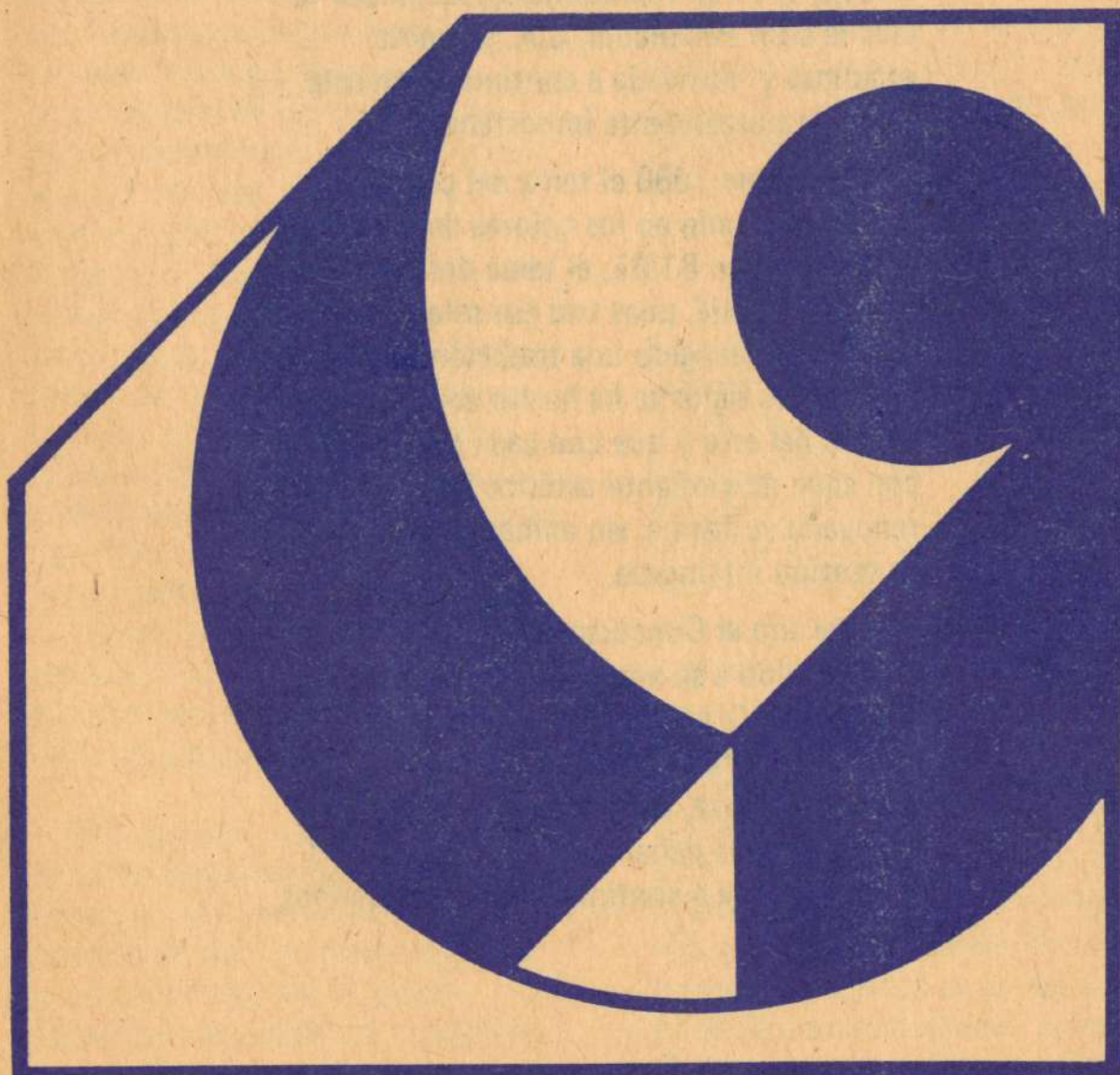


artegulf ⁸¹/₈₂

febrero 10 al 3 de marzo/1982
Museo de Arte Contemporaneo



ARTEGULF 81/82, es la prolongación de un trabajo que en 1980 iniciara la Gulf Petroleum, S. A., con el objeto de incentivar a las jóvenes generaciones artísticas panameñas en ir en busca de una creación más rica y propia.

