

**ESBOZO HISTÓRICO
DEL ARTE DE REPRESENTACIÓN DE PAISAJES EN VENEZUELA DESDE PRINCIPIOS
HASTA FINALES DEL SIGLO XX**

Nidia Tabarez Reyes
Instituto Pedagógico de Caracas
nidiatab@yahoo.com

RESUMEN

Nos proponemos en este artículo enfatizar momentos relevantes de la historia de la representación de paisajes en la plástica venezolana desde principios hasta finales del siglo XX, haciendo mención a aquellos artistas que marcaron pauta en la estética paisajista y a sus obras, lo que permite apreciar los cambios en los modos de ver e interpretar el entorno. El abordaje del tema se realiza con carácter documental, analítico y descriptivo, respetando la cronología de los acontecimientos. Se considera que esta revisión histórica, permite establecer relaciones y diferencias en los procesos de creación y en los productos artísticos inspirados en la temática del paisaje a través del tiempo. Esta investigación puede ser un aporte al campo de la historia, la estética y la plástica, en tanto que da pistas para la comprensión del fenómeno de la representación pictórica en Venezuela a través de la historia.

Descriptor: arte, representación, paisaje venezolano.

**A HISTORICAL SKETCH
OF VENEZUELA'S LANDSCAPES REPRESENTATION ART
THROUGHOUT THE XX CENTURY**

ABSTRACT

The intention of this article is to emphasize outstanding moments of the history of landscapes representation in Venezuelan art throughout the XX century, compelling those artists and their works that ruled in landscaping aesthetics, which allows appreciating changes in the way of looking and interpreting the environment. The topic is approached with a documental, analytic and descriptive character, accordingly with the chronology of the events. This historical revision, allows establishing relationships and differences in the creation processes and in the artistic products inspired by the thematic of landscape through time. This investigation can be a contribution to the field of history, aesthetics and art, because it gives hints for the understanding of the phenomenon of the pictorial representation in Venezuela through history.

Key words: art, representation, Venezuelan landscape.

Recibido: 18/02/09

Aprobado: 30/04/09.

Introducción

El paisajismo ha constituido a través de la historia de la pintura occidental, una forma de representación plástica en la que el hombre ha expresado su interés no sólo por sí mismo sino por el ambiente que le rodea. Así ha convertido en imágenes sus reflexiones sobre el entorno y ha recreado ficticios escenarios en función de un ideal de naturaleza.

La breve reseña que se presentará permite observar que en Venezuela se evidencia el cultivo de una tradición paisajista desde principios del siglo XX. Los artistas venezolanos han reparado en el entorno natural y urbano, en sus cambios a través del tiempo, expresando sus reflexiones en concordancia con las novedades que se han introducido en la plástica década a década, es decir que la representación de paisajes ha ido actualizando su visión.

Los comienzos...

El nacimiento del paisaje como género pictórico en el arte venezolano, lo podemos ubicar a principios del siglo XIX, cuando llegan al país, pocos años después del cese de la Guerra de la Independencia, paisajistas extranjeros que, impresionados por las bellezas naturales y por la luz de nuestra tierra, comienzan a realizar obras inspiradas en ellas, lo que más tarde desencadenará en una importante pauta para el desarrollo del arte del siglo XX en Venezuela.

Este fue un momento favorable para el arte. La llegada de Alexander Von Humboldt, Sir Robert Ker Porter, Joseph Thomas, Ferdinand Bellermann, Lewis B. Adams, Fritz Melbye, Camille Pizarro y Jean Batiste Gros, científicos, pintores y dibujantes extranjeros, contribuyó a promover el interés por el apunte al natural como forma descriptiva de la naturaleza.

Muchos aspectos del paisaje, de la flora, de la vida urbana y campesina serán conocidos por los venezolanos a través de los dibujos y pinturas de estos artistas extranjeros, cuyas obras forman parte de la historia nacional, pues se convierten en valioso testimonio visual para generaciones posteriores. Estas primeras vistas panorámicas de la ciudad repercuten y tienen continuidad en la obra plástica de artistas locales, tales como: Ramón Irazábal, Carmelo Fernández, Ramón Bolet, Celestino Martínez, y José P. Malcampo, quienes incursionan en la pintura paisajista, tema nunca antes explorado por ellos.

