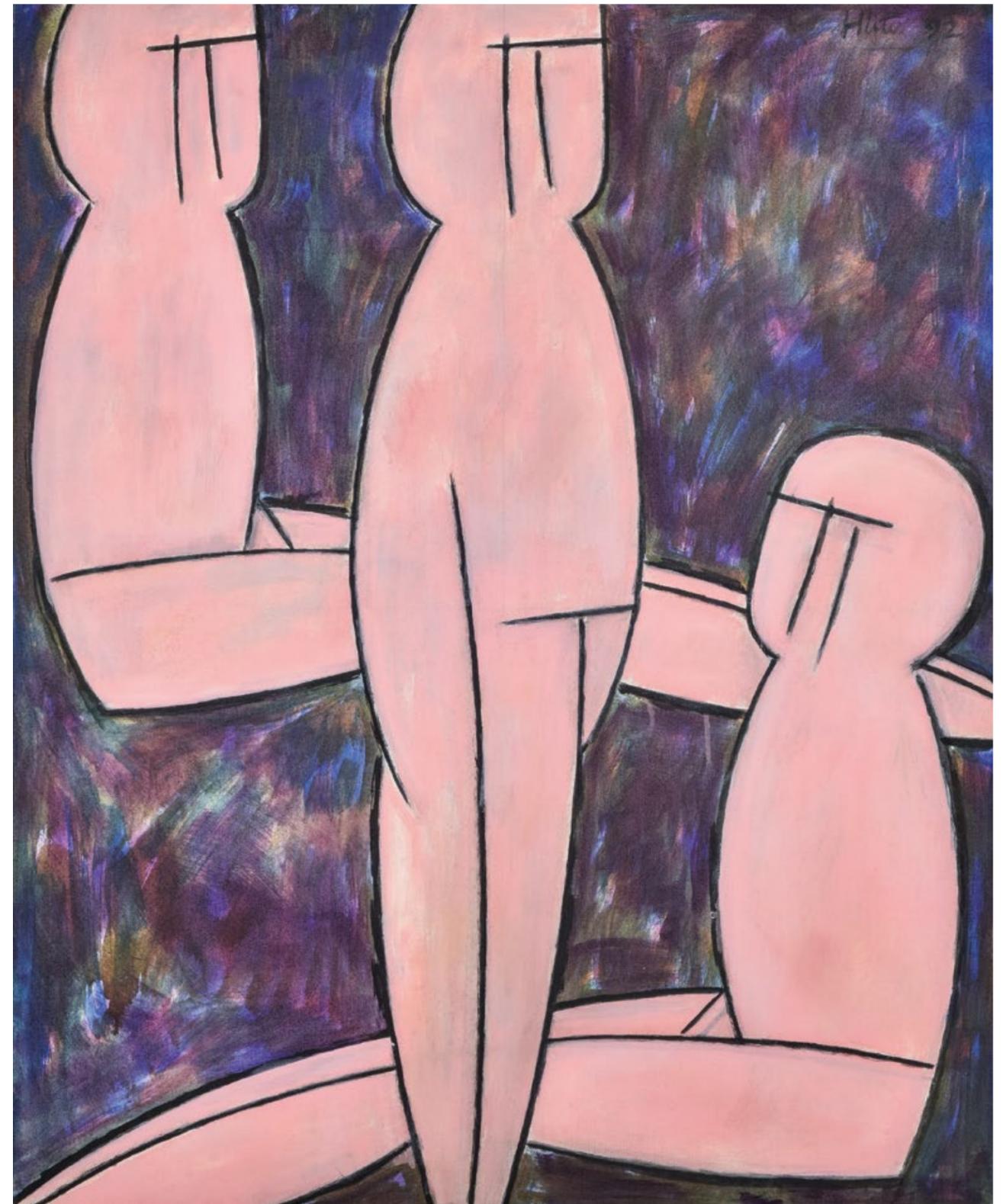
A pesar de todo pinto, a pesar del desgano, el tedio, de la falta de un impulso interior imperioso, pinto, es decir, produzco esos objetos que por convención damos el nombre de cuadros. Como todos aspiro a ser coherente. Pero la coherencia en mí no se manifiesta en una unidad temática y de ejecución. Dentro de ciertos límites soy errático y algo caprichoso. Pero esos límites son de hierro, no me permiten cualquier cosa que, repetida, puede dar idea de continuidad y coherencia. No es este darse de coherencia lo que me mueve. En realidad no sé si la coherencia me importa. Ser uno mismo, identificable, clasificable, para otros. Supongo que en esto consiste la coherencia tan deseada.

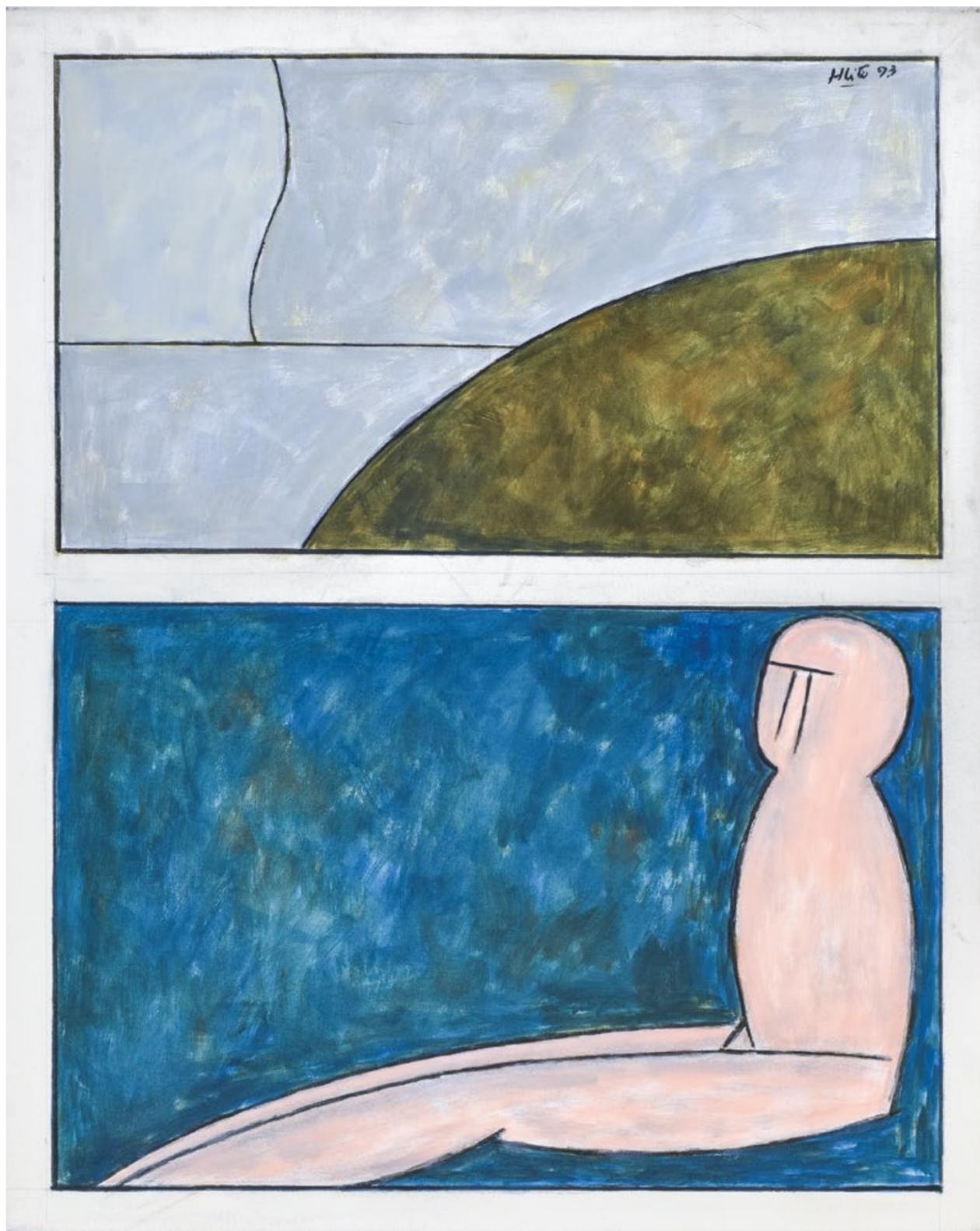
A. H., ca. 1992
Fondo documental del artista



Bocetos
Fondo documental del artista

PÁGINA SIGUIENTE
3 efigies, 1992
Acrílico sobre tela
100 x 80 cm
Colección Galería Palatina





Nuevas efigies, 1991
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular

PÁGINA ANTERIOR
Efigie y paisaje, 1993
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección particular



Efigie observada, 1992
Acrílico sobre tela
100 × 150 cm
Colección particular



Cíclope (boceto), 1992
Acrílico sobre tela
55 x 60 cm
Colección particular

Boceto
Fondo documental del artista



Cíclope, 1992
Acrílico sobre tela
50 x 65 cm
Colección particular

Boceto
Fondo documental del artista





CRONOLOGÍA

1923

Alfredo Hlito nace el 4 de mayo en Buenos Aires. Es el segundo hijo de Catalina Olivari, de ascendencia italiana, y de Jorge Hlito, inmigrante sirio y comerciante textil, como muchos miembros de esa colectividad.

Su afición por la pintura se manifiesta desde la temprana infancia. Así lo recuerda Hlito en sus escritos:

De chico dibujaba. Debía tratarse de una inclinación innata puesto que, a mi alrededor, nadie dibujaba. [...] Más adelante, en mi adolescencia, dibujé en grandes hojas de papel Canson escenas abigarradas con figuras vestidas a la romana, ¿a quién no? Creo que debían influir mis lecturas de *Los últimos días de Pompeya* y *¿Quo vadis?* más o menos ilustradas, pero no copiaba las ilustraciones: las recreaba con una vehemencia por completo personal. Una vieja edición de *La divina comedia* con grabados de Doré, una *Historia argentina* ilustrada por Fortuny, eran casi todos los estímulos que puedo recordar.¹

1938

Tras abandonar el colegio secundario en el tercer año, se inscribe en la Escuela Nacional de Bellas Artes —luego Prilidiano Pueyrredón, hoy parte de la Universidad Nacional de las Artes (UNA)—, en la que permanece durante un breve período:

Alfredo Hlito en su estudio, 1993.
Fotografía: Marta Fernández.

Mi paso por la Escuela de Bellas Artes no significó un aprendizaje excepto en lo que refiere al dibujo. Por entonces, no se pintaba en la Escuela, recién se pintaba en la Superior, así que uno debía pintar por su cuenta y riesgo a menos que pudiera pagarse un profesor. Me pasé largos años tratando de adivinar cómo se pinta y qué pintura era la que mejor convenía a mis aptitudes si es que tenía algunas. A esta circunstancia debo el no haber adoptado nunca una manera constante de trabajar a la que me sintiera obligado a mantenerme fiel.²

1942

Este año Hlito firma el “Manifiesto de cuatro jóvenes” junto a Tomás Maldonado, Jorge Brito y Claudio Girola, compañeros de la Escuela de Bellas Artes. El documento refleja la insatisfacción de los jóvenes con una enseñanza oficial que desconoce los movimientos del arte moderno y practica el “tráfico de influencias” en los salones oficiales.

Luego del manifiesto, Hlito abandona la Escuela y, con sus compañeros, estudia en forma autodidacta.

1943

Se establece en un taller de La Boca junto con Claudio Girola y Eduardo Jonquières. Comienza su formación teórica leyendo a Kant, Hegel y Marx.

1944

Ignacio Pirovano —pintor, escenógrafo y diseñador— organiza una exposición de arte concreto en la galería Comte, sede de

su comercio de muebles modernos. Ese mismo año Joaquín Torres García expone en la galería Van Riel de Buenos Aires y publica su libro *Universalismo Constructivo*. La influencia del maestro uruguayo —introducido del constructivismo europeo en el Río de la Plata— se hace sentir en Hlito y sus compañeros de ruta.

Aparece el único número de *Arturo. Revista de artes abstractas*, iniciativa impulsada por Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Lidy Prati, Tomás Maldonado y su hermano, el poeta Edgar Bayley. Los artistas se constituían en una plataforma de acción estética innovadora, acorde a un proyecto internacionalista para la construcción de un nuevo horizonte del hombre moderno, que partía e incluía a Latinoamérica. Hlito declaraba:

Dimos el nombre de arte concreto a una constelación de obras que al principio solo conocíamos por reproducciones. Obras de artistas de muy variada procedencia pero que parecían tener un denominador común: el comienzo absoluto del arte. La tela en blanco y el elementarismo de las formas que empleaban simbolizaban claramente la intención fundacional que los animaba.³

1945

Inicia sus *Construcciones*, composiciones que parten de una retícula ortogonal, a la manera de Torres García. Por medio de una paleta de tonos cercanos, casi monocromática, Hlito deja librados a las formas los ritmos de la composición.

Integra la Asociación Arte Concreto-Invencción (AACI) junto con Raúl Lozza, Manuel Espinosa, Tomás Maldonado, Enio Iommi, Claudio Girola y Lidy Prati, entre otros. Organizan la primera exposición del grupo en el taller de Hlito, Jonquières y Girola.

En los años 45, 46 quisimos hacer una gran transformación en la pintura argentina, basándonos en las corrientes que recién empezaban a conocerse, pertenecientes a países septentrionales. Es decir, se podría reivindicar que nosotros hemos incorporado a la Argentina una influencia artística. Queríamos emparentarnos con ese movimiento de transformación tan grande que hubo en Europa durante y después de la Primera Guerra Mundial. Desde el cubismo hasta el suprematismo ruso, asociado con la Bauhaus, en fin, todo lo que pertenece a las primeras decenas del siglo. Esto fue lo que nosotros quisimos incorporar.⁴

1946

El grupo de arte concreto trabaja con el lenguaje neoplasticista, heredero de Piet Mondrian y, especialmente, de Georges Vantongerloo.

Con motivo de la primera muestra de la agrupación en el Salón Peuser, lanzan el “Manifiesto Inveccionista” y el primer número de la revista *Arte Concreto Invencción*. “Notas para una estética materialista” es el artículo de Hlito en dicha publicación. Además, una obra del artista ilustra el texto “Sobre invención poética”, de Edgar Bayley.

Ese mismo año, el grupo se divide en AACI y Madí. El uso del “marco recortado” es uno de los temas que separa al colectivo original de artistas.

1947

Inicia la serie *Ritmos cromáticos*, en la cual juega con formas rectangulares de color.

Se escinde otra parte del grupo de artistas concretos, y se forma el Perceptismo, con Raúl Lozza a la cabeza de la tendencia.

1948

Es parte del Salón de Arte Abstracto, Concreto, No-Figurativo, que tiene lugar en la galería Van Riel de Buenos Aires.

Junto con Manuel Espinosa, participa en el Salon des Réalités Nouvelles de París, creado en 1946 para dar cabida a todas las expresiones no figurativas, abstractas y geométricas.

A mediados de la década de 1940, Hlito, Maldonado y otros colegas se habían afiliado al Partido Comunista argentino, al que pensaban como una plataforma posible para aportar al arte nuevo desde el seno de la sociedad. No obstante, en 1948, los artistas son expulsados por “divergencias sobre la orientación estética”, es decir, por no adherir al realismo socialista, altamente figurativo, que la URSS prescribía.

1949

Trabaja en el estudio porteño del arquitecto español Antonio Bonet (Barcelona, 1918-1989). Se disuelve la Asociación Arte Concreto-Invencción, y los artistas se reagrupan o permanecen independientes.

Hlito y Maldonado colaboran como diseñadores gráficos en la revista *Ciclo*, de “arte, literatura y pensamiento modernos”, dirigida por Aldo Pellegrini, Enrique Pichon-Rivière y Elías Piterbarg.

1950

Sus pinturas se concentran en la línea. Los colores son planos y predomina la geometría.

Expone en el Instituto de Arte Moderno (IAM) junto a Maldonado y Iommi. Creado en 1949 por el mecenas Marcelo De Ridder, el IAM se funda con un fuerte compromiso con la cultura contemporánea y, especialmente, con la abstracción. Allí se organizan exhibiciones y conferencias.

1951

Tomás Maldonado funda la revista *nueva visión*. Con nueve números, publicados entre 1951 y 1957, se trata de un órgano de difusión del arte concreto y su extensión a las disciplinas proyectuales como la arquitectura y el diseño. Hlito es el diseñador

gráfico de la revista y de las demás publicaciones de la editorial Nueva Visión.

1952

Expone con el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina (GAMA), reunido por el crítico y poeta Aldo Pellegrini, del que participan Sara Grilo, Miguel Ocampo, José Antonio Fernández Muro, Enio Iommi, Girola y Maldonado. Los artistas concretos e independientes se presentan en la galería Viau de Buenos Aires y, poco después, en el exterior.

Se casa con Sonia Henríquez Ureña, hija del escritor modernista Pedro Henríquez Ureña (Santo Domingo, 1889-Buenos Aires, 1946), distinguido hispanista y parte del cenáculo de la revista *Sur*.

Participa en la exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* en el Museo Nacional de Bellas Artes. Se trata del primer panorama de arte argentino en el que exhiben artistas vivos y, en particular, los pintores abstractos, impulsados por Ignacio Pirovano.

1953

Como parte de su actividad teórica, escribe el artículo “Significado y arte concreto” para el nº 2-3 de la revista *nueva visión*. En el nº 4 publica “Espacio artístico y sociedad”.

Por iniciativa de Jacobo Soifer, especialista en relaciones laborales y amigo de Hlito, se forma el taller de diseño textil Buen diseño para la industria. Instalados en una oficina del barrio de Montserrat, junto a Hlito trabajan Grilo, Fernández Muro y Ocampo, sus compañeros del GAMA. El emprendimiento, aunque corto, fue pionero en la aplicación del arte al diseño industrial.

Diseña afiches para la galería Krayd, cuya imagen de marca está a cargo de Maldonado.

Con el GAMA expone en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM) y luego en el Stedelijk de Ámsterdam. La institución brasileña adquiere la obra de Hlito *Anécdota sobre Rojo*, de 1951. Esta pintura se destruyó en el incendio del MAM en 1978.

Por la exposición, y también como viaje de bodas con su esposa, recorre París, Ámsterdam, Zúrich, Basilea, Milán y Florencia.

Visita al artista suizo Max Bill, al belga Georges Vantongerloo y al checo Frantisek Kupka. La experiencia europea es crucial para el futuro de su pintura. Adquiere libros de historia del arte y catálogos de las exposiciones que visita, busca ver e informarse sobre el pasado y el presente.