Resulta optimista, para todos aquellos que han colaborado con el desarrollo de este concurso pictórico, la acogida que ha tenido entre nuestros pintores jóvenes. No en balde, cuarenta y cinco artistas han participado este año. Ellos conforman un grupo importante en cuanto a la calidad del trabajo que han representado, razón por la cual la Gulf Petroleum, S.A. se siente orgullosa y motivada a continuar con esta labor de trascendente importancia.

Si bien, en 1980 el tema del concurso estuvo inspirado en los colores del trópico; para la versión 81/82, el tema designado es Paisaje. Paisaje, pues tras esa sola palabra, la pintura ha recogido una tradición que con el paso de los siglos se ha hecho una constante dentro del arte y que con cada generación y con cada movimiento estético ha cambiado y renovado su forma, sin embargo, conservando su sentido intrínseco.

Este año el Concurso ARTEGULF 81/82 ha cumplido a su vez un fin didáctico al publicar en la prensa local una serie de artículos sobre el paisaje a través de la historia del arte, escritos por el reconocido crítico de arte panameño Lic. Agustín del Rosario y que a continuación reproducimos.

PAISAJE

por: Agustín del Rosario

I

Desde sus inicios el Arte ha sido una forma de comunicación para el ser humano. Ha sido un instrumento que le ha permitido al ser humano conocer y entender su realidad y al hacerlo, conocerse a sí mismo de una manera más totalizante e integral. Dentro del Arte, la Pintura ha sido un ejercicio creador que no solamente entronca con los propios orígenes del ser humano sobre nuestro planeta sino que también ha servido para que ese ser humano, en cada época, en cada período, haya podido captar la sensibilidad de su momento y dejarnos testimonio de ella en lo que ha pintado, en lo que ha dibujado. Por esa razón, cuando hablamos de la Pintura, hablamos también de una forma social de relación humana -como bien lo ha cuestionado Hauser- porque a través de la Pintura, una sociedad se ha prolongado más allá de su tiempo, mediando la interpretación, mediando la objetivización que de ella han hecho, en su momento, pintores y dibujantes.

Si entendemos esta particularidad de la Pintura entenderíamos también como, en este preciso sentido, su función ha sido, en cada momento, la de objetivarnos un paisaje respectivo de una época respectiva. Así, el ser humano de Altamira y de Lascaux, en las paredes de sus

cuevas, lo que nos dejó no fue una realidad mágica sino una realidad cotidiana, que le estaba próxima a su capacidad de representación: los bisontes, los caballos, los cazadores, que en ese momento de la Humanidad eran los protagonistas iniciales de una conquista social que le llevaría siglos al ser humano. Ese era el paisaje cotidiano de ese ser que comenzaba a conocer la naturaleza y las leyes de subsistencia de esa naturaleza. Dibujar esos elementos, para él, era capturar ese paisaje exterior a través de su paisaje interior -la sensibilidad creadora-.

Y es importante connotar cómo, esa primera relación con la Pintura, la trabaja el ser humano, tanto dentro de una concepción realista como dentro de una concepción abstraccionista. De allí que junto a modelos pictóricos en los cuales, incluso en nuestros días, nos sorprende el vigor con el cual se han pintado los miembros de los animales, en algunos casos sugiriendo acción y movimiento, encontremos también modelos pictóricos en los cuales, tanto los animales, como sus miembros, son sugeridos por líneas y por formas que, para ese ser humano de la prehistoria, funcionan en el mismo nivel de representatividad anterior. Es decir que ese artista creador, ese primer artista creador, entendió que

el paisaje de la Pintura, su personal y propia concepción de las cosas, bien podría entregarse dentro de un nivel de fiel reproducción del mundo exterior -es decir tal y como las cosas se daban en ese marco referencial- como dentro de un nivel de representatividad en el cual esas cosas se daban dentro del marco referencial cómo las entendía el propio artista: bien a través de una naturaleza de líneas y formas dentro de la cual las cosas parecían geometrizarse.

