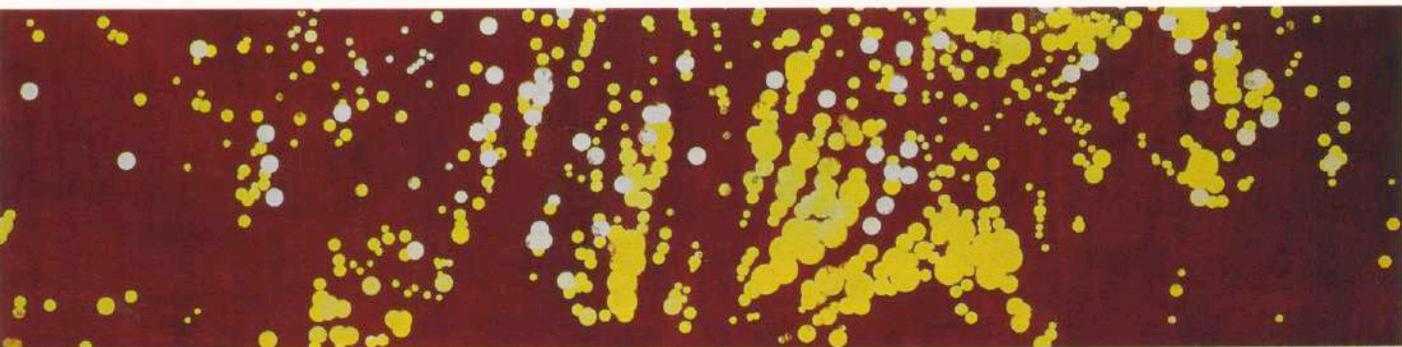


# CAMBRE



ABRIL - MAYO 2000

FUNDACION  
FEDERICO JORGE  
K L E M M

## CAMBRE LUNAR

Todo el mundo sabe cómo se hace para entrar en el zen. Hay ejercicios, prácticas deportivas, protocolos de iniciación: toda una táctica de blanqueo de sí que el aprendiz puede adquirir leyendo un puñado de manuales inocuos (si es responsable) o simplemente imaginándola (porque con el zen es imposible equivocarse). Lo que se ignora por completo es cómo se hace para salir. Cómo alterar los rituales del tiempo, cómo olvidarse de regar, cómo conseguir que el jardín se salga de caja. En otras palabras: cómo dar sentido otra vez, después de haber dedicado años a sustraerlo.

Y a Cambre, cuándo no, le gusta el contratiempo. Mientras una parte considerable de la sensibilidad occidental celebra el cambio de milenio llenando formularios para ingresar a la Internacional Zen, él, con sus zapatos pintados, sus botamangas demasiado cortas y su aire eterno de preguntarse todo, se escabulle con sigilo por una puerta trasera, justo cuando el personal de la sede está entrando el refuerzo de provisiones. Más bambú, más tinta y pinceles, más tatamis aciagos. Cambre tropieza, naturalmente, y por un segundo todo —arcos y flechas, bols de arroz, pies descalzos— vuela por el aire, en una de esas leves catástrofes de cine mudo que Cambre parece siempre a punto de protagonizar. Porque el tropiezo, hay que decirlo, es la figura retórica por excelencia del artista del contratiempo. Así que Cambre tropieza y pasa a otra cosa. ¿A qué? Porque: ¿hay algo más allá del zen? ¿Hay vida para el Hombre de las Vasijas —como hasta ahora lo conocían a Cambre en el fabulario infantil de la plástica— después de haber renunciado a renunciar durante tanto tiempo?

Respuesta obvia: por supuesto que hay. Mucho menos obvia, sin embargo, es la forma específica de vida que es esa vida, y el camino que debió recorrer para abrirse paso hasta nosotros. La vida no "explotó" en la pintura de Cambre: ninguna revancha, ninguna voluntad de antagonismo, nada que enmendar. La vida fue reconstruyéndose —como los tejidos, como esas imágenes digitales que en algún momento pasan del estado pixel a una ficción de analogía. Pero en vez de aspirar a la solidez o a la salud, prefirió quedarse en una fase intermedia, entre la primera reanimación y el alta, y adoptó la convalecencia no como una condición pasajera, sensible a las contingencias, sino como una naturaleza.