1954

El impresionismo y la vibración del color de Cézanne lo impactan, al igual que Mondrian y Malevich. En Italia descubre su fascinación por Piero della Francesca y Masaccio. Comienza a explorar formas curvas y volutas que ya no son planas. Trabaja con escalas de luz y color.

Participa en la Segunda Bienal de San Pablo, donde recibe el Premio Adquisición.

1955

Utiliza el punto y la vibración de la luz en sus composiciones. Las obras de este momento corresponden a la llamada serie *Puntillista*.

Escribe “Situación del arte concreto” para el nº 6 de la revista *nueva visión*:

Mi propósito no es el rescate del arte. Después de todo no ha sido extraviado nunca y la posibilidad de una pérdida futura es apenas conjeturable. El problema, a mi juicio, no consiste en recurrir, para orientarnos, a una clasificación académica de esos objetos según género y especie. Una definición del arte en términos de los materiales y procedimientos que empleamos me parece, a esta altura, inútil y grosera. Pero creo que podemos orientarnos en el sentido de saber qué clase de experiencias se consuman en cada caso.⁵

Maldonado se muda a Alemania, y Hlito forma parte del consejo de redacción de *nueva visión*, además de continuar trabajando como su diseñador gráfico.

Nace su primer hijo, Pedro.

Escribe “El tema del espacio en la pintura actual” para el nº 8 de la revista *nueva visión*.

1956

Participa junto a sus colegas del GAMA (Fernández Muro, Testa, Grilo y Ocampo) del envío argentino a la XXVIII Bienal Internacional de Arte de Venecia, organizado por Jorge Romero Brest y Julio Payró.

Entre abril y mayo integra la muestra *A Century and a Half of Painting in Argentina* en la National Gallery of Art de Washington D. C., que brinda un exhaustivo panorama de la producción artística local desde 1810.

1957

Explora la mutación de una figura según se destaque su forma interior o exterior a través del color y el volumen.

El arquitecto Bonet lo invita a trabajar como dibujante para el Plan Regulador de la zona sur de Buenos Aires.

Participa como invitado especial en la Primera Reunión de Arte Contemporáneo en la Universidad Nacional del Litoral, convocada por Francisco “Paco” Urondo (Santa Fe, 1930-Guaymallén, 1976), escritor, periodista y militante político.

Integra el I Salón Peuser de pintura no figurativa organizado por esa galería.

1958

Con la serie *Espectros*, Hlito se concentra en la forma en cuanto color y en una composición neutra como lo es la grilla. Toda la superficie de la tela vibra por igual, como en la noción de “campo” que define la física moderna.

Continúa su importante actividad vinculada con la escritura. Produce el texto “El arte concreto” para la revista de la Universidad de La Plata, provincia de Buenos Aires, y un artículo inédito titulado “Los manifiestos”. También es autor de los prefacios a *De la esencia del arte*, de Konrad Fiedler, y a *Lo bello en el arte*, de Johann J. Winckelmann, ambas obras publicadas por Ediciones Nueva Visión.

1959

Dirige la colección Documentos de arte contemporáneo de Nueva Visión, donde se publican en español textos

fundamentales de diseño, lenguaje visual y arquitectura. Entre los temas traducidos se destacan las teorías de la Gestalt.

Realiza el prefacio a la edición en español de *Documentos para la comprensión del arte moderno*, de Walter Hess, un libro crucial para la teoría del arte y el estudio de las poéticas artísticas enunciadas por los propios autores.

1960

Expone la serie *Espectros* en la galería Bonino de Buenos Aires.

Junto a Enio Iommi representa a la Argentina en la II Exposición Internacional de Arte Concreto en el Museo Kunsthaus de Zúrich.

Nace su hija Gabriela.

1961

Experimenta con manchas de color y pinceladas sueltas. Nace la serie de los *Paisajes*.

Representa a la Argentina en la VI Bienal de San Pablo. Participa en la muestra *Arte Argentino 1961*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, presentada por Jorge Romero Brest y organizada por la Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto y por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, con el auspicio de la Embajada Argentina en Brasil.

1962

El color y las líneas se agrupan y aparecen figuras recortadas sobre un fondo.

Empieza la etapa del 62. Dibujaba sin carbonilla, con el pincel directamente. Y cosa curiosa, en lugar de basarme en todo mi desarrollo anterior, me fui más al fondo. Y empalmé con mis grandes amores de la pintura: el cubismo y el impresionismo. Pero partiendo del uso del color. Dibujaba mucho los cuadros. Buscaba la línea, seguía, tapaba, hasta conseguir el tema. El tema sin forma. Dibujaba mucho, y cuando llegaba el momento de pintar no le daba importancia –aparentemente– al color. Esos cuadros tienen muy poca materia. Están apenas manchados,

sucios como se dice. No veía con claridad lo que tenía que hacer. Surge la primera efigie, inconsciente.⁶

1963

Realiza los primeros simulacros, líneas de a pares que crean composiciones con espacios interiores y centros indeterminados.

En noviembre presenta una muestra individual en la galería Rubbers de Buenos Aires y, ese mismo mes, participa de la exposición colectiva *Del arte concreto a la nueva tendencia: Argentina 1944-1963* en la sede del Teatro General San Martín, organizada por LS1 Radio Municipal, con el auspicio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

1964

Junto a su familia se instala en México.

A instancias del sociólogo y profesor de la Universidad Autónoma de México (UNAM), Pablo González Casanova, su cuñado (casado con Natacha Henríquez), trabaja como diseñador gráfico del departamento de publicaciones de esa casa de estudios.

Durante su estadía en la capital mexicana también se desempeña como tipógrafo y diseñador gráfico de la revista *Punto de partida*, dirigida por la escritora, crítica literaria y académica Margo Glantz. Frecuenta a los poetas Ernesto Mejía Sánchez y Octavio Paz, al coleccionista Donato Ruíz, al arqueólogo Alfonso Caso, y a Vicente Lombardo Toledano, sociólogo y político —hermano de Isabel Toledano, su suegra—, entre otros intelectuales de la época. Vive en la Ciudad de México, en Colonia del Valle, a una cuadra de la emblemática Avenida de los Insurgentes. Comienza a llevar diarios y blocks de notas y bocetos donde plasma sus impresiones y esboza ideas y formas.

1965

Como el trabajo en la universidad le ocupa solo la mitad del día, Hlito tiene tiempo para pintar. Con los *Simulacros* busca nuevas formas expresivas. Utiliza el color muy diluido y ensaya con la superposición de transparencias.

1966

Aparecen en sus obras grandes formas oscuras que se recortan sobre un fondo claro. La influencia de la monumentalidad del arte precolombino mexicano lo lleva a experimentar con tamaños mayores y formas de gran contundencia.

A pesar de ser el arte precolombino tan poderoso en México, yo lo rechazaba un tanto. Lo sentía como otra cultura, ajena a mí. Sin embargo, hay facetas que me impresionaron mucho del mismo. Por ejemplo, los monumentos funerarios. Son bloques de piedra infinitamente modelados por dentro, grabados por dentro. Con pictogramas, figuras, todo en una materia que ya es uniforme. [...] Me impresionaba la monumentalidad del aparato, y el hecho de que llevara dentro un mensaje. Porque era un mensaje, no estaba hecho por estética. Estaba hecho para transmitir conocimientos, información, ritos, lo que fuese. [...] Aparece entonces una profunda variación en mí: el mismo tema de las líneas, pero buscando el bloque, queriendo hacer una pintura de una enorme consistencia. Incluso por el hecho mismo de estar parada sobre la tierra. No está flotando, sino sostenida por el planeta. De este planeta surgen las formas. Pero el sistema de líneas está tomado de lo anterior. Lo nuevo es el cierre y la oposición a un fondo. Así nacen las efigies.⁷

Participa de la exposición colectiva *Art of Latin America since Independence*, una muestra itinerante que circula por diversas ciudades de los Estados Unidos.

1967

Conoce al crítico guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1901-1992) y a los pintores mexicanos Gunther Gerzso (1915-2000) y Ricardo Martínez (1918-2009).

Comienza a utilizar la pintura acrílica, que por su rápido secado permite trabajar con soltura la superposición de tonos.

Representa a la Argentina en la exposición *Arte latinoamericano desde la Independencia* en el Museo del Palacio de Bellas Artes de México.

1968

A pesar de estar instalado en México, su obra sigue exhibiéndose en importantes muestras que se desarrollan en Buenos Aires, entre ellas, *Arte Concreto-Invencción e Informalismo y abstracción libre 1950-1960*, ambas realizadas en la Sociedad Hebrea Argentina.

1969

Presenta y diseña el libro *Punto y línea sobre el plano*, de Wassily Kandinsky, publicado por Nueva Visión.

En abril realiza una exposición retrospectiva de su obra en el Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana. Presenta cincuenta obras producidas en Buenos Aires y México entre 1945 y 1968.

En noviembre participa de la muestra *Panorama de la pintura argentina* en las Salas Nacionales de Exposición (Palais de Glace).

1970

Toman forma las efigies como figuras estáticas y monumentales.

1971

Trabaja simultáneamente efigies y simulacros en formatos de mayor tamaño. Predominan los tonos terrosos aplicados con superposición de manchas visibles.

1973

A fines de este año, tras una década en México, retorna con su familia a Buenos Aires.

1974

Exhibe su producción mexicana en la galería Carmen Waugh de Buenos Aires, con importante repercusión. El prólogo del catálogo está a cargo de Samuel Paz.

1975

Participa del envío argentino a la XIII Bienal de San Pablo.

Integra la exhibición *14 pintores argentinos. Selección de obras del Fondo Nacional de las Artes*, realizada en el Banco Central de la República Argentina.

1976

En septiembre publica el artículo “Testimonios de un pintor” en el diario *La Opinión*.

Expone en la galería Víctor Najmías.

1977

Inicia la serie *Efigies constructivas*.

1978

Comienza una tercera serie de *Simulacros*.

Participa en la muestra *Arte Argentino 78. Jornadas de la Crítica*, organizada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Escribe “El iconostasis” en el n° 5 de la revista *Correo de Arte*. De estas ideas surge la tipología “iconostasis”, que se inspira en un mueble (símil retablo) contenedor de íconos utilizado en la liturgia rusa ortodoxa.

De golpe vi cómo debía proceder para reunir una asamblea de efigies. [...] No había nada nuevo aquí; lo único sorprendente, quizás, era lo bien que parecían adaptarse las efigies a un esquema procedente de un ámbito pictórico que me es ajeno y que podría calificarse de vulnerablemente arcaico.⁸

1979

Publica “De las metáforas” en el n° 8 de la revista *Correo de Arte*.

En agosto realiza la muestra individual *Alfredo Hlito. Efigies y Simulacros 1976-1979* en la galería Jacques Martínez.

Escribe “Diderot y las complicaciones de la pintura” para el n° 5 de la revista *Horizontes*.

1980

El Centro Editor de América Latina publica una serie de fascículos dedicados a los principales artistas argentinos. Rosa M. de Brill escribe el ensayo sobre Hlito, que abarca desde sus comienzos en el arte concreto hasta 1980.

Es parte de la muestra *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invencción. Arte Madí. Perceptismo* en el Museo de

Artes Plásticas Eduardo Sívori, con texto crítico de Nelly Perazzo.

1981

Expone en la galería Rubbers, y escribe los artículos “El hombre como sujeto de arte” y “La intención detrás de una obra”, ambos publicados en el diario *Clarín*.

1982

Integra diversas muestras colectivas y participa en el coloquio sobre el tema “universidad abierta” en Concepción, Chile.

1983

Escribe “La espera”, que se publica en el n° 40-41 de la revista *Artinf*.

Participa de la exhibición *Hlito, lommi, Ocampo, Testa* en la galería Tema.

Entre septiembre y octubre se inaugura *Hlito. Pinturas* en la Galería Del Retiro.

1984

Es nombrado académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina.

1985

Recibe el Premio Di Tella a las Artes Visuales, cuyo fin es la organización de una retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Publica los artículos “Ganas” y “Llegaron los pintores” en los números 50-51 y 52-53, respectivamente, de *Artinf*.

1986

Participa en diversas muestras colectivas en galerías y museos de Buenos Aires.

Publica el artículo “Naturaleza muerta. Pintura viva” en el n° 58-59 de la revista *Artinf*.

1987

Se presenta la exposición retrospectiva *Alfredo Hlito. Obra pictórica 1945-1985*, curada por Martha Nanni, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta exhaustiva muestra es la segunda de carácter antológico dedicada al artista.

Publica “El iconostasis” en el *Anuario 15 de la Academia Nacional de Bellas Artes*. También se presenta en la Galería Del Retiro, y rechaza la propuesta de exponer en la Bienal de Venecia.

Participa en la muestra *Cincuentenario de la Academia Nacional de Bellas Artes 1936-1986* en las Salas Nacionales de Exposición (Palais de Glace).

1988

Representa a la Argentina en el stand de la Galería Del Retiro en la Feria ARCO de Madrid.

Participa en la muestra inaugural del Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba.

1989

Representa a la Argentina en la XX Bienal de San Pablo, que se realiza entre octubre y diciembre.

1990

La galería Von Bartha de Basilea adquiere un número significativo de sus obras, especialmente del período concreto.

Entre noviembre y diciembre, participa de una muestra colectiva en la galería Rachel Adler de Nueva York, que reúne a artistas concretos argentinos.

1991

Realiza una exposición individual en la galería Van Eyck en la que presenta su producción de efigies.

Además, participa en numerosas muestras colectivas, tanto en el país como en el exterior.

1992

Expone en la galería Nabert de Ginebra una serie de obras realizadas entre 1945 y 1970.

Escribe el artículo “Autotexto” para el n° 83 de la revista *Artinf*.

1993

En febrero es invitado, junto a Enio Iommi, a exhibir obras del período concreto en la galería Von Bartha de Basilea.

En marzo inaugura su última muestra, que se realiza en la galería Ruth Benzacar de Buenos Aires. Las efigies que muestra en la ocasión son claramente antropomorfas y constituyen escenas.

Fallece el 28 de marzo en su casa-taller ubicada en la calle Cevallos, en el barrio porteño de Constitución.

1995

Se publica *Alfredo Hlito: Escritos sobre arte*, una compilación de textos seleccionados por su esposa Sonia y editada por la Academia Nacional de Bellas Artes. El libro es presentado en el Museo Nacional de Bellas Artes por Clorindo Testa, Basilio Uribe, Carlos Méndez Mosquera y Jorge Glusberg, director de la institución.

Entre mayo y junio, se realiza la muestra *Homenaje a Hlito de sus amigos*, curada por Martha Nanni en la galería Julia Lublin. Participan los artistas Juan Carlos Distéfano, Manuel Espinosa, Enio Iommi, Raúl Lozza, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Clorindo Testa, entre otros.

1996

La obra de Hlito es incluida en el catálogo *Obras maestras del Museo Nacional de Bellas Artes*, un libro que celebra los cien años de la institución.

1997

La galería Ruth Benzacar presenta la muestra *Alfredo Hlito. Pinturas y dibujos*, entre mayo y junio.

2002

Su obra llega a Madrid con la muestra titulada *Alfredo Hlito, metáforas de lo visible*, organizada por la Fundación Telefónica de España y el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la Argentina. Integrada por cuarenta obras pertenecientes a las tres últimas décadas de su

trayectoria y una selección de documentos, cuenta con la curaduría de la crítica de arte Nelly Perazzo y la colaboración de Liliana Piñeiro, Jorge Cordonet y Juan Manuel Bonet, por entonces director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

La galería Jorge Mara-La Ruche de Buenos Aires publica una serie de obras en papel seleccionada por el poeta Arturo Carrera y acompañada de haikus.

2003

A diez años de su fallecimiento, el Centro Cultural Recoleta presenta *Hlito (1923-1993)*, una gran exhibición retrospectiva curada por Nelly Perazzo y Liliana Piñeiro. La muestra abarca un período de casi cincuenta años de producción e incluye más de cien obras, entre pinturas y dibujos.

2005

La galería Sur de Punta del Este, fundada por Jorge Castillo, inaugura una muestra dedicada al artista con una veintena de obras presentadas por su viuda, Sonia Henríquez Ureña.

2007

En abril se inaugura *hlito, las reglas del juego* en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF), muestra que tiene nuevamente a Martha Nanni como curadora.

En noviembre se publica *Dejen en paz a la Gioconda* (Ediciones Infinito). Con prólogo, revisión y edición del poeta Rodolfo Alonso, se incluyen una serie de documentos inéditos del artista, ordenados cronológicamente a partir de los años en que integró el movimiento Arte Concreto-Invención.

2012

La galería Jorge Mara-La Ruche expone una selección de obras y bocetos realizados entre 1945 y 1993. Simultáneamente publica *Hlito*, con texto principal de María Amalia García y una selección de escritos del artista.

2017

Entre septiembre y octubre, se presenta una muestra individual dedicada a Alfredo

Hlito en las salas Alejandro Faggioni. Estudio de Arte de la ciudad de Buenos Aires.

2020

El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) presenta la exhibición *Sur Moderno. Journeys of Abstraction. The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, curada por Inés Katzenstein y María Amalia García. Se exponen varias obras de Alfredo Hlito de la época concreta y dibujos de Buen diseño para la industria.

2023

Con curaduría de María José Herrera, tiene lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes *Alfredo Hlito. Una terca permanencia*. A través de pinturas, dibujos y textos del artista, la muestra da cuenta del Hlito teórico del arte y del devenir de la efigie, personaje icónico presente en su producción desde principios de la década de 1960 hasta 1993. Se trata de la primera retrospectiva que exhibe buena parte de su archivo, en diálogo con las obras y sus bocetos

Notas

1 — Alfredo Hlito, "Mis comienzos", *Dejen en paz a la Gioconda*. Prólogo, revisión y edición de Rodolfo Alonso, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2007, p. 129.

2 — *Ibíd.*, p. 130.

3 — Alfredo Hlito, "Arte concreto", *op. cit.*, p. 128.

4 — Patricio Lóizaga, "Las vanguardias ya no existen" [entrevista con Alfredo Hlito], *Cultura*, año IV, n° 22, Buenos Aires, 1987. Citado en *Alfredo Hlito: Escritos sobre arte*. Seleccionados por Sonia Henríquez Ureña de Hlito, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, p. 232.

5 — Alfredo Hlito, "Situación del arte concreto", *nueva visión*, n° 6, Buenos Aires, 1955, pp. 25-29.

6 — Patricio Lóizaga, art. cit. Citado en *Alfredo Hlito: Escritos sobre arte*, *op. cit.*, p. 236.

7 — *Ibíd.*

8 — Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, pp. 188-191.



Alfredo Hlito, a meses de su nacimiento. 1923. Fondo documental del artista.