Ese paisaje de entonces ha sido, hasta nuestros días, el mismo paisaje que confronta la Pintura como Arte. Es decir un paisaje que puede captarse y recubrirse dentro de un nivel de fiel reproducción de la Naturaleza y un paisaje que puede captarse y recibirse dentro de un nivel de representación de la Naturaleza. en el primer nivel, calificando la Pintura, como una forma de reproducirnos el mundo exterior tal y como lo percibe nuestra visión. En el segundo nivel, calificando la Pintura, como una forma de representación del mundo exterior tal y como lo percibe la sensibilidad del creador. A estas dos vertientes habría que añadir una tercera, descubrimiento de nuestra pintura moderna, y es aquella de entender que la propia Pintura tiene un paisaje, su propio paisaje, que no necesariamente nos remitiría a un realismo o a un abstraccionismo y sí a una nueva realidad de experimentación con la propia Pintura.

En estos momentos, hablar del paisaje como tema de la pintura en nuestros días es hablar también de una de estas tres maneras de

confrontar la realidad social de los seres humanos. Desde el punto de vista del artista creador: como un reflejo realista, como un reflejo abstraccionista, como un reflejo experimentalista. En cada caso aceptando que el paisaje conlleva la representación de una búsqueda determinada. Sea ésta la búsqueda de un tema similar al de su exterioridad (realismo) o un tema opuesto a ella pero fiel a su interioridad (abstraccionismo) o bien un tema en el cual la propia pintura trate de encontrar un tema en ella misma (experimentalismo).

II.

Los primeros testimonios de la Pintura como una forma de Arte datan de los tiempos de la pre-Historia y sus ejemplos más conocidos, y en consecuencia más importantes, proceden de algunas cuevas y grutas subterráneas al sur de Francia y al norte de España, en lugares que fueron habitados por el ser humano hace, aproximadamente, unos veinte mil años. Estos primeros testimonios además de ser una forma de conocimiento de la realidad, es decir una estructura social de comunicación, evidenciaron y evidencian aún, las capacidades creadoras de los seres humanos que tuvieron esa capacidad de darle forma a sus pensamientos a través de pinturas y dibujos realizados con materiales que les facilitaba la propia naturaleza.

A medida que avanzan las sociedades y las culturas humanas y a medida que se alcanza un dominio de la propia naturaleza y se desarrollan técnicas con las cuales

vencer los impedimentos que ésta, la naturaleza, coloca a su paso, crecen también las capacidades de representarla a través de la pintura. Y si nosotros atendemos al entendimiento que en un momento dado de su evolución el ser humano dio a sus formas de comunicación una capacidad de interpretar los misterios del universo, entenderíamos también cómo a esta capacidad, la de pintar, dio también un sentido religioso casi místico. Por ello la relación existe entre la Religión y la Pintura, dentro de culturas como la egipcia, la mesopotámica, la china, la japonesa, en las cuales "pintar" era una forma de "capturar" las cosas del mundo y dejarlas detenidas en el tiempo, en las paredes de los templos, en los carpachos de los animales, en las tumbas de los grandes señores.

Este sentido de religiosidad es el que señala, en sus inicios dentro de estas culturas, la presencia de la Pintura como una forma de detener el tiempo, como una forma de conservar la realidad de las cosas, como ellas son. Y es este sentido el que prima durante la antigüedad y el que nos explica el rescate de tantos momentos de la vida del ser humano dentro de cada una de estas culturas. Si el ser humano de la pre- Historia nos dejó escenas de su cotidianidad, el ser humano de estas culturas que hemos mencionado nos dejó escenas de la vida diaria también pero inscritas dentro de un sentido de rescate ante la temporalidad de las cosas. No es casual que gran parte de estas pinturas, las trabaje en templos y en lugares delicados al culto religioso: era así porque este quehacer artístico es una manera de darle vida a la

propia vida más allá de la permanencia que estas mismas escenas registraban para él.