En este tiempo, la enseñanza de la Academia de Bellas Artes, no le ofrece al artista venezolano otras posibilidades creativas más allá de la realización de bodegones, retratos, escenas históricas, heroicas, mitológicas y costumbristas. Algunos artistas viajaron al exterior con la finalidad de acercarse a nuevas técnicas y formas de expresión. Europa es el lugar predilecto; allí conocen grandes obras de pintura paisajista. Los artistas que se quedan en el país, ya sienten la necesidad de expresarse mediante un arte combativo y buscan la salida hacia otro tipo de pintura, tal como lo expresa Erminy:

... una pintura que le hiciera sentir al pintor que no estaría representando un ser que le es ajeno, sino un motivo que sólo él quiso escoger y pintar libremente, dejando así de estar al servicio de otros para rescatarse como persona que posee autonomía y poder de decisión. Esa pintura que no se proponía resolver, sino evadir la contradicción existente entre el artista y la cultura dominada, al menos permitía la satisfacción íntima y la afirmación de la individualidad del pintor. Ese género de la pintura era, precisamente la pintura de paisaje. (1975: 21)

A partir de este momento, la enseñanza del paisaje pasa a formar parte del grupo de asignaturas que se dictaban en la Academia de Bellas Artes y del interior del país. Pero la inquietud de revolucionar la pintura no es del todo desarrollada, ya que la enseñanza de la Academia pesa mucho en la creatividad y libertad de los artistas.

Es frecuente entre nuestros críticos e historiadores remontar el inicio de nuestro arte moderno a los albores del siglo XX.

Este criterio sugiere que nuestro arte moderno surgió del rechazo de las estéticas naturalistas representadas por los últimos maestros del realismo decimonónico que ocupaban funciones docentes en la Academia de Bellas Artes de Caracas. La Academia fue en efecto, el foco donde tuvieron lugar los acontecimientos que cambiarían el curso de nuestro arte. Pero no debe perderse de vista que entre el realismo de los maestros y el inicio de la modernidad se desarrolla una serie de tanteos que, teniendo como tema el paisajismo, dan origen a un estilo innovador que recoge por una parte la tradición técnica del realismo y por otra, se nutre de ciertos elementos de la modernidad, como son el trabajo al aire libre y la observación directa de la naturaleza.

Artistas como Cristóbal Rojas, Tovar y Tovar y Arturo Michelena saltan la barrera que significó la pintura de retratos y naturalezas muertas para iniciarse en la aventura paisajista.

Cristóbal Rojas, pinta ruinas con el Ávila de fondo; Tovar y Tovar realiza su obra maestra la “Batalla de Carabobo” donde se destaca más el paisaje que los personajes. Ya hacia el final de su vida, impotente para los esfuerzos exigidos por el cuadro de historia de gran formato, se dedica a pintar paisajes del Ávila y del litoral en pequeños formatos; Arturo Michelena, pinta el Ávila con una técnica minuciosa que lo convierte en el cronista del detalle del paisaje; Jesús María de las Casas, observa la naturaleza desde diversos ángulos, distancias y horas con el fin de dar variedad a sus paisajes, en especial a los inspirados en la montaña, como lo hará posteriormente Manuel Cabré.

Hacia 1909 se evidencia, en los artistas venezolanos, un deseo de manifestarse contra la enseñanza de la Academia, pues sentían que allí se coartaba la libertad de expresión plástica.

El arte en Venezuela estaba en sombras, la Escuela de Artes de Plásticas es abandonada definitivamente por sus alumnos, quienes posteriormente formarían el Círculo de Bellas Artes.

Esta serie de acontecimientos conduce a algunos artistas a mantenerse fieles al modo de expresión clásica y académica, mientras otros ya comienzan a vislumbrar ciertas formas basadas en teorías recién creadas, como es el caso de los que se ciñen al paisajismo, dando origen, junto con el comienzo del siglo XX, a una etapa de transición. Nace entonces un paisaje en el que el artista, aunque sale a buscar el aire libre, no se acaba de liberar del taller, predominando en su paleta los colores terrosos, grises, pardos y marrones. Pero lo más importante de este hecho es que está germinando la semilla de la transformación.