Portada de la revista *nueva visión*, n° 2-3, Buenos Aires, 1953. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



Vista de la sala XXII en la exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952-1953. En la ocasión, Alfredo Hlito exhibe la obra *Serie cromática*. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



Portada de la revista *Arte Concreto Invención*, n° 1, Buenos Aires, 1946. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



Folleto de las exposiciones realizadas por el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina en la galería Viau, 1952. Fondo documental del artista y Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



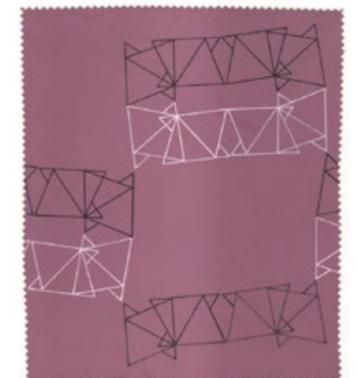
Aviso publicitario de buen diseño para la industria publicado en la revista *nueva visión*, n° 6, Buenos Aires, 1955, p. 47. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



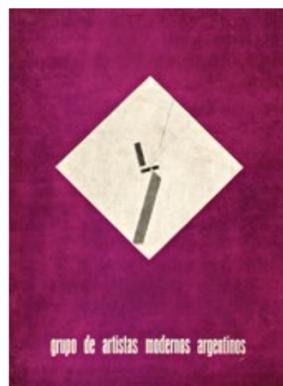
Estructura sobre fondo amarillo, 1950, óleo sobre tela, 70 x 51 cm. Colección particular.



Alfredo y Sonia, esposa de Hlito, 1952. Fondo documental del artista.



Dibujo de Alfredo Hlito para buen diseño para la industria, 1955. Colección particular.



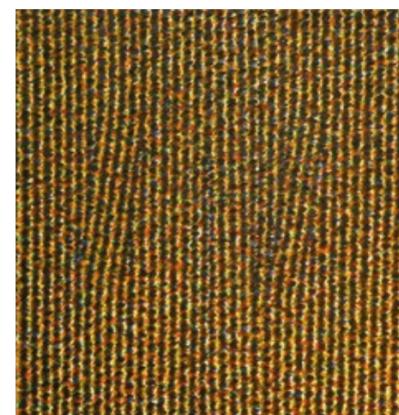
Catálogo de la exposición del Grupo de Artistas Modernos Argentinos, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 1953. Fondo documental del artista.



Portada del catálogo de la muestra del GAMA en Ámsterdam, 1953. Fondo documental del artista.



Alfredo y Sonia paseando por Milán, 1953. Fondo documental del artista.



Sin título, de la serie *Espectros*, 1959, óleo sobre tela, 99 x 99 cm. Colección particular.



Portada de la edición en español de *Documentos para la comprensión del arte moderno*, de Walter Hess, prologada por Alfredo Hlito, 1967. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



Su hija Gabriela, 1961. Fotografía: Ivo Herrera. Fondo documental del artista.



Formas y líneas en el plano, 1953, óleo sobre tela, 103 x 103 cm. Colección particular.



Sin título, 1957, óleo sobre tela, 64 x 98,5 cm. Colección particular.



Sonia Henríquez de Hlito embarazada, junto a *Tema en el rombo*, 1954.



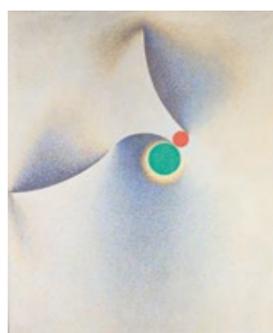
Sin título, ca. 1961, óleo sobre tela, 67 x 95 cm. Colección particular.



Sin título, 1962, óleo sobre tela, 76,5 x 62 cm. Colección particular.



Catálogo de la muestra individual en la galería Rubbers, 1963, con texto de Aldo Pellegrini. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



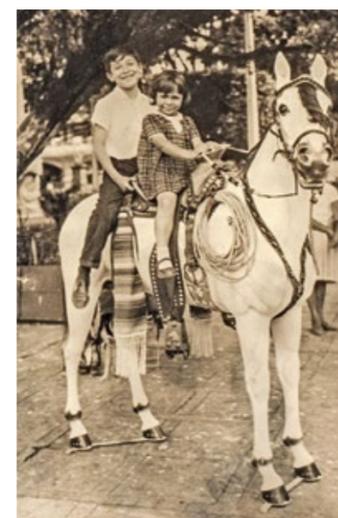
Líneas tangentes, 1955-1956, óleo sobre tela, 139 x 119 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Sonia y Pedro Hlito, ca. 1955. Fotografía: Paul Herrera. Fondo documental del artista.



Portada e interior del catálogo de la XXVIII Bienal de Venecia, 1956. Fondo documental del artista.



Pedro y Gabriela Hlito en México, ca. 1964. Fondo documental del artista.



Alfredo Hlito, su esposa y sus cuñados, en México. Fondo documental del artista.



Simulacros, 1966, óleo sobre tela, 153 x 102 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



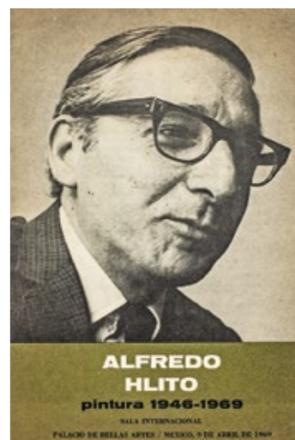
Desplegables de las muestras organizadas en la Sociedad Hebrea Argentina, 1968. Fondo documental del artista.



Efigie elocuente, 1973, acrílico sobre tela, 152,5 x 103 x 4 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Página interior de la pieza diseñada por la galería Carmen Waugh, ilustrada con la obra *Sin título*, 1974, acrílico sobre tela, 109 x 80 cm. Colección particular.



Catálogo de la exposición *Alfredo Hlito. Pintura 1946-1969*, Palacio de Bellas Artes, México, 1969.



La familia Hlito llegando al aeropuerto de Ezeiza en Buenos Aires, 17 de noviembre de 1973. En primer plano, Sonia y su hijo Pedro. En el fondo, Gabriela y su padre. Fondo documental del artista.



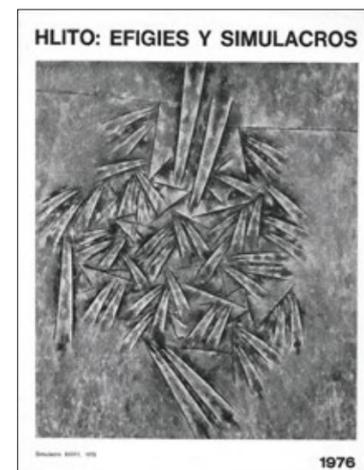
Hlito posa en su taller de la calle Riobamba, vecino al Congreso de la Nación, 1975. Fondo documental del artista.



Inauguración de la muestra *Alfredo Hlito. Pintura 1946-1969*, Palacio de Bellas Artes, México, 1969. Fondo documental del artista.



Tapa del folleto realizado para la exhibición en la galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1974. Fondo documental del artista.



Tapa del catálogo de la muestra *Hlito: Efigies y simulacros*, galería Víctor Najmías, 1976. Fondo documental del artista.



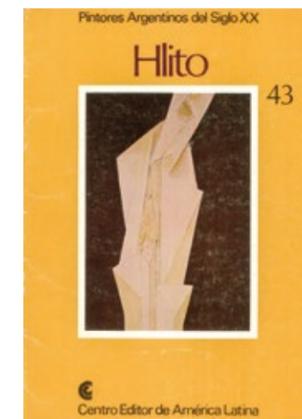
Iconostasis VIII, 1979, óleo sobre cartón, 96,5 x 66,5 cm. Colección particular.



Alfredo Hlito, Julia Lublin y Martha Nanni durante la inauguración de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1987. Fondo documental del artista.



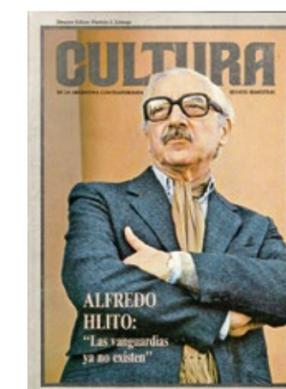
Invitación a la muestra *Hlito. Pinturas* en la Galería Del Retiro, 1987. Fondo documental del artista.



Portada del fascículo *Hlito*, publicado en la colección *Pintores argentinos del siglo XX*, del Centro Editor de América Latina, 1980. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



Alfredo y Sonia junto al cartel promocional de la muestra en la fachada del Museo, 1987. Fondo documental del artista.



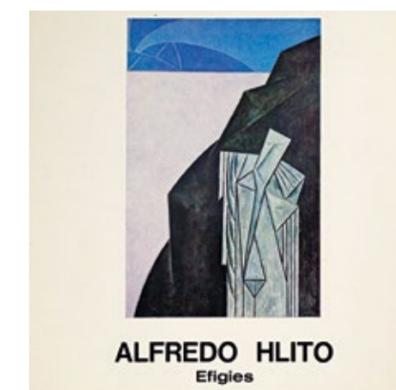
Hlito en la portada de la revista *Cultura*, 1987. Fondo documental del artista.



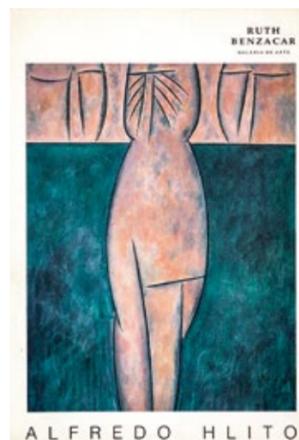
Portada del catálogo *Alfredo Hlito. Obra pictórica 1945-1985*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1987. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



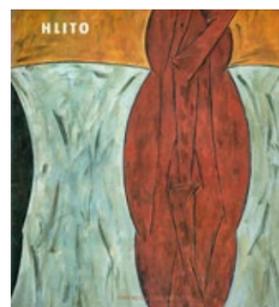
Jorge Romero Brest y Roque De Bonis en la casa de Julia Lublin, luego de la inauguración de la muestra de Hlito en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1987. Fondo documental del artista.



Desplegable de la muestra en la galería Van Eyck, 1991. Fondo documental del artista.



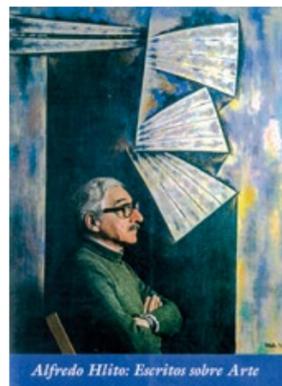
Desplegable de la exhibición en la galería Ruth Benzacar, 1993. Fondo documental del artista.



Portada del catálogo *Hlito (1923-1993)*, Centro Cultural Recoleta, 2003. Fondo documental del artista.



Portada del libro *Dejen en paz a la Gioconda*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2007. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



Portada del libro *Alfredo Hlito: Escritos sobre arte*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995.



Desplegable de la exhibición *Hlito* en la galería Sur, 2005. Fondo documental del artista.



Portada del catálogo de la muestra *Hlito*, galería Jorge Mara-La Ruche, 2012. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



Catálogo de la exhibición *Hlito* en la galería Jorge Mara-La Ruche, 2002. Fondo documental del artista.



Portada del catálogo *hlito, las reglas del juego*, MUNTREF, 2007. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



Vista de la exhibición en la galería Alejandro Faggioni. Estudio de Arte. Fotografía: gentileza Alejandro Faggioni. Estudio de Arte.

EXPOSICIONES

INDIVIDUALES

1952. *Pinturas*
Galería Van Riel, sala V,
Buenos Aires, agosto-septiembre

1957. *Alfredo Hlito*
Galería Van Riel, sala V,
Buenos Aires, octubre

1960. *Alfredo Hlito*
Galería Bonino, Buenos Aires,
4 al 20 de agosto

1963. *Hlito. Óleos*
Galería Rubbers, Buenos Aires,
4 al 16 de noviembre

1969. *Alfredo Hlito. Pintura 1946-1969*
Palacio de Bellas Artes,
Sala Internacional, México, 9 de abril

1974. *Hlito*
Galería Carmen Waugh, Buenos Aires,
9 al 24 de mayo

1976. *Hlito: efigies y simulacros*
Galería Víctor Najmías, Buenos Aires,
30 de agosto

1979. *Efigies y Simulacros*
Galería Jacques Martínez,
Buenos Aires, agosto-septiembre

1981. *Alfredo Hlito: efigies*
Galería Rubbers, Buenos Aires,
septiembre-octubre

1983. *Hlito*
Galería Del Retiro, Buenos Aires,
13 de septiembre al 1 de octubre

Efigies y simulacros 1976-1979
Museo Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino, Rosario

1985. *Hlito*
Galería Del Retiro, Buenos Aires,
20 de agosto al 7 de septiembre

1986. *Hlito*
Galería Del Retiro, Buenos Aires,
22 de octubre al 8 de noviembre

1987. *Hlito. Obra pictórica. 1945-1985*
Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires, junio-julio

Alfredo Hlito. Pinturas
Galería Del Retiro,
Buenos Aires, mayo-junio

1991. *Alfredo Hlito. Efigies*
Galería Van Eyck,
Buenos Aires, mayo-junio

1992. *Alfredo Hlito, oeuvres de 1945 a 1970*
Galería Nabert, Ginebra, mayo-junio

1993. *Alfredo Hlito*
Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires,
24 de marzo al 24 de abril

1997. *Alfredo Hlito. Pinturas y dibujos*
Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires,
25 de mayo al 21 de junio

1999. *Alfredo Hlito*
Galería von Bartha, Basilea,
septiembre-octubre

2002. *Alfredo Hlito. Metáforas de lo visible*
Fundación Telefónica, Madrid,
7 de febrero al 7 de abril

Alfredo Hlito. Obras sobre papel
Galería Jorge Mara-La Ruche,
Buenos Aires, octubre-noviembre

2003. *Hlito (1923-1993)*
Centro Cultural Recoleta,
Buenos Aires, julio-agosto

2007. *Hlito, las reglas del juego*
Museo de la Universidad Nacional
de Tres de Febrero, Buenos Aires,
19 de abril al 30 de junio

2023. *Alfredo Hlito. Una terca permanencia*
Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires, 28 de julio
al 21 de octubre

COLECTIVAS

1946. I Exposición de la Asociación
Arte Concreto-Invencción
Salón Peuser, Buenos Aires, marzo-abril

III Exposición de pintura de la Asociación
Arte Concreto-Invencción
Centro de Profesores Diplomados
de Enseñanza Secundaria,
Buenos Aires, septiembre.

Exposición Arte Concreto-Invencción
Sociedad Argentina de Artista Plásticos
(SAAP), Buenos Aires, octubre

IV Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención Ateneo Popular de La Boca, Buenos Aires, octubre	1955. <i>Grupo de Artistas Modernos Argentinos. Pinturas, esculturas, dibujos</i> Galería Viau, Buenos Aires	Museum of Art, San Diego; Isaac Delgado Museum of Art, Nueva Orleans	<i>Contrastes visuales. Homenaje de la Fundación Bodega Navarro Correas a doce maestros argentinos</i> Salas Nacionales de Exposición (Palais de Glace), Buenos Aires, noviembre-diciembre	<i>Arte Concreto-Invención. Arte Madí</i> Galería von Bartha, Basilea	1997. <i>Cuatro aspectos de la pintura argentina contemporánea</i> Fondo Nacional de las Artes, Feria Internacional de Arte, ARCO, Madrid, febrero
1947. <i>Exposición Arte Nuevo</i> Galería Payer, Buenos Aires, noviembre-diciembre	<i>Artistas modernos de la Argentina</i> Galería Krayd, Buenos Aires	1967. <i>Arte latinoamericano desde la Independencia</i> Museo del Palacio de Bellas Artes, México, febrero-abril	1987. <i>Cincuentenario de la Academia Nacional de Bellas Artes 1936-1986</i> Salas Nacionales de Exposición (Palais de Glace), Buenos Aires, junio-julio	1992. <i>Latin American Artists of the Twentieth Century</i> (muestra itinerante) Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París; Hôtel des Arts, Fondation Nationale des Arts, París; Kunsthalle Köln, Colonia; Museum of Modern Art, Nueva York.	I Bienal de Artes Visuales del Mercosur Fundação de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, octubre-noviembre
1948. Salón de Arte Abstracto, Concreto, No-Figurativo Galería Van Riel, Buenos Aires, septiembre	1956. XXVIII Bienal Internacional de Arte de Venecia. Participación de la República Argentina Venecia	1968. <i>Arte Concreto-Invención</i> Sociedad Hebraica Argentina Buenos Aires, 19 de agosto al 9 de septiembre	<i>Arte Argentina dalla Indipendenza ad oggi 1810-1987</i> Istituto Italo-Latinoamericano, Roma	1992-1993. <i>Art d'Amérique Latine 1911-1968</i> Centre Georges Pompidou, París, noviembre-enero	2001-2002. <i>Abstract Art from the Rio de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953</i> (muestra itinerante) The Americas Society, Nueva York; Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México
<i>Nuevas realidades. Abstracto, concreto, Madí, independientes</i> Galería Van Riel, Buenos Aires	<i>A Century and a Half of Painting in Argentina</i> National Gallery of Art, Washington D. C., abril-mayo	<i>Informalismo y abstracción libre, 1950-1960</i> Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires, 18 de septiembre al 9 de octubre	1988. <i>Alfredo Hlito</i> Stand de la Galería Del Retiro, ARCO, Madrid	1993. <i>Pintura argentina contemporánea I</i> Instituto de Cultura Duilio Marinucci, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, octubre-noviembre	2002. <i>Arte astratta argentina</i> Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo
1949. Segundo Salón Argentino de Arte No-Figurativo Galería Van Riel, Buenos Aires, octubre	<i>Primera exposición de pintura y escultura moderna argentina</i> Galería Renom, Rosario, septiembre	1969. <i>Panorama de la pintura argentina</i> Salas Nacionales de Exposición (Palais de Glace), Buenos Aires, noviembre	<i>Muestra inaugural del Centro</i> Centro de Arte Contemporáneo, Córdoba, noviembre	<i>Lateinamerikanische Kunst im 20 Jahrhundert</i> Museum Ludwig, Colonia, febrero-abril	2003. <i>Arte abstracto argentino</i> Fundación Proa, Buenos Aires, mayo-julio
1950. <i>Arte concreto. Hlito, Iommi, Maldonado: Pinturas, esculturas, dibujos</i> Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires	1957. <i>I Reunión de Arte Contemporáneo</i> Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe	1975. XIII Bienal de San Pablo San Pablo, octubre-diciembre	1989. XX Bienal Internacional de San Pablo Fundación Bienal de San Pablo, octubre-diciembre	1994. <i>100 obras maestras. 100 pintores argentinos 1910-1994. II Bienal Konex.</i> Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, septiembre-octubre	2016. <i>Geometrías. Arte geométrico argentino de los años 60 y 70</i> Museo de Arte Tigre
<i>Grupo de Artistas Modernos de la Argentina</i> Galería Viau, Buenos Aires, junio	I Salón Peuser de pintura no figurativa Galería Peuser, Buenos Aires, septiembre	<i>14 pintores argentinos. Selección de obras del Fondo Nacional de las Artes</i> Banco Central de la República Argentina, Buenos Aires, junio-julio	<i>Forma y color. Desde Carlos Morel a nuestros días</i> Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires, abril	1994-1995. <i>Art from Argentina 1920/1994</i> (muestra itinerante) Museum of Modern Art, Oxford; Südwestdeutsche Landesbank, Stuttgart; Royal College of Art Galleries, Londres; Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa	2019-2020. <i>Sur moderno: New Perspectives on South American Abstraction and Its Legacies</i> Museo de Arte Moderno, Nueva York, octubre de 2019-septiembre de 2020
1952. <i>Artistas concretos argentinos</i> Sala de Exposiciones, Ministerio de Educación, Santiago de Chile	1960. <i>150 años de arte argentino</i> Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	1978. <i>Arte Argentino 78. Jornadas de la Crítica</i> Asociación Internacional de Críticos de Arte, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, noviembre-diciembre	1991. <i>La Escuela del Sur. El Taller de Torres García y su legado</i> (muestra itinerante) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas; Museo de Monterrey; Bronx Museum of the Arts, Nueva York; Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México		
<i>Arte concreto</i> Hotel Miramar, Viña del Mar	II Exposición Internacional de Arte Concreto Kunsthhaus, Zúrich	1980. <i>Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invención. Arte Madí. Perceptismo</i> Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, octubre	<i>Arte Concreto Invención. Arte Madí Argentinien 1945-1960</i> Hause für konstruktive und konkrete Kunst, Zúrich, septiembre		
1952-1953. <i>La pintura y escultura argentinas de este siglo</i> Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, octubre-marzo	1961. <i>Arte Argentina Contemporánea</i> Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, julio	1982. <i>Encuentros entre un pintor y su memoria</i> Galería Unión Carbide, Buenos Aires, julio	<i>Arte Concreto Invención. Arte Madí. Pinturas y esculturas 1945-1953</i> Galería Lahumiere, París, septiembre	<i>Arte al Sur - I Encuentro de Arte Contemporáneo</i> Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, octubre-noviembre	
1953. <i>Grupo de Artistas Modernos de la Argentina</i> Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, agosto	VI Bienal de San Pablo Museo de Arte Moderno de San Pablo, septiembre-noviembre	1983. <i>Hlito, Iommi, Ocampo, Testa</i> Galería Tema, Buenos Aires, junio	<i>Arte Concreto-Invención. Arte Madí.</i> Galería Lahumiere, París, septiembre	<i>Homenaje a Alfredo Hlito de sus amigos</i> Galería de Arte Julia Lublin, Buenos Aires, mayo-junio	
<i>Acht argentinijse abstracten</i> Stedelijk Museum, Ámsterdam	<i>Del arte concreto a la nueva tendencia argentina 1944-1963</i> Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 19 al 30 de noviembre	1986. <i>Arte concreto</i> Galería Jacques Martínez, Buenos Aires, agosto	<i>Circle and Square. Geometric Abstraction and Constructivism in the Americas. 1934-1950</i> Kouros Gallery, Nueva York, noviembre-diciembre		
<i>Grupo de Artistas Modernos</i> Galería Krayd, Buenos Aires, octubre	1966. <i>Art of Latin America since Independence</i> (muestra itinerante) Yale University Art Gallery, New Haven; University of Texas Art Museum, Austin; San Francisco Museum; La Jolla	<i>Presencia de siglos. Arte latinoamericano</i> Secretaría de Cultura de la Nación y Comité Argentino del ICOM, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, octubre			
1954. II Bienal de San Pablo. Premio Adquisición Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro					