Convalecencia y naturaleza podrían ser los dos lemas de la muestra de Juan José Cambre. Me cuesta imaginar una reentré más romántica. Como el que, después de haberlo sabido todo, decide aprender a pintar de nuevo, Cambre pinta paisajes, paisajes apaisa-

dos, secciones de naturaleza que somete a la disciplina de un formato peculiar, una especie de panavision doméstico, bajo y ancho, que parece panear sobre sí mismo y reemplazar el barrido de nuestros ojos. No pinta cualquier trozo de naturaleza; pinta follajes de árboles, pinta el juego de la luz que horada esas matas de hojas. Pinta —para decirlo brutalmente— contraluces. Y mientras contemplamos los cuadros algo nos zumba en la cabeza. ¿No hemos visto ya esas imágenes diez, cien, mil veces? Pero ¿dónde? No se trata exactamente de un déjà-vu; se trata de un motivo: algo que no podría no repetirse. Es como si Cambre hubiera sustituido el motivo de la vasija, severo y esencial, por otro más Sturm und Drang, más perceptual, más, digamos, impresionista... Pero no. Porque el contraluz no es un motivo pictórico sino fotográfico y —lo que es más importante— un motivo vulgar, el clásico ardid mediante el cual una práctica cultural "menor" como la fotografía alguna vez aspiró a conquistar los títulos de nobleza del arte.

Así, repatriando para la pintura el contraluz, ese ready-made del arte en la naturaleza descubierto por la fotografía, Cambre pone en evidencia un trance que es clave para la vida de su obra en el más allá de las vasijas: el roce con la vulgaridad. Es cierto que sus contraluces tienen la cualidad frágil, titilante, un poco enceguecedora de las primeras imágenes que vemos al despertar de un sueño, o saliendo de una noche que nos parecía interminable. Pero esa condición neonata, como inaugural, esconde al mismo tiempo un extraño fondo común, un sedimento terrenal, ordinario, que nadie que haya salido alguna vez de una noche o un sueño como éstos podrá dejar de reconocer. El contraluz es el motivo, el cristal de vulgaridad que acecha en el cuadro; el déjà-vu, en cambio, es el resultado de su manera paradójica de interpelarnos: soy lo primero que ves al abrir los ojos, pero eso que ves primero es lo que todos vieron primero alguna vez. Es la lección melancólica que Truffaut demostraba saber de memoria cuando, en *La mujer de la puerta de al lado*, en una escena triste de hospital, le hacía decir a Fanny Ardant, *la Mujer Más Elegante del Mundo*, que sólo encontraba la verdad en las letras de las canciones vulgares que oía por la radio.

Dicho lo cual, hay que señalar que Cambre no sólo ha salido del zen, no sólo se ha inventado una nueva vida en la fragilidad, la condición intermitente y perecedera de esos paisajes de película checa que pinta, sino que ha dado, ha tropezado, también, con la nueva unidad mínima de su práctica, con su propio pixel: el lunar. Cada orificio de esa piel acribillada que son sus cuadros es un lunar, y cada lunar un punto de luz, y cada lunar nos recuerda que para Cambre la luz, como casi todas las cosas, es una criatura doble, a la vez diurna y nocturna. Pero para ser francos, ¿no es el lunar el principio de todo? El espectador de estos cuadros inestables y bellos no tiene por qué saberlo, pero la