Boulton (1973) dice que es el 1º de agosto de 1912, cuando Leoncio Martínez publica un artículo en el diario “El Universal”, que los artistas deciden, definitivamente, emprender el nuevo camino de la pintura:

Hoy cuando se siente palpitar el resurgimiento patrio; (...) suena la hora de volver los ojos hacia las regiones del arte, factor de los más importantes en el buen nombre nacional; se advierte el momento propicio para (...) reunir de nuevo bajo el nombre de techo de la Ballena a todos esos artistas, desertores y dispersos: (...) hacen que los concursos de pintura y escultura tomen, y aún sobrepasen, a su antiguo esplendor. Mañana podría cantar Venezuela (...) la era de su renacimiento artístico... (p.141-142)

A este artículo siguen otros con la misma intención, que llevan a los mejores jóvenes, artistas e intelectuales del momento, a conformar el Círculo de Bellas Artes, con el firme propósito de romper con la enseñanza académica. Además del apoyo recibido de Leoncio Martínez a través de sus artículos de prensa, cuentan con el de Jesús Semprún, escritor y crítico de arte.

Los integrantes del Círculo de Bellas Artes encuentran en la naturaleza un excelente motivo para su pintura, haciendo que la tela entre en contacto con el aire fresco de la atmósfera, toman del natural todo aquello que la luz del sol iluminara y llenara de color; para llevarlo al lienzo con pinceladas libres, cortas y nerviosas; tal como lo hacían los impresionistas en Europa.

Así se explica que la renovación se iniciase con la adopción de ciertos principios impresionistas que funcionaban admirablemente aplicados a la naturaleza tropical. Y de allí que los artistas, dejando de lado la historia, los asuntos literarios y el consabido retrato, en estas circunstancias, se interesasen en la observación directa de la naturaleza, empleando al pintar, no los tonos fundidos en la paleta, como solía hacerse en la Academia, sino los colores puros usados libremente.

La historia ha recogido del Círculo de Bellas Artes tan sólo los nombres de sus representantes de mayor éxito, entre los que citaremos a Antonio Edmundo Monsanto, Manuel Cabré, Próspero Martínez, César Prieto, Leoncio Martínez, Rafael Monasterios, Armando Reverón, y Luis Alfredo López Méndez, entre otros. A estos artistas plásticos se suman escritores, tales como Rómulo Gallegos, Jesús Planchart,

Enrique Planchart, Fernando Paz Castillo, etc, poetas, músicos y aficionados, quienes contribuyen a sostener el buen nombre del Círculo de Bellas Artes.

Ellos descubren la riqueza del paisaje venezolano, con sus mañanas, sus valles y sus mares, tal como lo expresara López Méndez (1969):

La naturaleza venezolana no había existido hasta entonces sino en algunos rincones de los grandes plafones heroicos de Tovar y Tovar. Pero ahí estaban los insumisos paisajistas del Círculo de Bellas Artes (...) para avvicinar la pintura a la subsistencia y los seres de la tierra. El Cerro El Ávila, el Valle de Caracas, el Mar Caribe, los araguaneyes, los bucares, los cocoteros, la geografía venezolana y el hombre venezolano nacen entonces para nuestra pintura.”

Los cambios suscitados por el Círculo no se explican sin los nuevos conceptos que subyacen a la inquietud favorable a una profunda renovación estética. Estos conceptos proceden, ciertamente, de la repercusión que a principios de siglo comenzó a tener el impresionismo entre nuestros pintores.

A pesar de que este movimiento llega al país en 1910, con cuarenta y cinco años de retraso, las obras de impresionistas y post-impresionistas, apreciadas en reproducciones de revistas y libros, impregnaron poderosamente la sensibilidad nueva, influyendo no sólo en las actitudes, sino también en las técnicas y temáticas que comenzaron a emplearse.

El Círculo de Bellas Artes fue también paradigma de una concepción democrática del arte, abierta al pensamiento crítico y a los signos del progreso, reñida con un hábitat provinciano, de mentalidad rural y enquistada en estructuras de poder incapaces de entender los nuevos tiempos. El impulso del Círculo se transmitió a todo el ámbito artístico y finalmente preparó las condiciones para la formación de una tradición de lo moderno que llegará a nuestros días.