OBRAS EXHIBIDAS

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
18,3 × 11,3 cm
Colección particular

Sin título, 1962
Óleo sobre hardboard
76,5 × 61 cm
Colección particular

Formas y líneas, 1963
Óleo sobre tela
110 × 70 cm
Colección particular

Sin título, 1963
Óleo sobre tela
60 × 81 cm
Colección particular

Simulacro, 1965
Óleo sobre tela
100 × 130 cm
Colección particular

Simulacros, 1966
Óleo sobre tela
153 × 102 cm
Inventario n° 11479
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Obra no exhibida

Sin título, 1967
Óleo sobre hardboard
38 × 51 cm
Colección particular

Sin título, 1968
Óleo sobre hardboard
38 × 51 cm
Colección particular

Estudio, 1971
Acrílico sobre tela
57 × 41 cm
Inventario n° 9373
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación Fundación Antorchas, 1990

Sin título, 1972
Acrílico sobre tela
80 × 60 cm
Colección particular

Efigie elocuente, 1973
Acrílico sobre tela
152,5 × 103 × 4 cm
Inventario n° 9337
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación Fundación Antorchas, 1990

Sin título, 1974
Acrílico sobre tela
109 × 80 cm
Colección particular

Sin título, 1974
Acrílico sobre tela
98 × 80 cm
Colección particular

Sin título, 1975
Tinta sobre papel
32 × 23 cm
Inventario n° 13219
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (AAMNBA), 2020

Sin título [Simulacro IV] (boceto), 1975
Gouache sobre papel
29,5 × 21 cm
Colección particular

Simulacro, 1975
Acrílico sobre tela
100 × 70 cm
Colección particular

Simulacro XXIX, 1976
Acrílico sobre tela
100 × 70 cm
Colección particular

Efigie XXXV, 1976
Acrílico sobre tela
70 × 60 cm
Colección particular

Efigie, 1977
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Efigie I (boceto), 1977
Tinta sobre papel
30 × 20,5 cm
Colección particular

Sin título, 1977
Óleo sobre hardboard
50 × 35 cm
Colección particular

Sin título, de la serie Simulacros, 1978
Acrílico sobre tela
110 × 80 cm
Colección particular

Efigie, 1978
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Ciudad de Buenos Aires

Sin título [Iconostasis] (boceto), ca. 1978
Lápiz y carbonilla sobre papel vegetal
105 × 65 cm
Colección particular

Efigie I, 1978
Acrílico sobre tela
149,5 × 99,5 cm
Colección Museo Castagnino + Macro, Rosario

Sin título, 1978
Acrílico sobre tela
45 × 35 cm
Colección particular

Efigie con fondo rosa, 1979
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Efigie oscura, 1979
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Efigie oscura (boceto), ca. 1979
Acrílico sobre papel
30 × 20 cm
Colección particular

Iconostasis VIII, 1979
Óleo sobre cartón
96,5 × 66,5 cm
Colección particular

Efigies, 1979
Lápiz sobre papel
65 × 50 cm
Colección particular

Efigie, 1980
Acrílico sobre cartón
100 × 71 cm
Colección particular

Efigie, 1980
Acrílico sobre cartón
100 × 71 cm
Colección particular

Efigie con paño, 1980
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Sin título [Efigie con paño] (boceto), 1980
Acrílico sobre papel
32 × 23,5 cm
Colección particular

Efigie blanca sobre negro, de la serie Retratos, 1980
Acrílico sobre tela
120 × 80 cm
Colección particular

Fragmento, 1980
Acrílico sobre tela
65 × 50 cm
Colección particular

Grupo de efigies (boceto), 1980
Acrílico sobre papel
13,4 × 15,1 cm
Colección particular

Efigie con horizonte, 1981
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Efigie con testigo, 1981
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Sin título, 1982
Acrílico sobre cartón
48 × 38 cm
Colección Delmiro Méndez e hijo

Dos efigies, 1982
Acrílico sobre tela
80 × 70 cm
Colección particular

Sin título, 1982
Acrílico sobre hardboard
70 × 50 cm
Colección particular

Sin título, 1982
Acrílico sobre hardboard
70 × 50 cm
Colección particular

Sin título, 1982
Acrílico sobre hardboard
70 × 50 cm
Colección particular

Sin título, 1982
Acrílico sobre hardboard
70 × 50 cm
Colección particular

Efigie blanca, 1982
Acrílico sobre tela
50 × 40 cm
Colección particular

Sin título, 1983
Acrílico sobre tela
48 × 35 cm
Colección particular

Efigie retrato, 1983
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección particular

Efigie esquemática o Efigie en blanco, 1983
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección particular

Efigie, 1983
Acrílico sobre tela
130 × 80 cm
Colección particular

Efigie en verde, 1983
Acrílico sobre tela
130 × 100 cm
Colección particular

Dos efigies (XII), 1984
Acrílico sobre tela
120 × 160 cm
Colección particular

Sin título, 1984
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular
Obra no exhibida

Rostró, 1984
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección Fundación Tres Pinos
Obra no exhibida

Efigie con manto rojo, 1985
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección particular

Sin título, 1985
Acrílico sobre tela
70 × 50 cm
Colección particular

Friso II, 1985
Acrílico sobre tela
45 × 180 cm
Colección particular

Naturaleza muerta con efigies, 1985
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular

Efigies opuestas, 1986
Acrílico sobre tela
150 × 110 cm
Colección particular

Efigie con zócalo fondo negro azul, 1986
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Sin título, 1988
Acrílico sobre tela
150 × 130 cm
Colección particular

Friso III, 1986
Acrílico sobre tela
45 × 180 cm
Colección particular

Interpolación, 1986
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Cinco efigies con zócalo, 1986-1987
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular

Iconostasis en rojo, 1987
Acrílico sobre hardboard
60 × 80 cm
Colección particular

Sin título, 1987
Acrílico sobre tela
100 × 130 cm
Colección particular

Efigies con tema central, 1987
Acrílico sobre tela
150 × 130 cm
Colección particular

Efigies con zócalo, 1988
Acrílico sobre tela
36 × 97 cm
Colección particular

Efigies laterales con fondo negro central, 1988
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección particular

Sin título, 1988
Acrílico sobre tela
70 × 90 cm
Colección particular

Sin título [Efigie yacente con paisaje], 1988
Acrílico sobre tela
110 × 130 cm
Colección particular

Sin título, 1988
Acrílico sobre tela
150 × 130 cm
Colección particular

Dos efigies, 1988
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección particular
Obra no exhibida

Desfile de efigies y efígie yacente, 1989
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección particular

Sin título, 1989
Acrílico sobre tela
130 × 91 cm
Colección particular
Obra no exhibida

Estela II, 1990
Acrílico sobre tela
180 × 45 cm
Colección particular

Efigies lejanas, 1990
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto

Efigie observada, 1990
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección particular

Sin título, ca. 1990
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular

Efigie yacente, Ocaso, 1990
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular

Efigie yacente, 1990
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección particular

Efigie y meteorito I, 1990
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Efigie y meteorito, 1990
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Efigie en equilibrio relativo, 1991
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Efigie y efígie con manto, 1991
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección particular

Efigies y efígie con manto, 1991
Acrílico sobre tela
100 × 150 cm
Colección particular

Nuevas efigies, 1991
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular

Efigie con horizonte, 1991
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular

Sin título, de la serie *Metamorfosis*, 1991
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular

Sin título, de la serie *Metamorfosis*, 1991
Acrílico sobre tela
65 × 50 cm
Colección particular

Efigies con plano inclinado, 1991
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección particular

Grupo de efigies con meteorito, 1991
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular
Obra no exhibida

Iconostasis con escena, 1991-1992
Acrílico sobre tela
110 × 130 cm
Colección particular

Ciudad lejana, 1992
Acrílico sobre tela
150 × 100 cm
Colección particular

Efigie con zócalo, 1992
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección Eduardo F. Costantini

Efigie en el paisaje, 1992
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección Jorge Lanata

Cíclope, 1992
Acrílico sobre tela
50 × 65 cm
Colección particular

Cíclope (boceto), 1992
Acrílico sobre tela
55 × 60 cm
Colección particular

Efigie dentro de un plano, 1992
Acrílico sobre tela
130 × 110 cm
Colección particular

Efigie oprimida y torre, 1992
Acrílico sobre tela
80 × 100 cm
Colección Ignacio J. Díaz Bobillo

Partición, 1992
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección particular

Efigie observada, 1992
Acrílico sobre tela
100 × 150 cm
Colección particular

3 efigies, 1992
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección Galería Palatina

Efigie y paisaje, 1993
Acrílico sobre tela
100 × 80 cm
Colección particular

ENGLISH TEXTS

Throughout time, humanity has devised multiple forms of representation in an attempt to write history. The effigy—a simulacrum that duplicates the reality of the body, granting it presence and also indicating its absence—is one of the most persistent forms of representation, given that it aims to penetrate time and defy mortality. Its enigma invites pondering, time and again, the question of its ambiguity: it is that which is not there, made evident again in the present by way of the figure designating it. What it speaks of that which is no longer. In other words, it delineates a phantasmal time.

Following his prolific years in Buenos Aires, during which he was distinguished as a visual artist and as the promoter of the Asociación Arte Concreto-Invencción [Concrete-Invention Art Association], Alfredo Hlito lived in Mexico for almost a decade, from 1964 to 1973. It was there that he created his own simulacrum, which he denominated an “effigy”.

The context of exploration that initiated from the 1960s on was full of insurgencies, formulating the question of identity as the core issue to be elucidated. Hlito envisaged that there is where he would find, not only the key to all transcendental belief—life and death—but also that art was the expression of its substance.

The challenge was there to be unraveled, transformed into contemplative action. Hlito undertook the task by means of words, painting and drawing all intertwined, which he saw as part of the essence of the work, or “discourse”, as he used to call painting.

In 1987, the Museo Nacional de Bellas Artes organized a retrospective exhibition of Hlito’s pictorial work produced between 1945 and 1985. Today, for the centennial of his birth, the Museum dedicates a new exhibition to him, *Alfredo Hlito. Una terca permanencia* [Alfredo Hlito: A Tenacious Permanence], curated by María José Herrera, which brings together for the first time the works, sketches and texts he conceived in relation to the sign of the effigy, which had captured his attention since the 1970s, constituting one of his production’s most original periods.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

Alfredo Hlito.

A Tenacious Permanence

María José Herrera
Curator

Introduction

Facing the large window, the old master sat alone, his back turned to the studio, as the shadows began to creep in. Books with shiny covers were stacked on the shelves, on the table and on the floor, all costly editions dedicated to his work. Publishers from all over Europe were rushing to send him the newest copy of their latest editions. But he had lost all interest in them many years ago, and now, he didn't even leaf through them [...] With every new volume he received, it seemed like a trap closing in tighter around him, or at any rate, presented a challenge. Might that be the final form his work would take, or the definitive image of him? How could one accept that and still go on living? How could one accept being classified and so wind up irredeemably identified? While in the early days he had wanted to distinguish himself from the rest, for the past fifteen or twenty years, he had aspired to distinguish himself from himself.

Alfredo Hlito,
January, 1979¹

One hundred years after his birth and thirty following his departure, an exhibition of Alfredo Hlito's work can only be an homage to his creativity and to his art, but also, to his will to be recognized as an artist who maintained exactly the same convictions, although passing through different phases that might seem mutually antagonistic at first glance. From the complete abstraction of his concrete art to the figurative work he began to practice in the early '60s there is ample variety, but also certainty and coherence.

In 1942, as a rebellious student, when Alfredo Hlito would introduce himself and three fellow students from the Escuela Nacional de Bellas Artes (Jorge Brito, Claudio Girola and Tomás Maldonado) by saying, "Today, there is only passion and the verb in us: the work does not exist yet",² he spoke as a member of the avant garde. Ideas were the thing that would drive change. A few years later, and all through the 1950s, he and these friends would find the actions and material objects to demonstrate the fruits of the "verb". The artists' call to reflect resonated with the weight of their critique of the art that was in vogue at the time, and of the institutions that sustained it. This meant the Salón Nacional in particular, which they labeled, not very elliptically, as resistant to innovation and beholden to its clients. With their precedents of this "conceptual" rupture with the local art system, the young men went in search of a new "non-figurative" art language that would consider the social field as part of its own, with Russian constructivism as their "beacon" at the outset. Their familiarity with said movement went hand in hand with the constructive universalism that Uruguayan artist Joaquín Torres García had introduced in the Río de la Plata region upon his return, after spending many years in Europe. With these influences and ideas in mind, concrete art was born, with the disrupting and modernizing objective "to invent", that is, "...to find or discover something new or unknown by force of ingenuity or meditation or mere decline",³ in the midst of the postwar era.

Invention was the rational method, as opposed to the automatism practiced by the surrealists, that would give rise to a new aesthetic, characterized by following the latest advances in science. Along with "invention", the new shaped canvas format proposed a move away from easel painting and its irremediable references to nature. In 1946, when he had already abandoned school, Hlito was the co-founder of the Asociación Arte Concreto-Inventiva [Concrete-Invention Art Association, or AACI for its initials in Spanish],⁴ a group that published a magazine with images of their works and theoretical texts articulating them.

That same year, in a text titled "Representación e invención" [Representation and Invention], Hlito wrote, "to invent is a function of a practical consciousness. This function does not consist of projecting one's self outside the world (evasion); nor in a consciousness estranged from itself (contemplation). To invent means introducing that which has not existed until then into the world, by way of experiment and industry".⁵ From that point on, writing revealed itself as something every bit as important to him as painting. Reflecting on the making of art and the conditions that were feasible in art practice was

an activity that complemented production, providing discourse for the new objects that Hlito and his fellow artists wanted to introduce into the world.

Dissent would soon arise between the members of the group, which would split up along the respective lines of concrete art, Madí and perceptism. They were all abstract propositions, but each one had a different theory.

This divergence between the promoters of abstract art in Argentina were due to the fact that the artists in the Arte Concreto-Inventiva group—led by Maldonado and Edgar Bayley—aspired to a rigorous, purist aesthetic with ties to the international concrete art movement as conceived by Theo van Doesburg in 1930 and continued by Max Bill in Zurich during the '40s. The AACI would concentrate on visual-plastic manifestations, extending its principles to architecture and design, and sharing these disciplines' projective modality. On the other hand, the Madí group was led by Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss and Gyula Kosice, and it aimed to broaden the field of action to include all the arts, offering a dynamic, versatile profile that was more playful, exalting movement and transformation. In the case of perceptism, it was initiated by Raúl Lozza along with his brothers Rafael and Rembrandt, also artists, along with critic Abraham Haber, with the aim of creating a space that would welcome their differences regarding the use of color and cut out shapes.

