

Texto de Rafael Squirru en el prólogo del libro *PINTURA PINTURA Siete Valores Argentinos del Arte Actual* (1975)

Escribir sobre una nueva generación de artistas argentinos supone contraer un estupendo compromiso.

Trátase de valores surgidos en los ultimísimos años y cuyas edades oscilan entre los veintisiete y los treinta y siete años. La mayoría más cerca de los últimos que de los primeros.

Constituyen una generación particularmente castigada y por ello particularmente heroica.

Puesto que todos ellos son artistas pintores que se han mantenido fieles a los dictados del duro oficio, han debido soportar los embates de un momento particularmente adverso a las exigencias que ello implica.

Los años sesenta fueron años de prueba, durante los cuales las artes visuales sufrieron los embates de la tecnología, de las artes literarias y del espectáculo teatral.

Sin duda que esos carriles de la creatividad poseen elementos de orden visual, tan sólo que los mismos están supeditados a otras metas, distintas de la creación específicamente plástica.

Es probable que el énfasis en el aspecto de la inmediatez, corolario de la influencia de los medios de comunicación masiva haya jugado su parte en el proceso.

Lo cierto es que algunos incautos llegaron incluso a proclamar la muerte de la pintura, dando por sentado que frente a un proceso irreversible dentro del cual, el ámbito tradicional del espacio bidimensional había perdido vigencia como sostén de las acuciantes presiones del momento.

Las presiones anotadas se añadieron otras de índole social y aún política. ¿Cómo sostener frente a un mundo en crisis, en plena toma de conciencia de las injusticias de toda índole que se están perpetrando al nivel mismo de la supervivencia de hombres y pueblos, que pueda alguien mantener la calma suficiente para seguir elaborando mensajes trascendentes desde el otro extremo de un pincel?

Convencidos con este tipo de argumentaciones muchos jóvenes dotados y otros no tan jóvenes, volcaron sus energías a ese plano de la inmediatez trocando armas en los más nobles casos, o queriendo exigir a las que tenían en manos resultados que las mismas no podían brindar.

La confusión alcanzó por momentos contrastes dolorosos.

Algunos de los más destacados valores del arte se plegaron a las nuevas filas de la protesta adoptando actitudes y gestos cargados de nobles propósitos si bien de escasos resultados en el cuadro de valores que pretendían modificar.

Quienes tenían algún grado de veteranía sobrevivieron la aventura; estaban ya demasiado hechos para que un período de descargas emocionales les impidiese volver a la paz de hierro de sus estudios.

Ya lo había proclamado Braque con rigor francés: “Cada artista a su jaula”. Pero hubo otros pertenecientes a las promociones más recientes para quienes la ausencia de esos años de sus respectivas jaulas sería un obstáculo insalvable para recuperar el “temps perdu”.

Algunos de los más destacados dentro de esas promociones siguieron avanzando en esos caminos recién explorados por ellos. Hubo quien se volcó a la cinematografía, quien a la palabra escrita y quien con menos fortuna inició un vagar por las desmedradas paredes de sus recuerdos.

En un mundo donde se compran y venden buzones como el específicamente nuestro, no todos tuvieron el valor de Federico Manuel Peralta Ramos de construir y objetivar el gran caño rojo, de exhibirlo y por supuesto venderlo a ese comprador de buzones que al menos en este caso sabía lo que compraba.

Como durante un gran diluvio las aguas llegaron a insospechadas alturas, pero como en el diluvio también llegó la hora de su descenso y podemos contemplar con creciente interés el caso de los sobrevivientes.

Los buzones no se han agotado empero.

Bajo distintas advocaciones sigue una amplia oferta de los mismos, aunque ahora los candidatos comienzan a escasear.

Lo que fue en medio de todo, noble aventura a comienzo de los años sesenta, se torna hoy desagradable parodia de sensibilidades retrasadas.

Algo así como un grande repitiendo las gracias de los chicos, condenado a producir una impresión nada risueña.

En centros metropolitanos donde se ha llegado incluso a invertir considerables sumas de dinero en estos callejones sin salida, falta resignación para admitir el fracaso y todavía se presiona sobre el gusto y la sensatez de los degustadores tratándolos más como consumidores para que aprovechen los últimos saldos de los que no es fácil desprenderse.

Mientras tanto los “clavados” compran bajo cuerda las mejores expresiones de lo que logró sobrevivir al gran chaparrón universal, atajándose como pueden de la dolorosa encrucijada económica en la que se encuentran.