Es este mismo sentido el que entenderíamos en el momento de enfrentarnos al arte griego dentro de los paisajes que desarrollara en sus pinturas. El motivo de sus cerámicas, sus vasos, sus cráteras, en los cuales dibujaba y pintaba, es siempre aquel de recrearnos escenas de las vidas de sus dioses y sus héroes. En el caso del arte griego, no va a ser la pintura el grupo más importante de su aporte, pero en los momentos en que trabajara este quehacer, encontramos como sucede en sus esculturas, la apoteosis del ser humano como centro de una inspiración casi que infinita. El realismo a que llegara en la descripción de algunos de estos paisajes queda supeditado a su regodeo con la figura humana que es el centro de toda su creación. En el caso del arte griego encontramos como tema central el cuerpo humano. De allí las extraordinarias implicaciones que creara, trabajando esta idea que, llegó a ser y bien lo podríamos mencionar aquí el paisaje central de sus obras. Observando sus escasos ejemplos de pintura encontramos en ellos este ejemplar testimonio que valdría la pena señalar, alcanzaría en la escultura y no en la pintura sus ejemplos más diferenciatorios y logrados.

Igual sucede con la pintura romana. Sus pinturas murales y sus frisos, si bien es cierto recogen aspectos de una vida imperial que es reflejo de momentos específicos dentro de la historia de Roma, acentúan también la relación de sus

creadores con la figura humana como centro de ese paisaje que describe el artista creador. En este sentido la pintura romana, como sucede con la griega, es el resumen final de una visión realista, iniciada dentro de la pre-historia del ser humano, que acentúa el gusto preferencial del artista creador por recrearnos la realidad exterior a él tal y como la observa y por avanzar dentro de esta constante, a un grado en el cual se identificará el mismo, como ser vivo, como tema central y como paisaje de esa observación estética. Y es definitivamente esta actitud la que conllevaría en el desarrollo de su sociedad hacia ese hedonismo cotidiano que paulatinamente alcanzaría los niveles de decadencia con los cuales se caracterizarían estas culturas, en los años posteriores a la caída del ideal político social, cultural, del imperio romano.

III.

El concepto medieval en todos los niveles de la vida, determinó una negación de todas aquellas vivencias que había aportado a la cultura y al arte, la antigüedad. De esta manera esa visión realista, profundizada por el ser humano desde sus inicios en nuestro planeta hasta culminar con el arte griego y romano, queda negada la sensibilidad de los hombres medievales y es entendida, por ellos, como una manera de ir en contra de la propia naturaleza. Dios es el único artífice, señala un principio medieval, y en consecuencias a él sólo le compete la creación de imágenes de la vida.

El Renacimiento es una reacción

violenta hacia esta concepción de las cosas y de las relaciones sociales. El Renacimiento en este sentido, implica el goce por la carne, por los placeres, y la vuelta del Arte, especialmente de la Pintura, hacia ese nivel de recreación realista que le había sido negado durante tantos siglos. Por ello el paisaje de la pintura renacentista o bien va a ser la cotidianidad de la época, con sus plazas, mercados, puertos y la representación de pasajes religiosos dentro de este marco referencial o bien el retrato de personajes del momento. En el primer momento, es evidente, es el rescate de la antigüedad griega, sumándose a ello un concepto mucho más democrático del hecho pictórico y en el segundo momento entenderíamos la captura del instante de la antigüedad romana con la exaltación de las figuras ceñeras de la sociedad. Pero lo trascendente del arte renacentista es que lo hace dentro de un momento en el cual la sociedad humana en todos sus niveles alcanzaba una amplia superación de sus conocimientos tecnológicos y científicos, de allí la gran trascendencia adquirida por la pintura renacentista que impone ese concepto del paisaje como tema central de la pintura. Pero este paisaje lo impone el Renacimiento entendiéndolo como una visión realista; es decir la búsqueda de reproducir la exterioridad, bien a través de la pintura, el grabado, el dibujo. El paisaje de la pintura, para el Renacimiento, es un paisaje natural.