His convictions regarding the imminence of a different way of life also led Hlito to a path of graphics and design where art was involved in other social uses. Tomás Maldonado, Carlos Méndez Mosquera and Hlito founded the Axis company, specialized in graphic design for advertising, in addition to the magazine *nueva visión* (1951), which brought together people engaged with disseminating modern art and its relationship to architecture and design. Alfredo Hlito did the layout and was an active collaborator, writing essays and critique for the publication.

nueva visión was a vehicle for publicizing concrete art and its extension into other projective disciplines. A bastion of modernity, the pages of the magazine were an arena for artists and theoreticians like Jorge Romero Brest and Aldo Pellegrini, who supported these paths of innovation in art that had their base in Buenos Aires. On an international level, *nueva visión* had the contacts that Maldonado and the editorial group had established in Europe: Friedrich Vordemberge-Gildewart, George Nelson, Ernesto Rogers, Le Corbusier and Ludwig Mies van der Rohe, among others. The editorial office was located in a *petit hotel* at around 1000 Cerrito street,

also the site of other ventures undertaken by Maldonado and the group that accompanied him until he departed for Europe. The Organización de Arquitectura Moderna [Modern Architecture Organization, or OAM for its initials in Spanish] developed its activities there, as did Axis, in addition to concerts organized by the Nueva Música group, founded by Juan Carlos Paz.

Maldonado's trip to Germany in 1954, when he moved there to be Director of the Ulm (Hochschule für Gestaltung) design school, must have had a strong impact on the activities of Hlito and the group. Nevertheless, over the past few years, their ideas had begun to take a less orthodox direction than the one they had laid out in their manifestos. The Grupo de Artistas Modernos de la Argentina [Modern Artists of Argentina Group, or GAMA]⁶ had already been formed in 1952, a heterogeneous collective that included artists working in lyrical abstraction and concrete art.

On the occasion of a show by the group in Amsterdam, Hlito traveled to Europe, where he made contact with contemporary artists and visited museums. Seeing impressionist works in person, particularly those by Paul Cézanne, greatly impressed him. He confirmed all the limitations that the "concrete program" implied. Even prior to this circumstance, however, Hlito had been the first one to abandon the shaped canvas, one of concrete art's most radical tenets which, nevertheless, did not seem to resolve painting's true problem: representation. Producing pure forms that had emerged through invention and were, materialistically speaking, real, developed within the plane's two dimensions was one of the resources it called upon to overcome representation. This way, the shaped canvas was the solution in order to dissolve the dialectic opposition between figure and background: both the interior and the contour were figures. This device eliminated painting's naturalist allusion to a window onto landscape, but in Hlito's thinking, it continued to be a fiction, of a represented "theme".

In 1955, in his article titled "Situación del arte concreto" [Concrete Art's Situation], Hlito wrote "Everything would seem to indicate that the pretension of basing art on postulates and axioms corresponds to the needs of a spiritual attitude that is no longer ours".⁷ He was referring to the devout following of constructivism, which in its day had led to a renovation in the arts on the local scene, but that time had passed.

Simultaneous with these reflections, Hlito was using a softened palette; he had abandoned the austerity of primary colors, and was practicing a sort of pointillism,

where the color mix was optical, which quite visibly did not correspond to concrete art's planes of net color. He later experimented with curved forms and graduated color, and then with splashes of atmospheric color in configurations reminiscent of landscapes. Finally, the "spectra" appeared, an original option that combined the geometric rigor of the grid with all the possibilities of light and color. The artist advanced into the '60s with this series, a moment when local and international history were destined for enormous changes, as were Hlito's life and work.

At the height of the so-called neo-concrete tendencies, op art and kinetic art, hard edge geometry and primary structures, Hlito worked simultaneously on the "spectra", resolved using short, transparent and mechanical brushstrokes, done on top of a grid that eliminated, or at least minimized, the composition. The figure-ground scheme cannot be distinguished due to a surface whose visual weight is equally labored and balanced. Here he had found another way to abolish the "theme".

Even in his earliest texts, Hlito had asked himself what painting's "theme" is. If canvases no longer reflected the outside world, nor flat geometric forms unfolding in space, what was it about? One first response was: "painting itself", the forms that emerge from the placement of paint, the material on the support: "[it had to do] with any painting's essential elements: what was left once all of the themes had been eliminated. It didn't have to do with a theme like any other, but painting, revealed in all its splendor".⁸ Accordingly, working with the material, lines of expansive movement or closing inward emerge. During the early '60s, he concentrated on these visual essays.

He exhibited this production at the Rubbers gallery, in Buenos Aires in late 1963, and at the beginning of 1964, he set out for Mexico, where he lived for ten years. He would always say that there he matured the image that he took with him from Buenos Aires. At any rate, the trip had a special impact on his experience, deeply felt. Upon his return to Argentina in 1974, he made a note on the sheet of paper he was sketching on, using the same pencil and in a very small, tidy hand he wrote: "If only I might be able to work with the same distance and detachment that I had in Mexico!".⁹ Far away from the pressure of the art scene, where he had a reputation and an intransigent attitude, giving priority to the most absolute abstraction based on group and individual manifestos, his plastic options had been restricted, limited by programmatic parameters. In Mexico, however, with a steady job¹⁰ that resolved his family's economic situation, and that left him free early

in the afternoon, he also had time available, and so was able to work disinterestedly, writing, making sketches, not for the art world or a gallery, but for himself. In the catalog for the retrospective show of his work held at the Palacio de las Bellas Artes in Mexico City in 1969, Hlito pointed out that the exhibition displayed his itinerary as a painter, from 1945 to that moment, and regarding his recent work, he stated: "...presenting [it] in a perspective that is more favorable than the little I have managed to achieve since *ceasing to feel like the custodian of any duty other than the mere pleasure or displeasure afforded by the exercise of painting*".¹¹ It is this we are referring to when we say that his experience in Mexico intersected with his personal motivation for rethinking his work from its very origin.

In that same catalog, Hlito also noted¹² that in his painting—inferring "concrete" painting—"the influences that served to stimulate me are too obvious to mention; I can only add that *I fervently believed in the things I was doing while I was doing them and I am not unaware of what it means to continue to do something without being able to count on the assurances that belief tends to provide*".¹³

In his usual existentialist mode and with the intimate character he acquired in Mexico, where he wrote his personal diaries, Hlito seems to excuse himself for no longer being the orthodox abstract artist aligned with what he had preached during twenty years. In her text for the catalog of his 1987 retrospective show at the Museo Nacional de Bellas Artes, curator Martha Nanni¹⁴ mentions the creative crisis that is implicit in the comments quoted above, which the artist wraps up by saying: "what I have done from that point [he refers to 1964] onward may be no more than the result of relaxing a tension that was exclusively oriented in the direction of formal dilemmas".¹⁵ These words reaffirm our hypothesis that his stay in Mexico, far from being negative, as some critics understood it to be,¹⁶ was actually very rich in terms of escaping from "formal dilemmas" in painting as well as academic and socially imposed dilemmas, including those related to an artist's career status. Once removed from his original setting, Hlito gave himself over to a personal search, during a phase we can identify as middle age (he was 41 when he left). During this process, he encountered an image of his own, an image that paid no tribute to any tendency, but arose from his inner self. In the works he painted in Mexico, his sensation of free experimentation was such that they are given the plain, provisional title of "ejercicio" [exercise]; only that, and joyously that.

The trip and the circumstances coincide with what Carl G. Jung¹⁷ denominated the "mid-life" crisis archetype, a stage of existence where individuals ask themselves whether what they have accomplished so far satisfies them, or if they should dare to undertake a different path that will lead to their fulfillment. For the young master, he had certainly had no lack of success or recognition; Argentina's concrete art and the originality of its local contributions to the international tendency had been established, he had exhibited in Buenos Aires' most important galleries, toured Europe, participated in and received an award at the Bienal de São Paulo, and the intellectual insight in his texts, published in the era's most relevant publications, had gained him prestige... Nevertheless, Hlito decided to leave it all behind and begin again somewhere else.

Evidently, he yearned for more, and in spite of the ruthless demands he made of himself and the continual doubts that generated in him, the Mexican phase allowed him to connect with a personal image in which Mesoamerican art was an agent of change, as far from his own explicit intentions as that may have been.

In an interview with Patricio Lóizaga in 1987, Hlito stated:

In spite of the fact that pre-Columbian art is so powerful in Mexico, I rejected it somewhat. I felt it was a different culture, foreign to me.¹⁸ Nevertheless, there are facets of it that made quite an impression on me. For example, the funeral monuments. They are blocks of stone, infinitely modeled inside and engraved on the outside. With pictograms, figures, all made out of a material that is completely uniform. [...] I was impressed by the apparatus' monumentality, and the fact that it carries a message inside. Because it was a message, it wasn't done for aesthetic reasons. It was done to transmit knowledge, information, rites or whatever. [...] Then, a profound variation appears within me: the same theme as the lines, but in search of a block, looking to make a painting with an enormous consistency. Even due to the very fact of standing upright on the ground. It isn't floating, but held up by the planet. The forms emerge from this planet. But the system of lines is taken from before. What is new is the closure and the opposition against a background. This is how the effigies come into being.¹⁹

His account regarding the origin of the effigies, the character that accompanied him from then on and that is the central focus of this exhibition, make it clear that like the Mexican funeral monuments mentioned by Hlito,

his effigies also have to do with a "message", encrypted in the symbol, but there to those who are open to comprehending the power of this image and its ability to generate empathy and responses from the viewer.²⁰

As Hlito points out in the paragraph quoted, "the closure and the opposition against a background" that is characteristic of his image is none other than an updated way of visually defining what is denominated as figure. Accordingly, from the early '60s until the end of his life, Hlito turned into a figurative painter,²¹ although certainly quite a particular one, given that in the first place, he trusted a free arrangement of the lines among themselves—his pictorial "reasons" we could say—instead of thinking about whether or not the narration was clear. Hlito would confirm that modern painting's theme was not anything external to it, denominated as genre, but rather painting itself, the result of the material placed on the canvas. His enigmatic images emerge from that notion, where the figure is the result of voids, contrasts, intersecting lines, converging colors, and other abstract decisions.

Hlito thought art's images to be "metaphors of the visible", and as such, they involve resemblances, but are never identical to what we see. They are immaterial, they transcend the stretchers and the canvases. They have a ghostlike entity of their own, of pure appearance. They do not copy a model, but are their own model, and so enter the world where they did not exist before, populating it.

The *Alfredo Hlito. Una terca permanencia* [Alfredo Hlito. A Tenacious Permanence] exhibition makes use of the different visual instances (paintings, drawings, texts) the artist produced in order to narrate the unfolding of his personal mythology of fictional beings, which nonetheless symbolize sacred and profane beliefs from all times and all cultures. It is a cosmogony of humanity, nourished by the themes and styles of universal art history. Symbols, archetypes, existential intuitions and premonitions permit us an approximation to the creative process of an artist who continually analyzes his own practice and listens very closely to his unconscious.

The Route to the Effigies

At the outset of the '80s, Hlito made fourteen drafts on a page of his sketchbook,²² outlining the development of his image. They are concise, but eloquent—to employ one of his terms—recognizable. In this document, we can see that genealogy, the formal metamorphosis from the "simulacra" from the mid-'60s (figs. 1 and 2) to different versions of the effigy and iconostasis. The slow

transformation advances, identifying the effigy from that compact block inspired by Mesoamerican funeral monuments (fig. 4) to the practically anthropomorphic character in figure 5. While a reference to a body can be distinguished, it shows the body's most abstract manifestation, where its three-dimensionality seems to be contemplated from different angles simultaneously, as is the case in analytic cubism. Figures 7, 8 and 9 manifest a posture, with the head slightly inclined, similar to representations of the Virgin Mary (the Madonna). The horizon line, an unmistakable trait of nature, is undermined by the artificial break that shows the space of representation to be abstract, like in medieval religious painting. *Efigie con testigo* [Effigy with Witness, fig. 10], *Efigie con paño* [Effigy with Cloth, fig. 11], portrait effigies (figs. 12, 13) and iconostasis (fig. 14) round out the repertoire of quotes from art history, allusions to the sacred and Hlito's own image theory.

The artist named very similar compositions and figures "simulacrum" and "effigy", and in this regard, the document from his archive leaves no doubt that the former originated the latter.

In 1962, long after having abandoned concrete art's restricted formal repertoire, Hlito began to define lines and ample sectors on the flat plane, which he progressively closes into figures. He denominated these "dark forms".

I passed on to experimentation with drawing [...] I would draw without charcoal, directly with the brush. Curiously enough, instead of basing myself on all my previous development, I went deeper. And I connected with my great loves in painting: cubism and impressionism. [...] I was looking for the line, went on, covered up, until getting hold of the theme [...] I mean, a theme without form. [...] the lineal search lead to a form that closes upon itself, which I contrast with a series of blacks and dense, dark colors, always leaving the background very light. I export this theme to Mexico. They are lines that form structures.²³

In this testimony, Hlito resoundingly demonstrates his intention to create a personal form of abstraction which, although based on certain principles of concrete art (not representing objects from world phenomena and images that emerge from the material itself and its conditions), would broaden the resources put into play, in plastic terms and in those of his artistic vision.

Neither concrete art nor architecture nor, generally speaking, any of the phenomena grouped in the

visual category are, in the end, pure visuality. The visual is permeable to meanings entrusted with transcending pure visuality and modifiable in duration; it identifies less with objects than with cultural processes that convert those objects into symbols for operations of the spirit.²⁴

Hlito was proposing visuality—what the eye sees—as not only a phenomenon of perception, but also as fruit of experience. In this sense, he coincided with the German theoretician Rudolf Arnheim, who considered that "every act of perception is also thought, just as reasoning is also intuition and observation, invention".²⁵

It is during this phase in the early '60s that Hlito begins to call these structures "simulacra". First, they are *all over* structures, where the lines expand, heading beyond the canvas, penetrating it in a virtual sense. Then, in other compositions, these lines close inward, but in both cases they represent a phenomenon of perception that Hlito began to observe and elaborate.²⁶ Hlito pointed out: "Among the dictionary definitions of simulacrum, there is one that is very pertinent: a sort formed by the imagination and the highly pertinent connotation of feigned thing".²⁷

Based on the concept of simulacrum, Hlito elaborates a true example of image theory:

Take care. Words can be deceiving. Of the multiple meanings for the word image, I conserve just one, that of its immateriality (I was going to say its unrealness). Because an image is not only that which is there instead of a thing. It is, by definition, a non-thing, which, nevertheless, has its own mode of existence and a legality (with the consent of our culture's conventions). So we have, then, the image, an inmateriality that nevertheless appears, allows itself to be perceived, and is entirely realized in that perception. One that does not identify in any way with the supposed support. It is something that is superimposed onto it, confirming it by negating it, transforming its modest reality into a pure appearance whose prestige illustrates the histories of painting [...].²⁸

In 1974, the year of his return to Buenos Aires and the maturing of his new type of work, Hlito offers this definition of the image, akin to the concept of "simulacrum" in Plato's classification of images. For the Greek philosopher, there are images that are a "copy" of something known, and others that are "ghosts", since they are not based on any model. In this sense, Hlito's images are simulacra in

their own right: they are constructions that lack a model, are produced when they are perceived and, as in all painting, the canvas' surface receives the image, *but is not the image*. The image has its own existence, given by an old convention established by Western culture: *tekné*, a production—the arts—that is capable of representing the things that exist. Lucretius, the philosopher and poet from ancient Rome, gave simulacrum entity as an ambiguous existence, between body and soul, "one from among all of the objects that populate the universe". As contemporary theoretician Victor Stoichita states, simulacrum—the fiction that representation implies—is the origin of art.²⁹ Said origin is based on a foundational myth, Pygmalion, the artist from Cyprus who fell in love with his own creation. As Ovid tells in his *Metamorphoses*,³⁰ Pygmalion sculpted an ideal, rather than real, figure of feminine beauty, according to how he imagined a perfect woman would be. With every pass of the chisel, his desire to possess her increased. Finally, the gods compensated him for his masterful task by granting the sculpture life, and it became his wife. Metaphorically speaking, then, art shows its power to grant existence to new objects, to those fictions that we call images.

With their disregard for the model—especially true in abstract art—Europe's 20th century's historical avant garde movements returned to the notion of simulacrum. Later, during the '80s, theories by philosophers like Gilles Deleuze and Jean Baudrillard circulated, with their idea that simulacra, these "artificial constructions" that do not originate in reality, but, more real than what is real, triumph in both modern and postmodern art, with photography, film and mass communications media as excellent examples.³¹

Hlito was already mulling over these ideas in 1965, when he titled one of his works *Simulacro* [Simulacrum], which then became part of a series where the notion defines the ambiguous and changing essence of his effigies.

Effigies: The Image of the Inner Model/A Theory of the Image

Una terca permanencia. I can see you, Effigy, through opaque walls and noisy streets. Calm and as though lurking, you await me. Lately, you content yourself with a tenacious permanence against my futile precautions. I wanted to precisely record my changing moods and realized that you were not changing with me. I assure you that I came to detest your presence.

I attacked you, I deformed you, and you continued to remain.

Alfredo Hlito, 1977³²

An effigy is a portrait evoking the image of an absent persona, human or god, due to their prestige or with devotional ends. As a magic, phantasmal, *alter ego* presence of the artist or personalized painting, Hlito maintained a dialog with the effigy, his image without model, and at different moments, he showed the diverse configurations and meanings it would acquire. Having emerged as much from painting's conditions of representation as from images from within, the artist debated with himself, trying to understand the sacred meaning it presented, which seemed to him to be so distant from the works he had done until then. He reflected: "Obviously, one doesn't work with nothing or from nothing. But everything is internal, only the thing goes on to be external. At no moment can one divert people's gazes to grab hold of an impulse or proof of something that is outside. Everything comes from one's self [...] Is this an argument in favor of spirituality, as our friends believed? I doubt it".³³

Thinking of himself as an artist who expresses his spirituality was not convincing for Hlito, a man who declared himself agnostic and had turned toward a "militant" rationality from quite a young age. Spirituality, however, is not exclusive to religions, and as the artist pointed out in the text quoted above, "everything is internal". The reference to the sacred nature of his effigy was evident for those who were studying his work at that time.³⁴ On the other hand, neither the choice of the name "effigy" nor the fact that it arose in Mexico can be taken gratuitously. In the Hispanic realm from the 17th and 18th centuries, there was a devotional object called *vera effigies* (paintings, prints or medallions) which were intended for private, home consumption, relocating the sacred in the everyday realm. Many of these portraits replaced saints or devout figures in cases where the original paintings remained on the Old Continent.³⁵ On occasion, the architectural context (niche, columns or curtains) of the original location in European churches would also be reproduced along with the image. Alfonso E. Pérez Sánchez³⁶ denominated *vera effigies* as a "trompe l'oeil of the divine", a veritable "simulacrum"—we could say—of the three-dimensionality of the object reproduced.