A estas presiones metaartísticas el artista de nuestra América tiene que soportar otras no menos feroces.

En las últimas confrontaciones de arte nuevo, los grandes centros europeos y algún centro norteamericano pretenden dictar pautas respecto de lo que esperan de nuestros artistas en términos de tendencia o escuela.

Ya no se trata de recoger el fruto que ese creador elabora en su taller para informar al público y a la crítica acerca de los hallazgos de su tarea, sino que se pretende con singular impertinencia decirle al artista lo que tiene que hacer.

Mucho contribuyen en tal sentido los simposios de una crítica desorientada o lo que es aún peor, malorientadas, donde los respectivos popes se aplauden unos a otros y se congratulan de la supuesta sagacidad que les permite no ya descubrir a los nuevos valores, sino orientarlos en el sentido de sus prejuicios y lo que sería más grave de sus intereses.

Tales actitudes de manifiesto imperialismo cultural son por lo general mal resistidas por los centros donde la crítica autónoma hace pie con dificultad en los que nunca faltan aquellos que aún de buena fe se pliegan a esas exigencias en su afán provinciano de estar "a la page".

Pero no todo es tinieblas en el panorama que pinto con tintas oscuras. "También es negra la noche", dice el Martín Fierro. "Y tiene estrellas que brillan"

Podría argumentarse que hasta aquí es más lo argumentado por mí que lo probado y que además de conclusiones sería bueno escuchar razones.

Nadie discute la estatura artística de Marcel Duchamp, por ejemplo.

¿Por qué entonces se le han de permitir a él los desplantes conceptuales que supone colocar una rueda de bicicleta encima de un taburete, o desplegar sin reticencias la impúdica forma de un mingitorio, o pintarle bigotes a la Mona Lisa de Leonardo, respetando esas ocurrencias como si fueran arte?

Cabe aquí reflexionar sin temores.

La obra de un artista tiene un contexto, que no es otro que la trayectoria total y completa dentro de la cual se inserta.

Sabemos que Picasso pintó su heladera y que a nuestro Quinquela Martín le da título de precursor del arte ecológico el haber hecho otro tanto con los autobuses de la capital que pasaban por La Boca.

¿Alguien se atrevería a sostener que son éstas las obras que los definen en su jerarquía creadora?

Reconozcamos que el caso de Duchamp es más complejo: que su intención es más cerebral que su misma vida enigmática y paradójica presta un matiz particular a su genio creador.

Duchamp entró a la puerta grande del arte con su espléndida pintura entre cubista y futurista, El desnudo descendiendo la escalera.

Su obra pictórica, si bien escasa es de altísima calidad y lo revela como uno de los plásticos más densos de su época.

A partir de entonces sus actitudes y experiencias (que no experimentos) adquieren la autoridad que les presta esa perspectiva del inicio.

Sus objetos encontrados, allá de todo capricho aparente, son importantes notas a pie de página de su lúcido discurso.

Su ironía pretende desnudar cierto academismo en que corría peligro de caer el arte nuevo. Son toques un tanto mágicos en el cabal sentido de la palabra donde con un trazo apenas perceptible se dice más que lo que otros logran con extensos y aburridos manifiestos.

Pero ese lujo que no reniega siquiera de lo estético que puede adivinarse a través de sus objetos, era algo que él podía permitirse como expresiones que serían leídas dentro del contexto de su obra y su personalidad.

En feliz anécdota que me contó Ignacio Pirovano cierto joven se permitió un juicio cáustico sobre la obra de un viejo escritor.

Cocteau le contestó: “Tiene usted razón, pero aún no ha adquirido el derecho como para decirlo”.

La objeción que sale al paso en el caso de los que han pretendido hacer escuela de esas actitudes, llenas de gran “esprit” francés y de la autoridad de quien las produce como al desgaire, es que ello ha pretendido convertirse en algo solemne y autoritario, el todo es el de los pesados sermones del maestro ciruela de carga inversamente proporcional a la que animó el espíritu de Marcel Duchamp a quien se pretende convertir en padre de esos repetidos y por repetidos aburridos gestos.

Es algo muy parecido a quienes en nombre de la persona y las enseñanzas de Cristo cometen toda suerte de tropelías contra la más elemental caridad y dignidad humanas, leyendo como diría Blake, negro donde dice blanco y blanco donde dice negro.