Es, evidentemente, el solazarse en un tema que le había sido negado al ser humano durante

tantos siglos y que ahora puede irrumpir de manera libre y deshinibida a lo largo de ejemplos como los de Da Vinci, Botticelli, Rembrand, Durero. En cada uno de estos ejemplos, unificando las técnicas por ellos utilizadas, lo que encontraríamos siempre es ese goce del artista creador en poder describir y dibujar esa naturaleza exterior a él tal y como está ante sus ojos, dentro de un nivel de exactitud en verdad, extraordinario, en cada uno de los casos mencionados. La imagen contrastante la tendía uno al observar, dentro del mismo período, la figura oscura y controversial del Bosco, cuyos temas nunca se entroncarían dentro de este nivel de realismo antes connotado sino que abren, en esos momentos ya, una puerta hacia el arte moderno.

A partir del Renacimiento hasta llegar al siglo XVIII y XIX qué es lo que encontramos? El predominio del concepto realista en el Arte que impone dentro de la pintura el conocimiento de la realidad partiendo de una descripción casi que fotográfica de esa realidad. El paisajismo inglés, el paisajismo francés, que son sino una derivación ampliada de este concepto en el cual se identifica el tema de la pintura con el tema de la propia naturaleza? A partir de este momento se identifica el arte de la Pintura como un tipo de Arte que tiene, necesariamente, que representarnos paisajes para que podamos entenderlo como un tipo de arte válido. Es decir, se identifica el término pintura con el de paisaje y paso a paso, cientos de artistas, trabajando esta idea lo que crean en el observador del

Arte es la conciencia de que una cosa se identifica con la otra. Por esa razón incluso en nuestros días, cuando habla uno del paisaje en la pintura, no es extraño que se tenga la imagen de un Tate o de un Natteau y de que solamente se entienda como paisaje aquel que describe un paisaje de la naturaleza.

Se haría necesario el aumento creciente de los desarrollos tecnológicos del ser humano, que negarían la preponderancia de este paisaje y que lo transformarían en un sentido físico, para aceptar y para entender que existía otro tipo de paisaje dentro de la observación creadora del ser humano. Sin ánimo ello, y justo es consignarlo, de negar la existencia de una visión realista de las cosas, sino con el ánimo de ampliar el entendimiento del ser humano hacia la pintura, hacia otro nivel de explicación o de interpretación de la realidad.

IV.

En este sentido la batalla que se libra en el siglo XIX, en el terreno del Arte, es aquella de liberar el color de su relación obligante con un paisaje corporal dentro de la Naturaleza. Hasta ese momento, los valores cromáticos de la obra se pretenden entender en base a la fidelidad con que reflejaban realidades exteriores y se valorizan, consecuentemente, con la efectividad con que esos colores dentro de ese paisaje, incorporaron en el Arte, realidades conocidas por el propio observador. Dentro de esta concepción, aporte central del paisajismo inglés del siglo XVIII, encontramos que el paisaje, como

entidad pictórica, solamente existe en la medida en que remite a una exterioridad dada. Así, el espacio físico, en la Naturaleza, determina la fiel copia, en la obra artística, de los elementos que constituyen esa Naturaleza. Así, las cosas, dentro de la pintura, tienen un color determinado, una forma determinada en la medida en que repiten un color, una forma, determinada previamente en la exterioridad del creador.