However, the *vera effigies* were not just portraits; their placement in the architectural setting was a different kind of symbolic information, converting them into authentic hieroglyphics to be deciphered.³⁷

Although no written evidence exists, we can imagine that Hlito prefigured his effigy at the intersection of these devotional representations which were very common in Mexico, and the funeral monuments, which he also became familiar with there.³⁸ Both references could have awakened his curiosity, precisely for what they have in common: the existence of an encrypted message, addressing a transcendent consciousness that goes beyond the boundaries of matter.

A work of art's appearance always constitutes an irruption, a solution of continuity in the fabric of experience. It's essential characteristic is that it wasn't there before, nor was it expected. Later, once it has appeared, it is possible to reconstruct more or less the circumstances that attended its formation. A work of art's apparition implies growth, both in terms of the subjectivity expressed in it and in terms of the objects that make up the world.³⁹

Accordingly, the first effigies that came to "make up the world" arrived in 1970,⁴⁰ immediately following Hlito's retrospective at the Palacio de las Bellas Artes, in Mexico City.⁴¹ Large, dark, monumental corporal planes recall Mexico's pre-Columbian architecture and its massive stone solidity.

Hlito titled one of these compositions *Efigie lacónica* [Laconic Effigy]. In Spanish, *lacónico* means brief, concise, with an economical use of gesture and color. Aside from this austere beginning, Hlito developed an enormous gamut of formal variations, where lines lacerate and cut through the dark plane, revealing an earthy background with very punctual green and blue highlights. The idea of a closed figure set in the center and occupying almost the entire plane of representation predominates in these works.

Step by step, Hlito begins to lay out his own mythology, where effigies and simulacra are enigmatic fictions, which in time acquire personal symbolic connotations, quote themes from art history—especially religious painting—and take on a strong narrative aspect. Hlito comments on these fictions in his diaries, referring to himself in the third person:

Some of his "paintings" consist of a single dark, vertical form that shoots something resembling plumes outward (or is penetrated from outside). In other paintings, these same plumes are presented as loose groupings of lines [...] The process of the theme's crystallization is interesting. But thinking too much about this is beside the point. The variations it allows are far more interesting.

That's how it should be. The theme is not interesting. What is truly interesting is the image, for which the theme is only a pretext... There is nothing new in this, and this, too, is a good thing. The theme is gratuitous, that is, interchangeable with others (?), only in the beginning. Then, it becomes necessary and fatal.⁴²

As we have pointed out, Hlito was more interested in pre-Columbian art for its conception of the world than for its plastic values. Nevertheless, the "plumes" he cites might well be inspired by those of the god Tlaloc, familiar to us through codexes and sculptures. With regard to Mesoamerican cultures, Hlito emphasized: "the mytho-magical thought [that] identifies the image of an object with the object itself, [which] does not consider plastic representation as a mere image—'shadow of shadows' as Plato says—to [that thinking], it has the same reality, the same properties as the deity and, above all, its same magic virtues".⁴³ A glimpse of his stance, as mentioned earlier, is provided when he describes the funeral monuments as "blocks of stone, infinitely modeled inside and engraved on the outside. With pictograms, figures, all made out of amaterial that is completely uniform. [...] I was impressed by [...] the fact that it carries a message inside. Because it was a message, it wasn't done for aesthetic reasons. It was done to transmit knowledge, information, rites or whatever".⁴⁴

The effigies theme therefore accumulates another reference to these ancestral stones, focusing on the message, in other words, becoming increasingly narrative.

In the catalog for the exhibition Hlito had in Buenos Aires immediately upon his return from Mexico in 1974, Samuel Paz—who wrote the introduction—points out that in his work, "Mesoamerica is revealed on a pristine, authentic level, not manhandled and banal, as it is more commonly known. The image has been sifted through a filter of reflection, and the meditation makes it possible for the totemic monumentality of its structure to be realized with dynamic sensitivity [...]"⁴⁵

Hlito reflected on his practice continuously. In a document from 1973 he indicated: "Painting the same painting better and better, that is what the painter's work consists of. Better and better... due to the ease and the happiness of the achievement. Because we have proceeded to eliminate the unknowns. When even the very last unknown has been revealed, what is there left to paint?"

For Hlito, painting was without a doubt an act of acquiring knowledge, of the world and of himself. In this sense,

the work titled *Efigie con testigo* (1981) has been interpreted⁴⁶ as a pictorial metaphor of the act of self-exploration the artist carried out in his analysis of perception in painting.

Specialist Patricia Giunta explains that according to neurobiology, an artist's brain acts in a different way, with more connections that differ from those in people who do not have that training. Consequently, they often work with representations of forms and space that do not coincide with what we perceive on a daily basis, backed up by science in its explorations. This is the case for *Efigie con testigo*, where the presence of an observer defines the effigy's reality, a theory that contemporary physicists supports.⁴⁷

Quantum mechanics effectively states that the manner in which matter appears to us depends on the observer's inspection. Giunta adds, "the gaze alters the course of photons, one of the sub-atomic molecules that are the basic components of the universe".⁴⁸

The transparency of the effigy, then, which practically mixes in with the background, leads us to interpret it as a simulacrum of identity, particularly when comparing this figure with the importance of the witness, more "material" and opaque, which seems to grant it its existence, once perceived by its consciousness. In 1978, Hlito argued along these lines: "Like the atom, which paradoxically has been divided into smaller particles, the individual has split into fragments to such an extreme that one's most valuable part, consciousness, is only one's visible, and least interesting aspect".⁴⁹

Many symbols and intuitions lie beneath the layers of material that Hlito superimposed on his canvases. At one point he came to call his paintings "palimpsests", like the ancient parchments that were scraped in order to be rewritten, where traces of the erased texts remain. Consolidating the image was a laborious task, confronted with the analytical and self-critical apparatus the artist put into motion when undertaking a piece. As Hlito explained: "For my somewhat anxious way of working, what would be ideal is to conclude the painting at the very moment I finish covering the canvas. But I do not have the steady hand and sure vision necessary to achieve that. And then it's hard for me to stay the same. I change and the image changes. Sometimes it winds up being impossible to stop the vertigo of substitutions; and so all is lost. The thing is converted into something changeable and iridescent, a veritable monster of ambiguity".⁵⁰

Hlito's ideas that "I change and the image changes" and "painting the same painting better and better, that is what the painter's work consists of" both express his existential search by way of art.

In a fictional interview the artist wrote; character B, to whom he refers in the third person, is none other than himself.⁵¹

B. is alone, mute and inarticulate, waiting for some dark instinct to respond to the call of the signs he has drawn on the canvas. What can he do to make them become eloquent? The means of painting are there, the ones whose prestige seems to condemn us to never recognizing ourselves ever again. It is a game of acceptance and rejection, and in the end, always defeat. We paint because others have painted before us, he says. Would like to reach painting in response to an impulse of any kind, but on the condition that it comes from outside painting.⁵²

Painting is the battleground, where what is at stake is the image, which is the same as saying that it is a game of mirrors face to face where Hlito observes and brings the effigies into being, while from the opposite angle, these effigies are never a faithful image of the author. That is how he perceived them, as a simulacrum of his identity:

Our identity is determined externally. What would happen if all of a sudden, the pressures stopped, all the pressures that determine our usual behavior, from which our consciousness of who we are derives? Would an essential I peek out, or would our identity shoot off into space? The possibility of countless alternative would only be admissible on the condition of being unaware of that changing identity. There is an adverse sign in the absence of identity. And what if it is not always a defect that is in question? Our own identity is tremendously useful for everyone else.⁵³

One of the obsessions that Hlito repeatedly manifested in his texts was the "diversity" of his images. He felt that it conspired against his work being recognized. However, on the other hand, he could not help joyfully playing with variations on his ideas, or fatefully modifying them because they left him unsatisfied. In terms of this pendular, unstable and upsetting way of thinking, the artist identified with Franz Kafka, an author he returned to continually, looking for "some sort of solace", in his own words.⁵⁴ A copy of Klaus Wagenbach's⁵⁵ biography of Kafka can be found in Hlito's library, presumably from

the early '60s; it was full of underlining and notes with comments that evidence said identification. On the book's title page, a notation reads: "no biography less interesting than this one exists, and yet I have read it over and over again with some kind of passionate curiosity".

Regarding Kafka, the artist commented: "An infinitely vulnerable and defenseless being, who had to employ part of his vital energy to creating a protective covering, condensing the rest to an incredible extent in order to produce his work. What inner combinatorial can possibly lead from this squalid biography to *The Castle* or *The Trial*?"⁵⁶ His own response immediately follows: "First the conditions have to exist, which actually means that the conditions are not given, nor do they come about on their own. In order for the conditions to exist means putting everything that is irrelevant between parentheses. But it's not enough".

It is clear that Hlito felt vulnerable. Different external circumstances seem to have put his career success in check. In addition to the image of a serious, meditative man—which he was, in effect—reserved, lovable and ironic, there is also that which appears in his texts, showing him with an inner split that only painting managed to placate, on a few occasions. Like Kafka, he was a cultivator of doubt, and on a corner of page 184 of the writer's biography, Hlito wrote: "everyone else's interest seems suspect to me". It is undoubtedly a comment on Kafka's life, while at the same time he is referring to himself.⁵⁷

The Czech writer noted, in one of his maxims: "What is laid upon us is to accomplish the negative; the positive is already given".⁵⁸ Surely Hlito thought the same, and would have added that, in the negative impulse, in the pain that it causes, one discovers the luminosity and beauty of that which, albeit given, we never manage to attain. The fatality of one's being. A statement by Hlito from 1976 supports our hypothesis: "At fifty-three, I have not left behind the child, the adolescent and the young man that I used to be. They all inhabit me, not as nice memories, but as unfinished beings that complain to me about not having been fully realized".⁵⁹

Painting, however, was his life, and it always came to his rescue, giving him new themes that he was enthusiastic about, and that gradually penetrated further and further into expressing his spirituality.

The Iconostasis, Portals to the Sacred

After having produced various typologies of effigy, Hlito considered grouping them together in some way in a composition. How to do so did not present itself until 1977, in Buenos Aires, when an old text in *Sur*⁶⁰ magazine caught his attention, offering him a rare possibility for his propositions. The article, by Vera Macarov, was about Russian orthodox religious painting from the 14th and 15th centuries, situated in an iconostasis, a liturgical-architectural furnishing that is similar to a retablo, gathering icons, paintings of patriarchs and prophets together, organized in a given hierarchy.

Hlito explained: "Suddenly, I saw how I should proceed to bring an assembly of effigies together". He decided that they should all be different effigies, but similar in appearance, in order to achieve compositional equilibrium.⁶¹ As was the case for any real iconostasis, he defined a grid where he painted every hieratical image within a vaulted space.

The iconostases are doors that physically and symbolically divide the sacred realm of the altar from profane space, where the congregation is situated. Hlito's iconostases, as he finally called the grouped effigy pieces, reaffirm the sacred, devotional and symbolic nature that he granted these characters. What other reason could there be for placing them in that context? The reasons for doing so, however, would seem to be far from an explicit expression of will.

With his habitual irony and taste for paradox, Hlito wrote that his first iconostasis sketch was so satisfactory that he was disappointed: "I expected greater resistance". And he added: "what pleased me most was to see all the painting that I love the most gathered together. I should carry it out, if only to edify my own myths".⁶²

Still, Macarov's article about Russian painting must have surprised him, not only on account of the theme, or the particularity of that term—as the artist pointed out—but also for the aspects in which his formal search and the representation of these ancient icons coincided. The author refers to the images' mystic nature, where "the spirit becomes form, and the form, spirit"⁶³, a situation quite similar to what Hlito was describing in relation to his own images when he pointed out how the figure had gradually taken shape on the canvas, without being able to control the process entirely. Macarov stated: "the objects do not project shadows, are weightless and are not subjected to spatial perspective"; exactly like Hlito's effigies. Lastly, both the narrativity without time, "beyond the temporal, in a

world of idea-images",⁶⁴ and the icons' solemnity coincide with the characteristics of the effigies (simulacra) within "false" iconostases produced by our painter.

On various occasions, Hlito expressed the need to create his own myths. If we think of myths as a manner of apprehending reality for a signifying consciousness, as Roland Barthes⁶⁵ proposed, it is, in effect, possible to see the artist diving into forms and images that would be compatible with his intentions.

Regarding these inquiries, the artist asked himself:

To what can this ease that the effigies have to camouflage themselves within a scheme that comes from a realm that is foreign to me, and to say it once and for all, so solemnly ecclesiastical and ceremonial, be attributed? Was it only due to the imperious nature of the scheme, or does some tendency lie within them? With the exception of the impulse provoked by the article on iconostasis that unleashed the whole process, I worked blindly, but curiously sure of what I was doing. The figures' calmed agitation is in a way neutralized by an atmosphere they all share, and by the somewhat solemn weight of the central effigy.⁶⁶

"To work blindly", as Hlito points out, may have implicated leaving it to the meditative attitude of his well-trained mind to permit him to disconnect from the image's meaning. Then, a repertoire of associations came into play, since he explains:

I thought about and remembered all the frescos I know, because the project is naturally inscribed in something similar to that. It didn't have to do with a painting; nor with a group of paintings alongside one another. It is an iconostasis, there's no way around it. An iconostasis with no usefulness, a useless iconostasis. In that way, then, nothing that is too deliberate. To continue considering the thing an idea and to wait for the type of humor needed for undertaking a useless enterprise to return are perhaps the only things that are worthwhile.⁶⁷

The value he attributes to ideas and humor has a reiterated presence in the artist's explicit intentions when it comes to explaining his works. In this sense, communicating with his public was far from simple. For critics, these works by Hlito exuded an unquestionably religious feeling, based on the assumption that the form responds to the content. The mystery and ambiguity seemed to confirm this. The key to interpreting these

works was right within reach, and that would leave Hlito free to let his narrative impulse run loose from that point on. Reading Kafka, to be precise, he asked himself: "Isn't it because of linguistic uncertainty that we look for an archetypical language?"⁶⁸

Gregor Samsa is transformed into a horrendous insect. This metamorphosis, to which all cultures allude in their world views, is the impulse that enables Hlito to utilize archetypical images there where the powers of painting's specific language would not reach. This rupture of his "faith" in painting's ability to communicate *per se*, professed by the artist since beginning to work with abstract art, transformed him—through a metamorphosis—into a figurative painter with an extensive repertoire of characters that speak in symbolic terms of the human soul and its destiny.

Metamorphosis I. Interpolations

By the end of the '70s, Hlito's work is definitively figurative. In 1980, a new typology is born out of the peculiar figuration of his "humanized" effigies, the "organic"⁶⁹ effigy, a metamorphosis of the former, in which curves dominate. The forms bear similarities with certain paleolithic Venus figures—such as the Venus of Lespugue (France)—with a marked degree of steatopygia in their bodies, images of fertility, and propitiating agriculture.⁷⁰ This new effigy confronted the rigid, geometric ones, which seemed to have been carved with a chisel. The figuration itself naturally brought narrative along with it, primarily in silent dialogues between pairs.

When he interrupted the homogeneity by interleaving different types of effigies in a scene where he would generally work with painting themes that he had not dealt with previously, Hlito called it "interpolation". This is the case with still life and interiors which include *veduta* (a window to the landscape). Through that window, the outside—landscape—irrupts, or a mysterious visage/ witness/voyeur appears. The practically empty rooms are very colorful, and the strictly frontal view contradicts the space as perceived by the eye.

In the article "Naturaleza muerta. Pintura viva" [Still Life. Live Painting⁷¹], Hlito elaborated:

Still life has always attracted me, with its modest air and refusal to represent anything other than what it shows... I prefer that quiet atmosphere, as if from an alchemy laboratory, where a painter tests things out and is put to the test, and where pictorial

opportunities exist in an inverse relationship to the lack of interest in the things being painted [...] In still life the themes, in contrast, have a mute presence... but be warned that everything that still life shows leads one to suppose a human presence that is momentarily absent.⁷²

The “lack of interest”, the object’s deobjectification, forms part of the perception exercises that Hlito practiced while painting. It is his own methodology, which we could assimilate with oriental meditation, which allows for concentrating the mind to situate it beyond the object’s phenomenological manifestation.⁷³

At the outset of the ‘80s, the iconostasis effigies are brought together in a different situation: they don rigid ceremonial togas like monks, and preside over friezes, architectural elements that are spaces conceived for decoration or secondary narratives within temples’ structure. Other iconographic elements are incorporated into the scenes. Steles—monument, tombstone or object with special symbolic value—will be recipients of effigies, landscapes and meteors. They resemble ideographic signs and venture archetypical communication that is explicable only through inter-relationships within the context of the artist’s mythology. It is a mythology that Hlito takes delight in modifying, just like these ancestral tales in diverse cultures. Like an ancient stone that has to be deciphered, the steles situate artistic imagination and its archetypical images in the ability to create worlds, transport them beyond mimesis and allude to the universal templates that make up the collective unconscious.

Hlito titled one text on his reflections “Es necesario darse mitos” [Giving One’s Self Myths is Necessary]:

Until not long ago I worked on diverse themes, but in parallel, that is, without trying to link them together in a single painting. I found them to be so special that I believed they were the result of pictorial concerns so diverse that no common origin could be recognized. Recently, I began attempts to interpolate these themes, which seemed so dissimilar to me but in the end, turned out to be much less so. I was able to do this because the compositional idea, which has always haunted me, allowed me to find a way to subordinate them, and also because certain inner resistance suddenly disappeared once the first work was done. It was ripe for the attempt at realizing it.⁷⁴

Said attempt, which would strengthen his personal mythology, is evidenced in an iconographic program that finally took shape in the ‘90s. In works from the ‘80s, the new curved effigy is inserted into previous elements, like the simulacrum space-landscape which, in the case of *Efigie* (1983), is a background that shares some characteristics with the figure, leading to the understanding that it emerges from there. In *Efigie en verde* [Effigy in Green], from the same year, the character is more clearly distinguished from the background, and in *Efigie con manto rojo* [Effigy with Red Cloak, 1985], the background is another figure, a cloak. This is the simulacrum’s metamorphosis, in a state of “discourse” according to his definition of the term: “I call discourse painting. Not a simple aggregate of similar paintings, but the continuous and reiterated reference to some thing. It is, of course, a metaphor”.⁷⁵

The “discourse” becomes more complex with the introduction of two metamorphoses: the “witness” (1981), converted into a face, and the “simulacrum” turned into landscape, and then meteor.