historia clínica de los lunares de Cambre está llena de episodios ejemplares. Primero, porque el lunar es la gota de pintura que no llega a llegar al cuadro, que el pintor deja caer y pierde en el piso y permite que se achate con el tiempo al pie de la tela, donde yace para siempre como un héroe caído en la batalla. (En su taller, al pie de la pared donde acostumbra pintar, Cambre tiene un verdadero cementerio donde descansan, convertidas en lunares, las gotas de pintura que quedaron en el camino de su obra.) Segundo, porque el lunar es la vasija pero sin su volumen, su aura y su mística: una vasija pop, descaradamente superficial y decorativa. Tercero, porque el lunar —y aquí, adiós vasija— nunca está solo, es gregario y, aunque guarde las distancias, siempre tiende a amucharse, a esa multiplicación cósmica o psicodélica con que a menudo lo vemos colonizando papeles de forrar cuadernos, delantales de mucamas, vestidos. Y cuarto, porque el lunar —la beauty mark, como los ingleses, que no son tontos, prefieren llamarlo— es el detalle que crea el rostro, el mundo, el todo, y los crea por el simple hecho —tan envidiado por la pintura— de mancharlos. Sólo que los paisajes de Cambre no están hechos de detalles; son detalles. El modelo original debía ser más grande, el plano más abierto, los árboles más numerosos, y la imagen sin duda debía incluir tierra, troncos, ramas —algo más, en todo caso, que esa trama de copas perforadas por la luz. Pero todo eso, ahora, es conjetural: suponemos que ese todo original del paisaje debe estar en algún lado, más allá del cuadro de Cambre, sólo porque algo en el cuadro, a su extraña manera, nos impone su añoranza. Como antes con el contraluz, ese lugar común que el pintor hacía emigrar de la fotografía a la pintura, el "detalle" no es aquí un modo de reproducir el cuadro, como nos enseñan a entenderlo los libros de pintura, sino, digamos, la vida misma del cuadro —y ojalá "la vida misma del cuadro" se entienda como Fanny Ardant entendía las letras de las canciones baratas. Los paisajes de Cambre tienen una vida de detalle, en el sentido en que hablamos de "una vida de playboy", "una vida de separado" o "una vida de pintor". Es una vida lunar, austera y sentimental, que prefiere la generosidad a la perfección y ha dejado de pensar en lo que ya no tiene.

ALAN PAULS

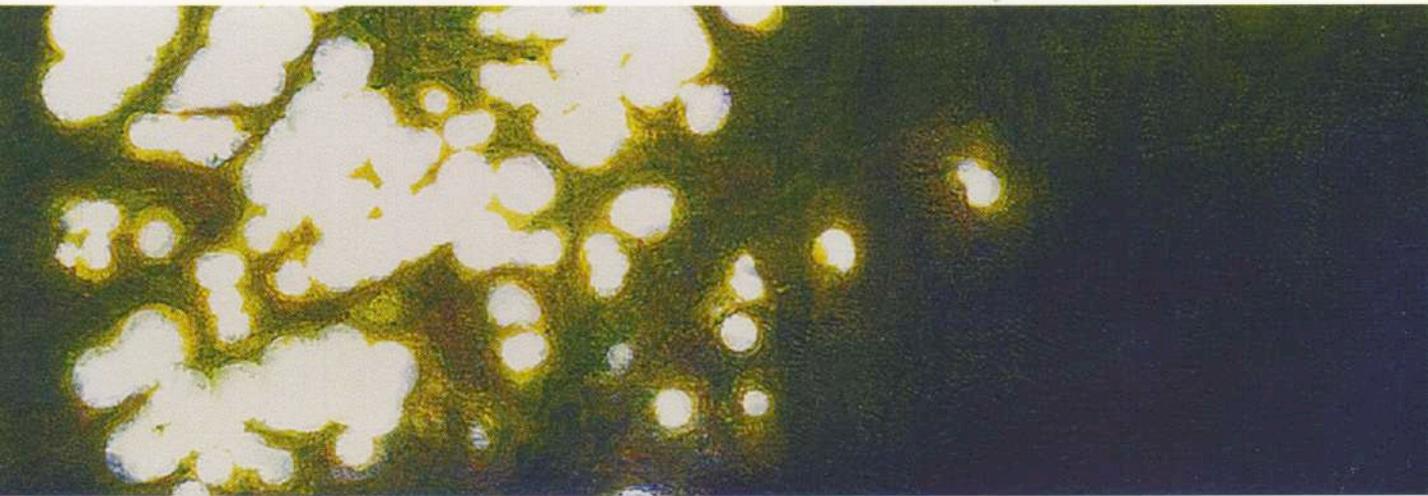
Agradecimientos a Nora Aslan, Ana Cambre, Joaquín Cambre, Lucas Fragasso, Renato Rita