El movimiento impresionista, centralizado hacia la mitad del siglo XIX, al imponer la idea de la pintura como una imagen y un paisaje de sensaciones instantáneas y de estados anímicos del propio creador, trastoca este valor tradicional del realismo que había impuesto esa imagen fenoménica del Arte o sea como una 'apariencia' de realidad y no como realidad en él mismo. Por ello el descubrimiento del paisaje que cubre este movimiento. Pero no en cuanto a temática, que sería lo mismo que malentenderlo, sino en el nivel de iniciarse en el conocimiento de que la propia pintura, los propios colores, poseen una realidad hacia la cual tiene que abocarse el creador.

El impresionismo, hondamente interesado en dar color a la luz -máxima de sus más importantes exponentes- entiende que al cubrirse este mandamiento el color se ubica como una entidad independiente de la propia realidad, entendiéndose él mismo como tema y paisaje de la pintura. Esta revolución, capital para entender el Arte de nuestros días, alcanza su máximo exponente en Cézanne, para quien las impresiones

cromáticas puras se apartan ya de una 'forma' de representación. El fue el primero en entender que el paisaje se compone de impresiones puras de color. Y que, partiendo de este entendimiento, es como el artista podría cubrir una obra de creación verdaderamente trascendente.

Por ello, los últimos años del siglo XIX y los primeros años del siglo actual, están connotados por la visión, cada vez más creciente, de entender el paisaje dentro de una idea temática en la pintura y no como un simple problema de 'fondo' que expresaría tales o cuales sensaciones particulares de su creador. La visión de quien se enfrenta a una obra de Arte, consecuentemente con esto, no puede ser la visión de quien pretenda entender la obra como un paisaje que está representando algo ya conocido. Esta visión tiene que reemplazarse por el entendimiento de que ese paisaje, esa representación, se representa a ella misma: es decir se conforma de valores cromáticos que están corporozando pictóricamente un espacio físico que se da en la misma obra, en el lienzo, y no dentro de la posibilidad imaginativa, racional, reflexiva, de quien se ubique como observador que para entenderla necesite, primero, entender a qué paisaje de la realidad se refiere.

Si Delacroix, en este sentido, cuestionaba la idea de un paisaje compuesto desde fuera, y si fue éste un principio rector de la pintura, predominante durante un largo tiempo, con el Impresionismo y posteriormente con todos los 'ismos' subsiguientes encontramos

la idea de un paisaje compuesto desde dentro de la propia obra. Es decir, el cuadro, el lienzo, como una composición de colores y una construcción lineal y cada vez más, la plena aceptación de que los colores son los que aportan la vivencia a la superficie de la obra y no la 'descripción' de un paisaje, dentro del cual ellos, los colores, funcionarían como simples soportes formales.

Al respecto, cuestionando algunos de los 'ismos' más radicales de este cambio, encontraríamos en el caso del Impresionismo, un paisaje de sensaciones fugaces; en el caso del Expresionismo, un paisaje de imágenes subjetivas; en el caso del Cubismo, un paisaje de imágenes que se reducen a la conservación de elementos constructivos. Pero en cada caso, la realidad del paisaje pasa a estar integrada, a diferencias de esa capacidad de apariencia del Realismo anterior, por los propios colores. Es decir, la obra de arte pasa a ser un objeto de ella misma antes que un objeto de la propia Naturaleza. En palabra del propio Cézanne, el modo más alto de imitar el universo no consistía en copiar detalles de ese universo sino en volver a crear el mecanismo dentro del cual ese universo tiene una simbología para los seres humanos.

V.

El paisaje pictórico de nuestros creadores de finales del siglo XIX está signado por la continuidad de una imagen en la cual, el color es solamente un instrumento del cual se vale el creador para representar la realidad externa. Ello explicaría

la abundancia de retratos familiares o de paisajes, enmarcados todos dentro de un tema general, la gran mayoría de las veces entendiendo la pintura como un género casi que literario. Su carga cognocitiva y receptiva es explicativa y comentadora de la realidad antes que intérprete de ella. La razón, en nuestro caso específico en Panamá, justo es consignarlo, es la misma que conlleva a la ubicación del mismo fenómeno en casi toda Latinoamérica, conquistada, colonizada, culturizada,, de acuerdo a los patrones de la tradición social del Viejo Mundo.