The witness reappears in *Interpolación* [Interpolation, 1986], the one whose gaze grants the effigy its existence. It is a face, and at the same time, a window. Is it a witness or a voyeur? The response will come from the one contemplating the scene. As United States historian David Freedberg notes, in religious painting, an appeal to sexuality is not unusual to induce the empathy that leads to transcendent meaning.⁷⁶

Can we think of *Interpolación* as a contemporary version of the biblical theme of Susanna and the elders? If this were the case, the interpolation would serve not only to place two diverse typologies in one scene, but, in an increasingly evident way, to allude to/interpolate themes from the artist’s religious education/tradition, something he did not propose to exalt, but that undoubtedly had molded part of the “interior” that emerges in his painting and that Hlito was always referring to. One need not practice a religion in order to experience religious sentiments. As Mircea Eliade pointed out, today’s profane world is a completely desacralized cosmos, but said concept is nevertheless still a recent discovery of the human spirit.⁷⁷ Veiled in diverse everyday rituals, the resonance of the sacred emerges, although dressed in different clothing.

In 1982, in an article by Romualdo Brughetti, Hlito pointed out:

I do not believe the crisis we are experiencing can be characterized as a critical moment at which

one orderly universe is left to enter into a different one, where all the things and functions will find their place once again in accordance with the order that seems most desirable to us. Unless a brutal simplification takes place, caused by wars or catastrophes, what we are entering is a plurality of universes. In it, relationships will be established by contiguity and contingency, not by hierarchies that we know from ancient times.

The image of the pyramid with base and cupola that is familiar to us will have to be replaced with one of a fabric of horizontal relationships in which certain patterns of the fabric, by connecting with others, will make up a world without any apparent links to the worlds formed by other patterns. Artistic activity will not have a clearly determined role, but a variety of roles that each person will adopt according to their preferences, whether it be to satisfy an inner mandate or a mandate that comes from worlds connected to their activity. The aesthetic needs to be covered will be so varied that it would be absurd to expect that something equivalent to the Parthenon, the Quattrocento or the Baroque might result from it all. There will not be one world, but worlds, and consequently, no need will be felt for an art destined to become the expression of a unity that does not exist.⁷⁸

It is amazing to read the precision with which Hlito described the “postmodern condition”, very much in tune with Jean-François Lyotard’s or Gianni Vattimo’s way of thinking, among other philosophers that could be named. Few artists in Argentina at that time—1982—a pivotal phase at the end of the dictatorship, prior to the digital age and the expansion of communication technologies, could have made such a diagnosis. Renouncing a hegemonic art canon, the non-radical relativity of values, horizontal relationships between lesser and greater arts, and diffuse aesthetics are all contemporary situations that Hlito explained, demonstrating his indeclinable intellectual commitment.

Were these very circumstances what gave Hlito the “legality”⁷⁹ needed for his rotund shift toward narrativity and figurative work? The change may well reside in relationships established due to “contiguity and contingency” instead of hierarchies. In other words, if I discover that “my way” asks for a different sort of account, one that is more evident and at the same time more ambiguous, there is no manifesto, no artistic genre there to regulate meaning that might eventually censure his poetics. The phantom of diversity that haunted Hlito

throughout his career would seem to dissolve into a “crisis” that he was able to take advantage of. There is no nostalgia, rather there is evidence of a split across which an equilibrium must be maintained in order to reconfigure his own notion of what art is.

Metamorphosis II. New Effigies

In the late ‘80s, Hlito had already changed the appearance and functions of his effigies in accordance with expressive needs that led him from ambiguity and veiled allusion to an illustrative figuration—in his own words—whose dramatic charge is tempered by vibrant color and a certain “ingenuous” character in the drawing, close to the expressive nature of comics.

The outward aspect of this process we see in his work has an emotional and psychic correlation with his writing. There, the idea of art’s role as a metaphor for the world, for knowing one’s inner self and the search to achieve that self become evident. Hlito’s artistic maturity during the ‘90s, at the end of his lifetime, surprisingly gave him the liberty to speak, always metaphysically, about his personal experiences, premonitions and spiritual explorations via painting.

In 1990, Hlito reflected: “happily about to finish *La efigie y el meteoro* [The Effigy and the Meteor]. Happily, that is to say, with neither difficulties nor regrets [...] Maybe age has something to do with it: I have just turned 67. The impatience that has accompanied me well into my mature years seems to have been left behind. I don’t know whether I will be sorry about that, but in any case I am sorry not to have reached an agreement with myself earlier”.⁸⁰

The new effigies (1990-1993) are men similar to ancient Cycladic idols or simple, condensed figures that are anthropomorphic and usually without arms. In Hlito’s works they appear to be oppressed by the canvas stretcher or by caverns they inhabit as if they were hermits, distanced and isolated from an idyllic celestial city. One-eyed constructors of mythic monumental walls [Cyclops], and beings designated by cloaks, chosen to wear them, perhaps monks, are also deployed in these works. There are effigies among rocks⁸¹ who attend the cosmogonical spectacle of the universe’s expansion and falling stars. This is the meteor, the shooting star that symbolizes spirituality. The scene of these new iconostases is charged with mysticism to be deciphered.

Hlito’s first retrospective was organized in 1987, and curator Martha Nanni points out: “Mid-way through the ‘80s,⁸²

a character who is overwhelmed, subjected to intolerable situations and castles sneaks its way into his work". For this investigator, "These are traces left by readings that mask situations, events and characters. Over the years, Franz Kafka's texts have accompanied him. He is Hlito's mirror. A dream space gradually arose, where images emerged from the intimate relationship between his memory and his material. I have heard him refer to the joy of repeating an exercise: to plunge into and bring one's self onto the surface in the greatest solitude and silence".⁸³

The final years of Alfredo Hlito's production are, effectively, distinguished by a strong narrative and symbolic character, and a special liberty in the use of gamuts of color. These changes were very well received by the public, who saw the well-established master renew himself yet again. In this regard, Nelly Perazzo noted: "I believe that Hlito perceives that his attitude of reflection now permits a relationship with the unconscious, there where desire is a force that has no orientation". For the historian, these paintings are established within "a drive, in an emotional quality that recovers the precise and unique instant of personal discovery".⁸⁴

As we have pointed out, in the "new effigies", Hlito set out to narrate—not without irony—his own enigmas, perception of the sacred and even his own death, as Perazzo interpreted.

Effigie observada [Observed Effigy, 1992] is the work in which contemporary critics and viewers alike saw the artist's premonition of his own demise. On March 24, 1993, Hlito inaugurated what would be his last show, at the Ruth Benzacar gallery in Buenos Aires. Four days later, on March 28, he died suddenly of a heart attack in his own home at 69 years of age. His texts from 1991 and 1992 show him to be melancholy, doubtful and with no enthusiasm for painting. It is known that his health was failing. Nevertheless, his last exhibition was an impressive display of color and symbolic intensity.

In the interview with Brughetti we quoted earlier, Hlito stated:

One should talk, because as abstract as it may be, the work aspires to be image and not object. With objects, naming them suffices. But an artistic image, especially if it is abstract, presents questions, not only regarding its value, but also its meaning. It has the curious property of giving itself entirely over to perception, falling back into an intimacy of sorts. It is, in itself, efficient, but the experience that it enables the viewer to have is of the same order as the experience that produced

it and that has no need for words, either, until we decide to talk about it. And speak we must to rescue it from its voluntary silence, to incorporate it into the lives of all the other beings and objects, to assign a meaning to it that will always be hypothetical, and a value.⁸⁵

To produce a few hypotheses: that is the intention of the show we present here. This is what Hlito would have wished. His reflections, profound and ahead of his time, have been our guide. *Alfredo Hlito. Una terca permanencia* ventures an interpretation of the work and offers a view of the creative processes behind it, with an invitation to accept suggestions along with the universal and personal symbols in his images and convert them into words, while we contemplate his images.

Throughout his career and in each of its diverse phases, Hlito was an artist who was different, not only on account of his talent, but because he appealed to a way of looking at art which was very unusual for his time: contemplation. *To contemplate* involves delving into the twists and turns of the visual as well as evaluating what message and meaning a work has for the present moment. In this sense, good contemplation is never disinterested, and actually achieves the "viewer participation" so often touted as the cornerstone of modern and contemporary art.

Notes

1 Alfredo Hlito, *Dejen en paz a la Gioconda*. Introduction, revision and edition by Rodolfo Alonso, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2007, p. 225.

2 "Manifiesto de cuatro jóvenes" [Four Young People's Manifesto], Buenos Aires, 1942 (pamphlet). Signed by Tomás Maldonado, Claudio Girola, Alfredo Hlito and Jorge Brito.

3 "Manifiesto Invencionista", *Revista Arte Concreto Invención*, n° 1, Buenos Aires, August 1946, p. 8.

4 The group's members were Tomás Maldonado, Enio Iommi, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Manuel Espinosa, Raúl Lozza and his brothers, Alberto Molenberg, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez and Jorge Sousa.

5 "Manifiesto Invencionista", *op. cit.*

6 Critic Aldo Pellegrini was the one who brought the artists who previously had ties with the Asociación (Maldonado, Hlito, Prati, Iommi, Girola) together with other independent artists (José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo y Hans Aebi) in 1952, with the name Grupo de Artistas Modernos de la Argentina [Modern Artists of Argentina Group].

7 *nueva visión*, n° 6, Buenos Aires, 1955, pp. 25-29.

8 Alfredo Hlito, "El tema en la pintura", *Alfredo Hlito: Escritos sobre arte*. Seleccionados por Sonia Henríquez Ureña de Hlito, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 105-108. This article is the transcription of the speech he made when admitted into the Academy in 1986.

9 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 149.

10 This was by way of his brother-in-law, Pablo González Casanova (Mexico, 1922-2023), a sociologist and professor, Rector of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) from 1970 to 1972, and given the reputation he had earned for his graphic work. Hlito was the director of design for the publications produced by this prestigious institution.

11 *Alfredo Hlito. Pinturas 1946-1969* [exh. cat.], Mexico, Palacio Nacional de las Bellas Artes. Introduction reproduced in *Alfredo Hlito: Escritos...*, *op. cit.*, p. 77. Emphasis by the author.

12 A curious fact is that the introduction was written by the artist himself. But his words are without a doubt more eloquent than any that a critic would have been able to express, without a profound knowledge of his painting and his intentions. As is well known, abstract and geometric painting were not widely practiced or highly valued in Mexico at that time.

13 *Alfredo Hlito. Pinturas 1946-1969* [exh. cat.], *op. cit.*, p. 77. Emphasis by the author.

14 After having encountered a new path in the "espectros" [spectra], Hlito told the journalist: "I reached my limit. I went through a profound crisis because a system that I had very solidly built came tumbling down. One supported even in theoretical texts. It was an intellectual, not only pictorial crisis, which led to my paralysis [...]". Patricio Lóizaga,

"Las vanguardias ya no existen", *Cultura*, año IV, n° 22, Buenos Aires, 1987. Interview published in *Alfredo Hlito: Escritos...*, *op. cit.*, p. 237.

15 *Ibid.*, p. 78.

16 Hlito tended to say that his stay in Mexico, evaluated as a whole, had not been positive, but he was surely referring to a personal level, not a professional one.

17 Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Buenos Aires, Paidós, 1995 (1st edition: 1964).

18 The complete absence of allusions of any sort to Mexican art (ancient or contemporary) in the texts and sketches in his voluminous personal archive is notable. We have accessed only two interviews in which the theme is discussed, and both are referred to in this essay.

19 "Las vanguardias ya no existen", *Alfredo Hlito: Escritos...*, *op. cit.*, p. 236.

20 In this regard, see David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.

21 Hlito's painting can be considered figurative and not mimetic, given that it alludes to objects but does not reproduce them by copying them in a realistic manner. It is in this sense that we speak of his particular way of being figurative. The point when he reaches the greatest degree of iconographic and narrative content in this figurative aspect is during the late '80s.

22 The sketchbook is reproduced on p. 20 of this catalog.

23 "Las vanguardias ya no existen" [The Avant Garde Movements no Longer Exist], *Alfredo Hlito: escritos...*, *op. cit.*, p. 237.

24 "Arte y poesía" [Art and Poetry], *Alfredo Hlito: Escritos...*, *op. cit.*, p. 69. The text is from 1957.

25 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Una psicología del ojo creativo*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

26 For a list of Hlito's different stages of production prior to 1960, see the chronology published in this catalog.

27 Document from the artist's archive, dated: "March 5, 1973", s/cat. Private collection.

28 Quoted in Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 150. The document, from ca. 1974, was written in Buenos Aires.

29 Victor Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006.

30 Written by the Roman poet Ovid, it consists of fifteen books that tell the history of the world, from its creation until Julius Caesar's conversion into a god. It is estimated to have been written in the 8th century B.C. The tale is a combination of history and mythology.

31 In the conclusions to his book, Stoichita lists twenty theses regarding "simulacrum". Some of these are: "simulacrum is a fundamental component of Western imagination; the Pygmalion story is simulacrum's foundational myth; simulacrum is a fictitious object that does not represent. Technique, magic and art are the three means of constructing fictitious objects that exist that are recognized by tradition [...]". Victor Stoichita, *op. cit.*, pp. 289-290.

32 Whether published or not, the different texts written by Hlito serve the double function of literary fiction and personal diary. In them, he narrates the vicissitudes of the profession, creative processes and the emotional states that keep them going or lead to their interruption.

33 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 159.

34 In this sense, Rafael Squirru pointed out in 1993: "Making us enter the transcendental plane by way of form" (exh. cat., Buenos Aires, Ruth Benzacar, 1993, s/p). That same year, for the chronicler at *Art in America*: "Hlito's most recent work has for the first time turned his enigmatic spirituality [...] into recognizable human figures" (*Art in America*, n/d. Artist's document archive). On the other hand, in 2003 Nelly Perazzo wrote: "...some of the possibilities implicit in his convocation [were] to communicate with his sense of the sacred, with the enigmatic aspect of the inaccessible" (Nelly Perazzo (cur.), *Alfredo Hlito: las metáforas de lo visible* [exh. cat.], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, p. 48).

35 A very important collection of *vera effigies* from Europe and the Americas is conserved in the Museo Arocena, in Torreón, Coahuila, in Mexico.

36 Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Cartagena, Spain, 1935-Madrid, 2010) was a Spanish art historian, specializing in the baroque period.

37 Fernando Quiles, "Between Being, Seeming and Saying. The Vera Effigies in Spain and Hispanic America during the Baroque", Raph Dekoninck *et al.* (eds.), *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Peeters Leuven, Walpole, 2013, p. 183.

38 See the quote from the interview between Hlito and Lóizaga on p. 199 of this essay.

39 Quoted in Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, pp. 48-49. Although the text is not dated, we estimate that it was written in the late '50s.

40 Here we follow the periodization done by Martha Nanni, curator of Hlito's first retrospective in 1987.

41 In the list from the exhibition catalog, neither "effigie" nor "simulacrum" figure in any of the titles. From 1967 on, the works begin to be called "studies", and the existing photos of the exhibition space allow one to infer that some of these are the pieces that Hlito later titled "simulacra".

42 Written on March 27, 1973 in one of his sketchbooks, in Mexico City. Artist's document archive.

43 See Paul Westheim, *Arte, religión y sociedad*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1987 (2nd edition: 2006).

44 "Las vanguardias ya no existen", *Alfredo Hlito: Escritos...*, *op. cit.*, p. 237.

45 *Hlito* [exh. cat.], Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, May 9 to 24, 1974.

46 See the essay by Patricia L. Giunta published in this catalog.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*

49 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 165. And he continues, saying: "First, the soul, then the spirit, then the consciousness have

deserted this inner space where it was naively believed that what was each individual's very own was to be found. That place where the individual felt comfortable staying when the outer world was becoming less and less inhabitable". Ibid., p. 166.

50 Cited in Nelly Perazzo (cur.), *Alfredo Hlito: las metáforas de lo visible* [exh. cat.], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, p. 35. The text is from 1975.

51 "Refer to one's self in third person, to eliminate that deplorable I. (I am the case, therefore refer to the case)". Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 168. The text is from 1976.

52 Ibid., p. 108.

53 Ibid., p. 147. The text is from 1974.

54 Ibid., p. 178. The text does not mention Kafka, but the context allows us to infer that he is referring to the Czech writer.

55 Klaus Wagenbach, *La juventud de Franz Kafka (1883-1912)*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

56 Emphasis by the author, given that they are the works' titles.

57 Klaus Wagenbach, *op. cit.*

58 *The Zurau Aphorisms of Franz Kafka* were published in 1931.

59 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 179.

60 Vera Macarov, "La pintura religiosa rusa", *Sur*, year XV, n° 138, Buenos Aires, April 1946, pp. 48-62.

61 *Alfredo Hlito: Escritos...*, *op. cit.*, p. 80.

62 Ibid., p. 193.

63 Vera Macarov, art. cit., p. 60.

64 Ibid., pp. 60-61.

65 Roland Barthes, *Mitologías*, México-Madrid, Siglo XXI, 1980.

66 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 189. The text is from ca. 1977.

67 Ibid., p. 190.

68 Hand-written text on the title page of the book by Wagenbach, *op. cit.*

69 This denomination is from Martha Nanni, on the occasion of the 1987 retrospective.

70 This small statuette is currently on view at the Musée de l'Homme in Paris.

71 Translator's note: In Spanish, *naturaleza muerta* translates literally as dead nature, creating tension with live painting.

72 Alfredo Hlito, "Naturaleza muerta. Pintura viva", *Artinf*, n° 58, Buenos Aires, 1986, p. 8.

73 Gabriela Hlito tells that her father used to read crime novels because he liked them and found them entertaining. This reading often took place in front of his works in progress. Alfredo would read, concentrated on the book's plot, uninterested in the painting, and every once in a while, with a diagonal glance, he would "spy" on his painting. This methodology surely induced him into a different state of consciousness that collaborated in resolving the image. Interview with the author.

74 Document from 1986. Artist's document archive.

75 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 147. The text is from 1974.

76 "Beyond belief and the Power of the Image. David Freedberg talking with Rosemary Crumlin", in Rosemary Crumlin, *Beyond Belief: Modern Art and the Religious Imagination* [exh. cat.], Melbourne, National Gallery of Victoria, 1998, pp. 12-15. This exhibition is a remarkable example of the persistence of religious imagination in modern and contemporary art. Completely abstract works, such as those by Mark Rothko or Robert Motherwell were read as images in which religious sentiment resonates, from the standpoint of the contemplative response to them and the emotion they generate.

77 Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2014 (1st edition: 1957), chap. 1.

78 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, pp. 121-125. The text is from 1982.

79 In diverse texts, Hlito points out the constant sensation of "illegality" that his painting produces in him. In 1976 he expressed: "Intense feeling of illegality that has always accompanied me and is comes alive again every time the work's projection falters in me. I am at the very lowest point, after a season of more or less happy work. What am I now? Nothing". Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 172.