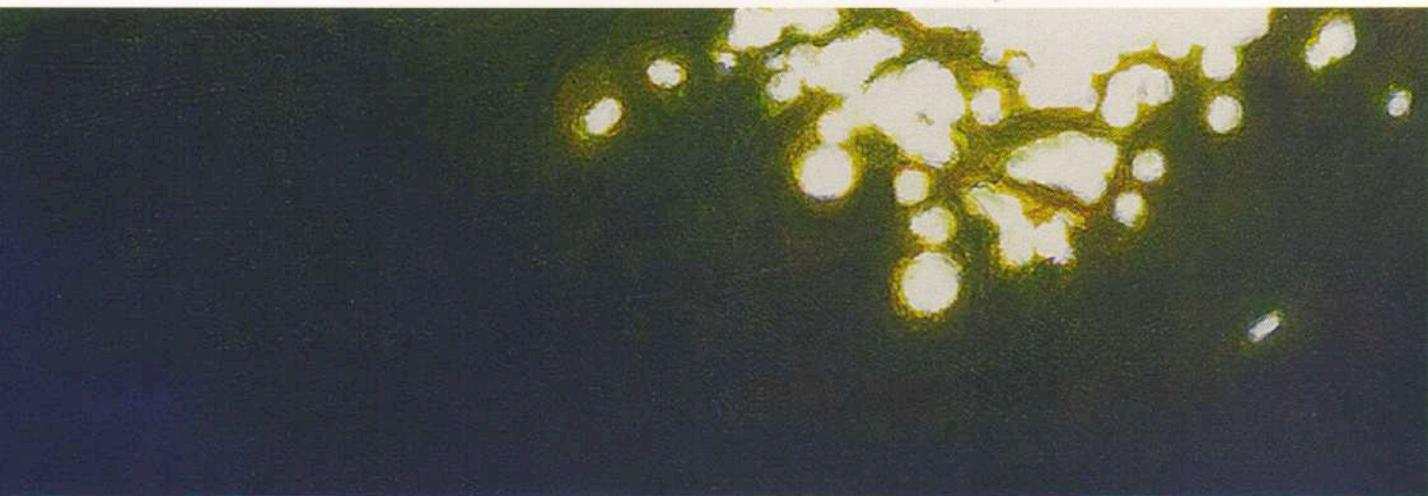
Tapa: Milano 1999



Palermo, B.A. 1998



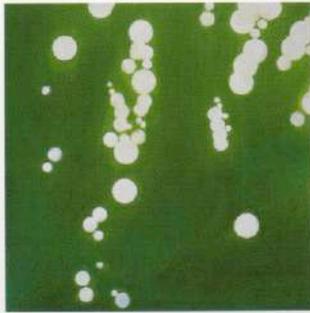




Hyde Park 1997



Ubatuba 1996



Ornö 1956

## **Juan José Cambre**

### MUESTRA INDIVIDUALES

1998 Fundación Federico Jorge Klemm. Buenos Aires • 1997 Casa de la Cultura Argentina. Milán, Italia • 1997 Galería Alternativa. Caracas, Venezuela • 1997 Pinturas 1984-1987 Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca • 1992 Pinturas 91-92 Centro cultural Recoleta. Buenos Aires • 1991 Galería Jacob Karpio. San José de Costa Rica • 1990 Galería Adriana Rosenberg. Buenos Aires • 1989 Galería Adriana Rosenberg. Buenos Aires (Muestra de apertura) • 1988 Galería Jacques Martínez. Buenos Aires • 1987 Galería Jacques Martínez. Buenos Aires • 1985 Galería Rubbers. Buenos Aires • 1984 Galería Jacques Martínez. Buenos Aires • 1983 Galería Artes. Quito - Unión Carbide Argentina. Buenos Aires • 1982 Galería Arte Nuevo. Buenos Aires • 1981 Galería Alberto Elfa. Buenos Aires • 1979 Galería Arte Nuevo. Buenos Aires • 1978 Galería Atica. Buenos Aires • 1977 Galería Arte Nuevo. Buenos Aires - Galería Balmaceda. Buenos Aires • 1976 Galería Lirolay. Buenos Aires • Galería Arte Múltiple. Buenos Aires.

### ALGUNOS PREMIOS

1993 Primer Premio Fundación Fortabat • 1982 Mención Artística Joven del Año. Asociación Argentina de Críticos • 1981 Primer Premio de Pintura Salón Manuel Belgrano - Primer Premio de Pintura Banco de Acuerdo • 1976 Primer Premio de Pintura Sociedad Hebraica Argentina. Buenos Aires.



a Elena



**Bodega Súter**

SAN RAFAEL MENDOZA

FUNDACION  
FEDERICO JORGE  
K L E M M

---

M.T.de Alvear 626  
(1025) Buenos Aires  
Tel.: 5411-4311 25 27 / 4312 20 58