Heredamos, de esta manera, en la obra de nuestros primeros pintores el entendimiento de que una obra pictórica se justificaría en base al tema a tratar por ella. Con este axioma, la convicción de que es en base a este elemento como podríamos valorizar y entender sus razones pictóricas. Ello define el sentido arquetípicamente academicista de nuestros primeros paisajes, en la pintura y porque algunos de los ejemplos que podríamos considerar como significativos, dentro del período, nos remiten a modelos de la escuela francesa o la escuela española. Tales eran los ideales para nuestros creadores y las metas, en sus obras, se justificaban en el seguimiento cabal de esos esquemas, de esos patrones, ya entronizados en Europa y que ellos entendían como clásicos. No es casual, en este sentido, que en el momento de encontrar una justa apreciación de estas obras, en el nivel de los retratos para solamente dar un caso, tengamos que retomar el modelo vigente del Neoclasicismo

Estas señales, dentro del paisaje pictórico panameño, van a continuarse aún y cuando se ubique nuestra plástica, hacia la primera mitad del siglo XX, dentro del encuentro de tendencias que, plenamente realizadas en el resto del mundo, comienzan a entenderse entonces y a cultivarse aquí en Panamá. Por este motivo, los ejemplos que tenemos de tendencias como el Impresionismo, el Expresionismo, el Cubismo, no van a ser cubiertos dentro de una verdadera renovación de conceptos plásticos sino que van a sucederse a manera de continuar el ejemplo presentado en otras latitudes. Más por el intento de estar al día que por responsabilizar, solamente, los valores cromáticos dentro de la pintura que se ejecuta en esos años. Pareciera, entonces, como si nuestros pintores, abocándose hacia cada una de estas tendencias, continuasen todavía asidos a una actitud de sometimiento hacia el tema. Consecuentemente con ello, limitando sus propias posibilidades de experimentación y cerrando el paisaje del quehacer hacia un nivel de simple repetición.

Ello apuntaría hacia la existencia, hasta fechas muy recientes -al respecto podríamos considerar los últimos años de la década de los 50- de un paisaje en el cual continúan repitiéndose las mismas actitudes idílicas, y a veces los mismos planteamientos a nivel de búsqueda dentro del propio lienzo, que se había trabajado previamente hacia finales del siglo XIX en nuestro medio. Es en estos años cuando, verdaderamente, irrumpe dentro del quehacer, la imagen de un paisaje pictórico en el cual pasa a entenderse el color como

elemento fundamental a nivel tectónico. Podríamos, en estos momentos, cuestionarnos la presencia de una obra, el cuadro, liberada de esa carga semántica contenida en el tema que ella trata. Y no es casual que sea, a partir de esos años, cuando algunas de nuestras figuras actuales más representativas, inicien una búsqueda que todavía les permite, en cada caso, dar frutos de creación.

Cuando llegamos a los nombres más recientes, herederos de ese momento de decisión antes señalado, encontramos como paisaje de la pintura la propia pintura. Es decir nos enfrentamos, en el caso de nuestros artistas jóvenes más experimentales, a un paisaje dentro del cual la vivencia de esa superficie que es el cuadro, está aportada por los propios colores más que por la ejecución de un tema que nos encamine hacia la naturaleza exterior del creador. Encontramos, en estos casos, un arte de concepción y no un arte de imitación en el momento en que queremos entender de qué es de lo que trata la obra pictórica. Y es, definitivamente, dentro de la elementalidad de este entendimiento en donde el observador de nuestra plástica actual tendría que ubicarse. Entendiéndola no como un espejo que le devuelve una imagen o un paisaje conocido. Por el contrario: aceptándola como una realidad nueva dentro de la cual, la única posibilidad de entenderla es mirarla como algo que se desconoce hasta ese momento, como algo único que nunca podríamos entender, si tratamos de remitirnos a otro paisaje que no sean los propios colores y las propias estructuras dentro de ella misma.