80 Ibid., p. 241.

81 In their name and to a certain extent in their iconography, these effigies recall the *Virgin of the Rocks* (1483-1483), painting by Leonardo da Vinci.

82 The date is incorrect. Nanni refers to the "new effigies" from the '90s. In the artist's archives, we verify that the Cycladic character only figures during that time frame.

83 Martha Nanni (cur.), *hlito, las reglas del juego* [exh. cat.], Buenos Aires, MUNTREF, 2016, p. 9.

84 Nelly Perazzo, "Alfredo Hlito y el enigma de la pintura", in Nelly Perazzo (cur.), *Hlito 1923-1993* [exh. cat.], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, p. 47.

85 Alfredo Hlito, *Dejen en paz...*, *op. cit.*, p. 125.

Effigy with Witness

Patricia L. Giunta

Throughout history, art has been a means of production and of transmitting knowledge. However, it is only in recent years that different disciplines have begun to dedicate themselves to examining the latter of these dimensions of artistic creation in greater depth.

It is along these lines that neuroscience has focused on art, investigating the areas of the brain that are active while an artist produces and in the work's recipient, a new specialty area denominated neuroaesthetics.

The epistemic dimension of the artistic process has also been expanded in the past several years, and art has come to constitute an important source of research for this branch of philosophy. Epistemology (derived from the Greek *epistēmē*, "knowledge" and *logos* "reason"), it explores the origin, foundations and methods employed in human beings' acquisition of knowledge, as well as the validity of that knowledge. This epistemological potential inherent to art is an earmark of Alfredo Hlito's relationship with his pictorial production.

The roots of Hlito's philosophical-scientific mindset reach back to the very beginning of his art career, and he never abandoned his creative attitude. They are evident in the underlying concepts of the Arte Concreto-Invencción [Concrete-Invention Art] movement, which he co-founded in 1945. The group's manifesto reads:

Scientific aesthetics will replace millenary speculative and idealist aesthetics [...] The physics of beauty are imperative today [...] Representative art tends to dampen mankind's cognitive energy [...] Concrete art, on the other hand, exalts Being, because this is what it practices [...].¹

From this seminal moment onward, Hlito activates the cognitive energy alluded to in the manifesto, and seems to examine contemporary physics' new concepts, experimenting with different pictorial means in search of something other than traditional results.

By way of his inquiries regarding the creative process, he pushes the limits of the concept of reality accepted by material reductionism. Above and beyond conceiving of art as an object, then, he explains that during years of painting and of not painting, he was concerned with a painting which was possible, painting which he could access.

Once the illusion of inventing has dissipated, one has witnessed the meticulous devastation of one's beliefs, without desiring it... Until gestures began to originate motifs, and the motifs took over the gestures and the whole thing began to function again. It's understood that it almost wasn't necessary to go outside of one's self for this process to be completed. Is this some proof in favor of art's spirituality?²

In accordance with rationalist logic, the artist questioned this possibility. However, the experience Hlito detailed evokes the concept that Wassily Kandinsky had previously denominated "inner necessity". The Russian creator's conjecture was that future art would be driven to go past the boundaries of abstract painting. Under that very impulse, the artist would enter into "the tortuous paths of the new realm, bordering on immeasurable abysses".³ But, he assured, these pioneers would find themselves led by the principle of inner necessity.

In search of this painting which was possible that he alluded to in his texts, Hlito crosses boundaries along his route of inner necessity and arrives at the creation of his own type of figuration, with which he experiments on his canvases.

Regarding space and its representation on a two-dimensional surface, he sustains: "The 17th and 18th centuries have abandoned their place, and we now confirm that space has been left empty and we ask ourselves whether or not that space ever existed".⁴ In his reflections, he concludes that since our notion of space is insufficient, the best thing would be to replace it with a less intuitive one. In this regard, he points out:

... a painting by Vantongerloo, reduced to a group of diminutive points [...] suffices to create such an intense spatial situation within us [...] Surely there are implicit associations from our experience of the infinite acting there [...] we do not know exactly what sort of space is being manifested in these paintings [...].⁵

In relation to space and reality, quantum mechanics' new paradigm suggests that matter depends on the way

the world appears before us when we interact with it, because the gaze alters the course of photons, one of the sub-atomic molecules that are the basic components of the universe. Accordingly, the British astrophysicist and philosopher Arthur Stanley Eddington pointed out that the methods of physics do not reveal concrete reality, but a “world of shadows and symbols”, and that, with the feeling that there must be something more behind it all, a return to “human consciousness” prevails as the point of departure.⁶

Consequently, the nature of the observer, the person looking and that consciousness, begin to play a central role in scientific debates. The same would seem to be true for Alfredo Hlito in his explorations, confronting a challenge similar to the one faced by scientists as he takes on the task of interpreting and constructing mental representations in order to then materialize them on canvas.

Lending special attention to the phenomenon of visual perception, in his notes he underlines the immaterial nature of the image, “which nevertheless appears, allows itself to be perceived, and is realized completely in perception”.⁷ Along these lines, the British neurobiologist Semir Zeki confirms that most artists are also neuroscientists, albeit in a different way, because they experiment and—unconsciously—understand how the visual area of the brain is organized, by way of techniques that are exclusively their own.

Hlito’s texts suggest a coincidence with these ideas:

In their—artists’—production process, any number of conscious and unconscious beliefs also enter into it [...] Unconscious beliefs still maintain some relation to a painter’s actions [...] this can be deduced from the paintings they paint. Conscious beliefs are in no way related to what a painter does while they are working.⁸

These reflections will guide us in the aesthetic experience as we face the work *Efigie con testigo* [Effigy with Witness⁹]. The title reveals that the subject-object interaction is being investigated here. A fundamental character appears along with the effigy, the observer, the one who, with their perception, grants its existence. Both forms unfold as if in a play of reflections, and the margins between observer and observed are reduced. But, who is the effigy, and who is the witness? The solidity of the color in the figure located on the right side of the composition indicates the significance of the one who testifies to the simulated presence of the effigy with their gaze. The surface is defined by “a pictorial elaboration illuminated from inside”—as Hlito specifies regarding his

technique—, the color invites the viewer to “penetrate the painting’s inner depths”.¹⁰ Faint, enormously evanescent brushstrokes determine the image’s immaterial nature, much like the concept of reality presented by quantum theory.

The subject-object relationship is an essential instance in the human process of knowledge formation, and with his handling of it in this painting, Hlito is also implicitly inquiring about the concept of consciousness.

The ability to recognize one’s surroundings or the mental faculty with which a subject perceives itself: researchers have attempted to approximate a definition of oconsciousness for years, but, as elusive as it is distant, it seems to escape the methods employed.

With an ancient tradition in exploration of this field of knowledge, however, Vedic Science approaches consciousness from a different perspective. Their approximation is systematized, from the Infinite to the finite, from the Great Cosmic Consciousness to individual consciousness. It is on the basis of the Vedic concept of consciousness that we will analyze the interaction that Hlito presents in this painting between an effigy and its witness.

The pioneers of quantum mechanics were familiar with Vedic Science. Having originated on the Indian sub-continent, it is structured on the basis of equivalencies between the cosmos, earthly nature and the functioning of human beings. Erwin Schrödinger, Werner Heisenberg and those who came after them were scientists, mystics and metaphysical philosophers. With minds adept at subtle mathematical abstractions, they managed to decipher the Vedas’ intricate symbolism, in which they found echoes of their theories. With reiterated allusions to parallels that exist between math, astronomy, physiology and medicine, this millenary system of knowledge also examines the mode in which human beings acquire understanding, emphasizing the identification of the *self*, of one’s self.

In relation to human consciousness, the Vedic philosophical teaching Mândūkya Upanishad describes four states of consciousness that are granted to individuals. These states are waking, dreaming, deep sleep and that denominated *Turiya*, “the fourth”. In this last state, transcending the time and space of three-dimensional reality, the *Sakshi*—witness in Sanskrit—observes the mind, thoughts and actions without being affected by them; Pure Consciousness of One’s Self testifies to existence.

According to these teachings, it is possible to achieve this fourth state of consciousness by way of rigorous intellectual exercises to analyze the process of perception, detachment from objects, and with the attention of consciousness focused on one’s self. It is an attitude of self-exploration and of interpreting the means of cognition that accompanied Hlito throughout his entire life. The artist’s notes reflect this ascetic behavior and retreat into himself in search of certainties. This is revealed in the description he left in one of his texts, written in the third person:

B. has become impenetrable for the beings around him. He is even impenetrable for himself. But there is no simulation in him, nor secrets he proposes to jealously guard. In him there is nothing, with the exception of a vague hope or expectation that he never manages to articulate. He is one lurking, stalking a prey that does not show itself, or that he only manages to glimpse momentarily.¹¹

Hlito also discusses what would happen if all the pressures that determine our behavior and from which our consciousness of who we are derives, were to cease to exist. “Would an ‘essential I’ appear, or would our identity dissipate into space?”¹²

The apparent reality of the pictorial image in *Efigie con testigo* invites us to infer that the effigy figure is a simulacrum of identity, of personality. This fiction fades away into “an illusory, hypothetical and conjectural space”¹³ in the presence of the witness, the “essential I” that Hlito speaks of, the “self”, which, in the fourth state of consciousness, remains to witness the human being’s existence.

In the following words by the artist, a certain rumor of that interpretation may resonate: “The glorious complaint that he noticed for the first time that he was alone on this earth concludes in an audible lament”. And he continues:

Like the atom that was paradoxically divided into smaller particles, the individual was fragmented to such an extreme that the most valuable part, consciousness, is only one’s visible and least interesting aspect. Inner space has been left empty; we ask ourselves if it ever really existed. [...] It would even seem dangerous for it to remain empty. All of reality might empty out through there.¹⁴

It is also inevitable that these thoughts be related as well to the idea of reality proposed by quantum physics. In his analysis of the structure of knowledge, Hlito reflects on the painter’s task. He says, “...in addition to being complex,

it is supremely enigmatic... Beliefs are, in the end, enigmatic... To what extent is one conscious of them? In all of this, what meaning does the word ‘consciousness’ have?”¹⁵

His musings continue: “Because what one sees is certainly there, but in addition, and above all—he reflects—that which can only be seen if one discovers it through an act of creation is also there”.¹⁶

Perhaps, in creating *Efigie con testigo*, he may have glimpsed one possible response to these uncertainties, which were invariably resolved in the process of carrying out his works.

In the indissoluble ties between his works and his writing, Alfredo Hlito demonstrates an epistemological approach to painting from a constructive and strategic perspective of understanding, by comprehending art as an authentic field of learning, as a path of knowledge.

Notes

1 “Manifiesto Invencionista”, *Arte Concreto Invención*, nº 1, Buenos Aires, August 1946, p. 8.

2 Alfredo Hlito, *Dejen en paz a la Gioconda*. Introduction, revision and edition by Rodolfo Alonso, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2007, p. 111.

3 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Mexico, Premia, 1989, p. 99.

4 Alfredo Hlito, *op. cit.*, p. 165.

5 *Ibid.*, pp. 45-46.

6 See Arthur Stanley Eddington, “Introduction”, *The Nature of the Physical World*, Cambridge, The Macmillan Company-New York University Press, 1929, p. XV.

7 Alfredo Hlito, *op. cit.*, p. 150.

8 *Ibid.*, pp. 101-102.

9 The work is reproduced on p. 39 of this catalogue.

10 Alfredo Hlito, *op. cit.*, p. 104.

11 *Ibid.*, p. 107.

12 *Ibid.*, p. 147.

13 *Ibid.*, p. 150.

14 *Ibid.*, p. 166.

15 *Ibid.*, p. 102.

16 *Ibid.*, p. 57.

Secretario de Cultura
Leonardo Cifelli

Subsecretaria
de Patrimonio Cultural
Liliana Barela

Director del Museo
Nacional de Bellas Artes
Andrés Duprat

EXPOSICIÓN

Alfredo Hlito. Una terca permanencia
28 de julio al 21 de octubre de 2023

In memoriam:
Sonia Henríquez de Hlito,
Carlos Méndez Mosquera,
Rodolfo Alonso y Basilio Uribe.

Curadora
María José Herrera

Asistente de curaduría
Verónica Tejeiro

Muestra producida y organizada por el
Museo Nacional de Bellas Artes

AGRADECIMIENTOS

La curadora agradece especialmente
a quienes escucharon con atención
las ideas del proyecto: Gabriela Hlito,
Gabriela Siracusano, José Emilio Burucúa,
Patricia L. Giunta, Guillermo Kuitca
y Marcelo Boullosa.

A Gabriela Hlito, quien colaboró,
entusiasta, con documentación
y su memoria.

A Ariel Aisiks, director de ISLAA
(Institute for Studies on Latin American
Art, Nueva York), por compartir sus
archivos y experiencia.

A Gabriela Naso, Liliana Kuropatwa
y Cristina Lafiandra.

CATÁLOGO

Edición
Museo Nacional de Bellas Artes

Textos
Andrés Duprat
María José Herrera
Patricia L. Giunta

Cronología
María José Herrera
Ana Giese

Diseño gráfico
Alejandro de Ilzarbe
Alicia Gabrielli

Edición y corrección de textos
María Verna
Yasmín Fardjoume

Traducción al inglés
Tamara Stuby

Gestión documental
Carolina Jozami

Fotografías
Matías Iesari
José Cristelli: pp. 15, 17

Posproducción fotográfica
Guillermo Frontalini

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Dirección Ejecutiva
Andrés Duprat

Dirección Artística
Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva
Ricardo Visentini, Ezequiel Grimson

Coordinación Artística
Ana Schwartzman

Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Florencia
Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia
García Gásquez, Dora Isabel Brucas,
Laura González, Matías Iesari,
Gustavo Antoni, Walter Pirola

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Jimena Velasco, Natalia Novaro,
Fernando Franco, Bibiana D'Oswaldo,
Catalina Leichner, Constanza Di Leo,
Carolina Bordón, Alejandra Sogolo,
Luz Corina Braga, Aldana Koller

Investigación
María Florencia Galesio
Pablo De Monte, Paola Melgarejo,
Patricia V. Corsani, Ana Giese,
Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge
Manzoni, Natalia Pineau, Gabriela Naso

Museografía
Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Pedro Osorio,
Francisco Amatriain, Fabián
Belmonte, Leonardo Teruggi, Alberto
Álvarez, Santiago Morazzo

Relaciones Institucionales
Soledad Obeid
Guillermina Biaggio

Administración, contabilidad y
presupuesto
Gustavo Gramis
Gabriela Raña, Eugenia Bignone

Asuntos Legales
Ornella Costabile

Relaciones Públicas
Ana Ruvira

Prensa y Comunicación
Bettina Barbieri, Diego Jara
Agustina Fornasier, Mariana Lagos,
Esteban Benhabib

Diseño gráfico
Susana Prieto
Alejandro de Ilzarbe

Edición y corrección de textos
María Verna

Educación
Mabel Mayol
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo
Hofman, Roxana Pruzan, Cecilia
Arthagnan, María Inés Alvarado,
Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis,
Alicia Gabrielli, Gabriela Canteros,
Carlos Vera Flores, Isabel Santana,
Florencia Staffora

Biblioteca
Melina Cavalo, Agustina Grinberg,
Carolina Moreno, Mónica Alem,
Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio,
Lucía Ivorra, Jorge Conde

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Mónica Gali
María Paula Herrera

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Carolina Jozami,
María Sol Mendoza

Asistencia de
Coordinación Ejecutiva
Matías Roth, Melina Gómez,
Mailén Gabaldón

Recursos Humanos
María Florencia Martínez D' Agostino
Elena Sanchez, Mariana Folchi,
Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas,
Daniel Oscanio, Marcelino Medina,
Nadia del Valle Romero

Capacitación
Lucía Buchar, Paulina Alonso

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Producción
Samira Raed
Úrsula Gómez

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D'Espósito

Infraestructura
Matías Román, Fernando Goldberg,
Gustavo Vázquez Ocampo

Sistemas
Nahuel Mestre

Técnica y mantenimiento
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Diego Lonne,
Jonathan Villagra, Dahil Sanchez
Vallesterios, Dario Noguera, Néstor
Noguera, Gustavo Trinidad

Supervisión de salas
Omar Guateck, Karina Mansilla

Asistentes de sala
Mónica Cortes,
María Rosa Egaña Curutchet

Atención al público
Lorena Gorosito, Mabel Benítez,
Irma Echagüe, Daniel Galán,
Verónica Galán, Marina Gorosito,
Patricia Maidana, Oscar Oviedo,
Carlos Pérez, Oscar Ramírez, Camila
Malinovsky, Miriam Castillo, Cristina
Mazza, Ana de Ilzarbe, Solange
Echagüe, Gabriel Dieguez

**AMIGOS
DEL BELLAS ARTES**

Comisión Directiva

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1ro.
Eduardo José Escasany

Vicepresidente 2do.
María Irene Herrero

Secretario
Cecilia Remiro Valcárcel

**Secretario de Relaciones
Institucionales e Internacionales**
Santiago del Sel

Prosecretario
María Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorero
Sofía Weil de Speroni

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Juan Ernesto Cambiaso
Josefina María Carlés de Blaquier
Magdalena Cordero
Gabriela Grobocopatel
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Eduardo Mallea
Daniela Marcuzzi de Saguier
Carlos José Miguens
Santiago María Juan Antonio Nicholson
Verónica Zoani de Nutting

Revisores de cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

Equipo de trabajo

Director Ejecutivo
Andrés Gribnicow

Educación y Comunidad

**Coordinador de Educación y
Comunidad**
Mariano Gilmore

**Coordinadora de cursos de Historia
del Arte online y complementarios**
Susana Smulevici

**Coordinadoras de LAV:
Laboratorio de Artes Vivas**
Silvia Gómez Giusto
y Aliana Alvarez Pacheco

**Producción de Educación
y Comunidad**
Luz Arriaga

Socios y Alianzas

Coordinadora de Socios y Alianzas
Elena Bruchez
Producción
Sofía Pennisi

Comunicación

Coordinadora de Comunicación
Luz Rodríguez Penas

Prensa
Carmen María Ramos
Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Auditorio y producción audiovisual

Jefe técnico de Auditorio
Daniel Caccia

**Operador técnico
y fotografía audiovisual**
Juan José Peralta

Tienda Bellas Artes

Coordinación
Gustavo Merino
Contenidos
Clara España

Ventas
Marcelo Arzamendia
Jairo Rojas Rojas

Administración

Tesorería y Administración General
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer

Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes
Tatiana Filipic
Laura Mastromarino
Belén Schenfeld

Mantenimiento
Edgar Gustavo Fernández
Héctor Monzón
Oscar Rindel

