

Los cinco pintores que me honro en presentar pertenecen a la generación intermedia de artistas nacionales. Ni demasiado maduros como para juzgarlos en perspectiva final, ni demasiado jóvenes como para considerarlos promesas nada más. Promesas son, ¿cómo dejar de serlo?, pero de cumplimiento seguro. Por eso se exponen sus obras en este Museo Nacional.

La iniciativa fue de ellos. Quisieron exponer en Buenos Aires, antes de hacerlo en diversas instituciones extranjeras. Lo que me parece altamente saludable. ¿No conviene que sepamos los de casa cómo se nos va a representar fuera de casa? Y que nadie se extrañe de esta exigencia, que implica la subsumisión de lo individual en lo social, pues a pesar de todo cuanto se piense a propósito de la pertenencia de una obra de arte a quien la crea, también pertenece a la comunidad que la reclama y la cobija.

Sí, exhibimos este conjunto, como primera etapa de un recorrer que deseamos sea tan largo como provechoso. Con orgullo, además; aunque con ese orgullo sereno del padre que si bien confía, no deja de preocuparse por el porvenir siempre incierto de sus hijos.

El grupo no ha sido formado por nosotros. Se ha constituido naturalmente, según sospecho, más por motivos comunitarios que por coincidencia artística. En verdad no forman estos pintores lo que se estaba acostumbrado a llamar un grupo hasta hace algún tiempo. Tan es así que no cabe posibilidad de bautizarlo, pues cada uno sigue su trayectoria propia, respondiendo a una voluntad acendrada de ser personal. Y no porque carezcan de experiencia europea sus componentes. No son tan solitarios como para que sea imposible encontrarles la afiliación a movimientos internacionales, ¡por fortuna!, sino porque como ocurre en cualquiera de los campos de nuestro existir nacional, se rehusan a la forzada agremiación.

Otro vínculo los une y es el de la seriedad. No sólo cada uno es pintor por sus dones naturales, cada uno quiere ser pintor por su esfuerzo de hombre enderezado hacia fines. Por eso son serios en el pensar y el obrar, tanto que hasta parece que no tomaran en cuenta las infinitas formas de la alteración contemporánea; como si se propusieran ser tan seguros hoy, en las formas que crean, como lo fueron quienes vivían en una época que no por ser cercana, cronológicamente hablando, está menos alejada en la temporalidad del espíritu.

Es claro que esta nota es más evidente en unos que en otros. Fernández-Muro es el más intransigente —como lo fuera Pettoruti y seguramente lo sigue siendo, un pintor con el que tiene más de un punto de contacto—, pero no lo es menos Ocampo y hasta Sarah Grilo. En cuanto a Sakai y Testa, que a primera vista parecerían ajenos a ella, la denotan también con alguna obstinación.

El momento no es oportuno para sacar partido de este carácter común, aunque la tentación sea grande. Lo señalo, sin embargo, porque pienso que estas páginas van a ser leídas en el extranjero y a ese público me parece conveniente advertirle que la "compostura" de estos creadores corresponde a dicho carácter, que es de todos, aunque sean ellos quienes más lo extremen.

Excluido el punto de vista crítico, como no sea para afirmar, y el sociológico, como no sea para caracterizar en general la obra del grupo, prefiero el filosófico para referirme a estos pintores. Me siento más cómodo con él, más de acuerdo con mis preferencias actuales. ¿Acaso podría esperarse, o desearse, que señale errores o deficiencias, o que pronuncie admoniciones en el espacio que ellos mismos me entregan?

Punto de vista filosófico significa encarar las obras, sea por lo que son, sea por quienes las hacen, más allá de toda contingencia histórica —temática, de factura y aun de estilo—, sólo en cuanto manifestaciones de seres humanos que con ellas se expresan.

Y bien, para fijarlo desde el comienzo, diré que un cuadro, como cualquiera obra de arte, no es lo que es, ni como representación de un mundo ya existente, ni como expresión de un hombre que lo contempla. Tales han sido los dos errores que sin intermitencia se ha venido cometiendo en estética y en el que no se puede persistir, procedentes ambos de la idea del enfrentamiento: el hombre con el mundo, el individuo con la sociedad, el sujeto con el objeto, la inmanencia con la trascendencia, como si el artista fuese un demiurgo en un caso o un simple intermediario en el otro.

Es cierto que toda la pintura de la Edad Moderna y buena parte de la contemporánea justifica esta idea, que pone frente a frente el conocimiento de la realidad y la voluntad de expresión del individuo. Pero no menos cierto es, para mí, que las nuevas tendencias de la pintura testimonian una actitud diferente, como si en ellas se superaran estos términos opuestos y por el intersticio se estuviese develando el existir del "ser" de la imagen pictórica. Más que el mundo como repertorio de temas y el artista como el hombre encargado de realizarlos, lo que cuenta en nuestros días es la imagen; bastante menos como imagen que como ente que posee un ser propio.

Creo que por tal motivo las denominaciones habituales no son válidas cuando se pretende aplicarlas a la pintura más nueva, que ya no es ni objetiva ni subjetiva, ni social ni individual, ni inmanente ni trascendente. Lo que quiere decir que el pintor de hoy, si se despoja como sujeto de sus caracteres individuales y si despoja a la realidad empírica como objeto de sus caracteres contingentes, es para develar la realidad de la tela, ese ser embozado al que debe tornar viviente. Ni intermediario, pues, ni demiurgo. Diría más bien que el artista es un desencadenador; mejor aún, un desencadenante.