Que es posible meditar con éxito acerca de las actitudes de Duchamp; que podemos incluso arribar a importantes consideraciones de estirpe filosófica, por supuesto que sí y por supuesto que ello también es factible frente a la obra de cualquier hombre de genio. Si el suyo es más esurridizo ello aumenta el desafío de aquellos que pretenden penetrarlo, pero confundir la Mona Lisa de Leonardo con la lámina con bigotes de Duchamp y enmarcarlas ambas para colocarlas dentro de un mismo rango en las paredes del Louvre, supone haber incurrido en el total desconcepto del conceptualismo pretendido por Duchamp.

Su denuncia es precisamente contra quienes han olvidado el valor artístico del célebre retrato y por adocenados y consuetudinarios pasan de largo frente a Leonardo sin siquiera detenerse a mirarlo, para luego decir al retorno de sus viajes: “¡Vieron qué maravilla la Gioconda!”.

No cabe duda que en este modo de señalar y de significar Duchamp abre camino a un nuevo tipo de diálogo, tan sólo que el mismo como hemos visto por la sugerencia de que configura un estilo

("le style c'est l'homme") se mantiene en el caso de Duchamp como en el caso de cualquier otro artista dentro de la coherencia de su propia e insustituible visión personal.

Extraer, pues, aspectos del todo indisolubles del gesto visual argumentando que el arte es una expansión de la conciencia y que en consecuencia todo está permitido, supone avanzar en un proceso de desnaturalizar esos instrumentos, por más que se apele al intrincado lenguaje del estructuralismo.

Por el contrario la apelación a un lenguaje de por sí técnico y especializado supone como ya lo demostrará Stravinsky en su Poética Musical, reducir el campo de la experiencia, restando a la expresión de la palabra el ámbito de significación que debe mantener la poesía para señalar el más obvio ejemplo.

Algo de esto mismo ocurre con todo el aparato técnico que pretende utilizar la música electrónica cuando en vez de aditar una forma más de producir sonidos o ruidos pretende reducir el ámbito de la experiencia musical a los que emanan del mundo de las máquinas.

Lo que en John Cage es genialidad en estrecho paralelo con Marcel Duchamp se torna parodia hueca en sus imitadores.

Cuando Cage llamó la atención era el ruido salivoso que emitía el clarinetista cada vez que interrumpía su sonido producido a través del instrumento, en esos intervalos durante los cuales toma nuevo aliento, está señalando un mundo de vibraciones sonoras que había pasado desapercibido hasta ese momento al oído musical.

Su nuevo registro enriquece el potencial auditivo de la "música" y a los efectos de fijar ideas bien puede organizarse un concierto al estilo del que en cierta oportunidad emanó del futurismo sobre la base del tecleo de máquinas de escribir.

Puede tolerarse la experiencia como para fijar ideas; pero si un artista es, como lo quiere Martín Fierro, el que canta con TODA la voz que tiene, sería lastimoso pensar que la totalidad de esa voz se reduce al ruido de esas y otras máquinas.

El gran artista al estilo de Picasso o de Berni en nuestro medio, sabrá utilizar todo cuanto pueda ingresar a través de su sensibilidad siempre despierta al mundo que le pertenece por derecho de ocupación, a partir siempre del derecho natural que emana y se nuclear en su propio centro de gravedad.

No negamos según lo dicho toda experiencia que enriquezca las posibilidades del lenguaje, pero nos negamos a hacer de las mismas obstáculos para el concepto de enriquecimiento a las que fueron destinadas.

Se dirá que existe un período de énfasis para fijar ideas y aun estamos dispuestos a admitirlo como tal, pero transformar el énfasis en dogma sería como condenar al poeta a que sólo escribiera sonetos a partir de ese hallazgo métrico del Renacimiento.

Por otra parte, un hallazgo no constituye necesariamente una obligación de adoptarlo.

Cada artista tiene su propia personalidad. Lo que es auténtico y significativo en un Federico Manuel Peralta Ramos, sería grotesco en un Laham, y a la inversa.

En cada caso, como lo quería Goethe, cada manifestación habrá de juzgarse según su intrínseca naturaleza procurando no confundir gestos vitales con éste o aquel arte, al que bien pueden esos gestos permanecer ajenos.

Una cosa es el huevo gigante de Peralta y otra su actuación en los programas televisivos de Tato Bores aún cuando ambos se integren en el ámbito de su auténtica personalidad.

La idea de que todo hallazgo constituye una obligación de adopción del mismo, proviene de un falso concepto del arte que consiste en equiparar arte con ciencia y tecnología.

Como ya lo manifestara Picasso, el arte no progresa, o bien podríamos decir que no progresa del mismo modo, y lo mismo podemos decir de la filosofía.

Sólo los ingenuos creen que ya Platón o Aristóteles, Bacon o Montaigne son pensadores superados.

Trátase de un "clima" al que esos pensadores han dado lugar y que mantiene su vigencia por encima de cualquier hallazgo del pensamiento posterior a estos creadores.

De cada uno de estos filósofos emana un clima vital, y quien ame el mundo del pensamiento no debe tener complejos en volver una y otra vez al clima que mejor se adapte a sus propias exigencias espirituales.

Dentro de ese clima podrá o no tener el talento necesario para enriquecerlo pero mucho más creador es un Santo Tomás de Aquino apoyándose sin complejos en Aristóteles, que un pensador que por afán de una supuesta originalidad queda encerrado en el brete de su extravagancia.

Cada vez que un pintor me pregunta, no sin angustia, si su pintura tiene vigencia, procuro tranquilizarlo explicándole que no se trata de evadirse de climas ya habitados por otros creadores sino que esa vigencia emanará de su propia capacidad de habitar y enriquecer el clima elegido.

Por ello y a riesgo de parecer patriotero he procurado reivindicar la capacidad creadora de un Pettorutti, quien insertado dentro del estilo cubista, fue capaz de aditarle esa preocupación por la luz que enriqueció en mucho el lenguaje de Braque y Picasso.

Los artistas cuya obra analizaremos en este ensayo tienen según este pensamiento plena vigencia en el arte de hoy, y la tienen paradójicamente por no haberse dejado empobrecer por los dictados de la moda, que como toda otra moda es pasajera y está por ende condenada en determinado momento a pasarse de moda.

Todos ellos son artistas que han sido capaces de insertarse dentro de alguna de las grandes corrientes del arte, menos preocupados por los aspectos novedosos que por los aspectos durables y por durables vigentes que toda gran corriente expresiva encierra.

Cuando a mediados de los años sesenta escribí un artículo sobre los manieristas de Washington, del mismo modo que cuando en los años cincuenta organicé una muestra de naturalezas muertas de Mac Entyre y de Vidal, cayó sobre mí esa crítica modistil a la que procuro contestar en estas líneas.

Frank Wright, Gerald Wartowsky, así como el resto de los compañeros que a esa sazón trabajaban en Washington traían precisamente una brisa fresca al campo un tanto caldeado del expresionismo abstracto, de la escuela del color y de los “happenings” en boga en aquel momento.

Tan sólo los despistados por falta de sensibilidad dejaban de comprender que ese retorno a las fuentes renacentistas y barrocas significaba un verdadero testimonio de arte, de vigencia mucho mayor que la de quienes repetían los gestos de Pollock o las sutiles y plásticas ocurrencias de Rauschenberg.

Recuerdo perfectamente haber sido el único crítico que en esa ciudad se ocupó de la muestra de esos artistas que hoy gozan de gran prestigio a medida que el péndulo de las variaciones lingüísticas gira a un creciente realismo, lo que no los hace mejores ni peores pintores, pero que sí permite juzgarlos con mayor objetividad.

Mucho me costó explicar a mis colegas que yo no volcaba mi atención a esas manifestaciones por haber sido presa de un retroceso senil (al fin y al cabo tenía cuarenta y cinco años) sino que precisamente por estar inserto en el proceso vital podía reconocer la estirpe de esos creadores tal como me había ocurrido con Edward Hopper a quien entrevisté en vida cuando los colegas del norte lo creían ya archivado. Fue recién después de su muerte que Hopper ocupó el lugar de preeminencia que hoy le otorga la crítica de su país.

Confieso que ya hoy establecer valoraciones al nivel de los artistas que aquí me ocupan es tarea de mucho menos riesgo que hace una década.

A pesar de que no todas las presiones han cesado y de que todavía hay quienes pretenden no abandonar sus respectivos Bunkers de fanatismo monoclar, la oscuridad de entonces está iluminada por más de una estrella y los provincianismos culturales van cediendo paulatinamente a visiones más equilibradas y más acordes “con la naturaleza de los fenómenos”.

Ya son hoy los atrasados de noticias los que dentro de la castigada área de nuestro ámbito cultural pretenden subestimar al muralismo mexicano o a las primeras etapas de Berni, o que se sonrojan cuando les toca ubicar en lugar de preferencia la pintura de Gómez Cornet o de Lacámara.