Los modos para obtener este efecto, de que las formas pertenezcan a la tela y no a cualquiera de los dos mundos: el de la realidad y el del pintor, son infinitos. Mas lo que importa es el efecto, que resumidamente puedo caracterizar como el de una incesante inmanencia de la forma; con otras palabras, de una vitalidad que perdura eternamente, o de una expresión que está siempre siendo.

Estos pintores argentinos no responden de manera absoluta a la nueva posición, pero como sostengo que implícitamente ha sido la de los artistas de todos los tiempos, encaro las obras hechas por ellos desde este ángulo de la vivencia propia de las imágenes, como resultado de una comunión entre el mundo y el hombre, y no de su enfrentamiento. Quienes la expresan más profundamente son, a mi juicio, los más valiosos.

Si José Antonio Fernández-Muro no fuese un pintor, esa férrea voluntad ordenadora que lo domina, exigiéndole la composición geométrica, la correspondiente factura precisa que excluye al máximo la vibración de la pincelada y hasta el ensayo de transformar la paleta en un teclado cromático; si no fuese un pintor —repito— se desprenderían de las telas esas estructuras y pese a la fuerza de evidencia mental que podrían tener, la geometría destruiría al arte.

Pero como es un pintor, realiza la hazaña de que desaparezca la geometría –palabra apenas referencial en este caso– y el contemplador que a su vez sabe entregarse, asiste a un extraño espectáculo de comunión. ¿Cómo no llamarle “ser” a esa expresión que “son” sus telas, si más allá de él mismo y más acá de la geometría, sólo denuncian existencia?

En la antípoda está Clorindo Testa, pero el efecto es similar. También sus telas y con el mayor derecho no parecen pintadas, como las de Fernández-Muro: unas y otras simplemente “son”, pues cuando los entes se develan en su ser desaparecen los artificios que les dan vida física. De la misma manera que desaparecen los padres cuando una criatura llega al mundo. Lo que me permite sostener, y no es una paradoja, que la pintura “es” verdaderamente tal sólo cuando no lo parece.

La riqueza poética de Testa es diferente a la de Fernández-Muro. Si éste es riguroso y seguro, aquél conserva el temblor de lo misterioso. Todo en su pintura es embrional, como si ella se estuviese haciendo. Tal vez por eso rehusa el color, bastándole los blancos calizos, los negros grisáceos y los grises negruzcos, con los que se mueve en una especie de segundo día de la creación. Pero sus embriones conducen a un fin que el pintor prefiere no explicitar, y entre la nebulosa –bien clara por otra parte– va surgiendo una geometría más bien de posiciones que formal, no tan lejos como se podría suponer de la de su compañero, cuya paleta auroral neutraliza el rigor constructivo de sus composiciones.

Miguel Ocampo se desdibuja más como individuo y desdeña con mayor soltura los datos de la experiencia o de la conciencia. Abre el mundo propio de la tela también como tela, temeroso de dar una forma que no sea “telística” al color, y por ello sus cuadros deben ser contemplados desde muy cerca. Como si se hubiera propuesto obligar al contemplador a que realice los mismos movimientos que él realizó al hacerla, y con la misma minuciosidad. Y porque permanece adherido a la tela, las formas que pueden ser llamadas así, con sentido de integridad de imagen, apenas se insinúan; a veces, lo traicionan. Una especie de Monet es este Ocampo nuestro, riguroso y tan sensible en el toque como un flautista que lograra el milagro de contemporaneizar todas las melodías de su instrumento, necesariamente sucesivas. Un romántico, sin duda, pero que se escamotea para hundirse en el encantamiento de algo que está descubriendo siempre.

Kazuya Sakai está tomando el buen camino. Antes, cuando se dejaba dominar por el arabesco caligráfico, obtenía cuadros más coherentes, pero que adolecían del mal que aflige a toda caligrafía pictórica: no contaba la tela sino como mero soporte, y se proyectaba él mismo en el trazo y el color. Quedan resabios de esta actitud romántica finisecular en estas telas que expone, pero ya parece haber comprendido que su misión debe ser esclarecedora y en algunas zonas de contraste sobre todo empieza a surgir el alma de la tela. Su camino será más arduo que el de los demás, pero tal vez el fruto será sabroso como el de ninguno, si acierta a aprovechar la impasibilidad que lo caracteriza para tornar más afilado el escalpelo del descubrimiento. Es el más “informal” de todos, el que parece estar en tren de serlo, y esta actitud comporta sus peligros, sobre todo mientras no se la adopta francamente.

La concepción de Sarah Grilo es diferente. El pabellón de la calidad cubre la mercadería –valga la metáfora jurídica– pero ésta no se funde absolutamente

con aquélla. Siempre desde mi ángulo de enfoque, advierto en la pintura de esta extraña pintora, mucho más extraña de lo que parece cuando se contemplan sus cuadros distraídamente, dos órdenes de expresión que marchan paralelos, sin fundirse: lo que llamaría el orden mental, sensible y potente, claro en sus alusiones, y el orden material, no menos sensible y potente, no menos claro. Presumo que es una secuela del cubismo todavía. A pesar de lo cual realiza composiciones tan medidas, sin que la medida coarte del todo el impulso lírico, que no podrán dejar de asombrar a nadie.

Amigos José A. Fernández-Muro, Clorindo Testa, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai y Sarah Grilo: al ofrecerles las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, como director creo cumplir con el más alto deber que me puedo imponer.

Jorge Romero Brest