La ignorancia que hizo que un crítico yanqui me denunciase en un simposio alegando que el nombre de Gutiérrez Solana era un invento mío para hacerlo caer en una trampa es cada día menos probable.

Pero tampoco debemos engañarnos con un falso optimismo.

Si bien las aguas del diluvio descienden, amén de los ahogados no faltan los simuladores y los resentidos.

De los primeros cabe olvidarse. Los simuladores en cambio procuran salvar posiciones perdidas apelando a un nuevo tipo de valoración condescendiente.

Tratan de justificar su ceguera e ineptitud rescatando aquella parte de la obra que más les conviene o insinuando que la severidad de su juicio vale como factor de ajuste o como irritante estímulo.

Los resentidos niegan directamente todo lo que los pasó de largo en su desafortunada pretensión de que el arte los siga a ellos, olvidando que la sagrada misión del crítico es seguir al arte con la humildad que impone toda tarea espiritual y la necesaria cuota de pasión que le permita celebrar lo que descubre, que no es lo mismo que decir lo que inventa, ya que este último vicio no le compete; vicio, entendemos, en el campo del arte ya que el invento seguirá siendo valiosa contribución en el de la tecnología.

La época es propicia para revisar y establecer nuevos valores. Los sobrevivientes manifiestan doble lozanía como es lógico por parte de todo aquel que ha pasado una dura prueba.

Aunque el número de estos Robinsones no es abrumador, bastan para que hablemos de una generación antes que de una escuela.

Todos ellos cumplieron a su manera los ritos del encierro preconizado por Braque; unos más que otros, pero todos lo suficiente para merecer una atención seria y detenida.

Si las corrientes abstractas amenazaban caer en su propio academismo, los artistas que aquí nos ocuparán al estilo de Laham o de Salatino han sabido desprenderse del peligro y con verdadero tesón de fieras han demostrado ser capaces de enriquecer un campo que para los más estaba ya agotado.

El mundo de la figuración paradójicamente encierra hoy menos peligros.

El gran receso en que había entrado, salvo aquellos toques de Nueva Figuración que, como lo advirtió De Kooning, era emanación del expresionismo abstracto, permite hasta cierto punto hacer más desbrozado el punto de partida.

Tan sólo que esa actividad figurativa había en cierto modo permanecido “underground” como en el caso de los manieristas de Washington o de Perlstein, así como entre nosotros y ya con grado de maestro trabajaba en el silencio Guillermo Roux.



La obra del inglés Bacon, pese a su colosal influencia, ofrece en este sentido menos asidero que la de su compatriota y colega Lucien Freud cuya obra auguramos tendrá creciente significado.

Es que Bacon como De Kooning está más cerca del expresionismo abstracto mientras Freud mantiene con mayor rigor la raíz hundida en el mundo de esa realidad objetiva cuyos frutos ya despuntan en la joven pintura europea al punto que amenazan constituir una nueva moda.

Lo afirmado respecto de Lucien Freud vale para los norteamericanos Hopper y Wyeth, este último bien conocido y admirado por Lascano y por Pablo Suárez, del mismo modo que Bacon lo fue por Hugo De Marziani.

En el caso de Giuffré la filiación habremos de buscarla más por las corrientes del arte pop, un Wayne Thibault por ejemplo y la carga Art Nouveau que asimiló esa corriente estética.

Los seis artistas aquí presentados son representativos de una generación y de una actitud eminentemente pictórica.

Abstractos o figurativos, todos revelan su inserción en la historia de la pintura, a partir de la cual, sin temores ni complejos desarrollan sus respectivas problemáticas y personalidades.

Este interés sano de raíces los ha llevado también a valorar los productos del propio suelo. Desde Prilidiano Pueyrredón en adelante se han permitido la curiosidad por conocer a los buenos maestros de nuestra plástica, extrayendo importantes lecciones de sus conquistas.

La cultura como lo quiere el poeta y filósofo Fernando Demaría es interacción entre el hombre y el suelo, y nos congratulamos de comprobar la seria atención que estos artistas prestan a la tierra y al ámbito donde trabajan.

En todos hemos notado esa íntima conexión que los une a las constelaciones nada caprichosas que tienen en sus respectivos cielos, presididas por una misma cruz austral. Como auténticos artistas que son, lo son a partir de su americanidad y más específicamente de su condición de argentinos. Merecen la atención a que nos conminan.