La visita del pintor rumano Samys Mützner, del franco – venezolano Emilio Boggio y del ruso Nicolás Ferdinandov, conforma el principal estímulo para incursionar en nuevas técnicas. Estos tres artistas llegan al país entre los años 1915 y 1919, justo cuando el Círculo de Bellas Artes está definitivamente disperso. Estos artistas europeos guían y enseñan, en forma directa, las principales teorías del impresionismo y del simbolismo, lo que complace a nuestros artistas.

La libre interpretación que cada uno de los artistas hace de la naturaleza, no les separa en el mismo espíritu de búsqueda de nuevos alcances de la pintura. Las diferentes formas de emplear la técnica impresionista, multiplican las capacidades creativas y de investigación, que les conduce a salir del estancamiento. Toda esta búsqueda halla resonancia en una segunda generación de paisajistas denominada “Escuela de Caracas”, la cual daría continuidad y proyección a su obra inicial, ampliando el horizonte temático y procurando nuevos enfoques para la interpretación del motivo vernáculo que se impuso definitivamente en la pintura paisajística.

Los integrantes de la Escuela de Caracas se interesan en el paisaje como posibilidad de estudiar el entorno natural y de encontrar un lenguaje plástico personal.

Los artistas que integran la Escuela de Caracas, buscan un objetivo común: estudiar y representar la iconografía del Ávila y su entorno, aunque cada uno lo hace de forma particular, no utilizan las mismas técnicas, ni trabajan en grupo, como lo hacían los integrantes de Círculo.

Entre los artistas que conforman la Escuela de Caracas, podemos mencionar a Marcos Castillo, Rafael Ramón González, Pedro Ángel González, Alberto Egea López, Francisco Fernández, Antonio Alcántara, Elisa Elvira Zuloaga: de la generación siguiente a la de estos últimos hay que mencionar a Humberto González, Tomás Golding, Pablo Benavides, Cruz Álvarez Sales, Luis Ordaz, entre otros.

Muy característico en la obra de César Prieto es el motivo de rústicas o solitarias calles de pueblos en donde una o varias figuras, aparte de que constituyen o no una anécdota, sirven de punto de referencia para dar la escala humana del paisaje. La composición se presenta como un trazado en diagonal que sigue el sentido de las líneas de fuga de la perspectiva. Las casas se alinean geoméricamente a ambos lados del polvoriento lecho de la calle. La frecuencia de este tema en la obra de Prieto se explica por su temperamento constructivo, tal como se manifiesta en la solidez y aplomo como están resueltas las casas, cuyo aspecto de alguna manera está dramatizado por los efectos de una iluminación espectral que podría hacer pensar en una vista nocturna.

Pedro Ángel González fue un agudo observador del paisaje, que invariablemente pintó del natural. Su método consistía en trabajar en el campo tanto tiempo como fuera necesario. La amplitud panorámica de esta vista de los muelles de La Guaira es ejemplo de su meticulosidad para observar el conjunto y los detalles, que le caracterizan. La exigencia constante de fidelidad a la naturaleza y a la luz es lo que hace de Pedro Ángel González uno de nuestros paisajistas más rigurosos.

En los de Tomas Golding, todos los elementos se mueven ante los ojos del espectador, a través de la disposición de los colores y el nerviosismo de la aplicación de empastes que crean remolinos y líneas ondulantes.

Luis Alfredo López Méndez se esmera en captar el movimiento de la vegetación y del agua. Otra forma de representar el paisaje es la de Rafael Ramón González, quien no se limita a la sola representación de la naturaleza, sino que muestra en su obra una preocupación por el aspecto humano y su entorno, describe la vida de la gente humilde: cerros y cañadas son pintadas por él, en un despliegue de dibujos sueltos de ricos empastes.

Marcos Castillo, a diferencia de la mayoría de los pintores de la Escuela de Caracas, en la cual es incluido, no se interesa tanto en la representación de las cosas como en las impresiones que de ellas el color nos transmite cuando él lo emplea libremente. Lejos de atenerse a la observación del natural, trabaja

olvidándose de la perspectiva lógica y de los datos reales, de los cuales parte a instancias de una sensibilidad refinada y atenta al detalle, a la impronta del color, a los matices y efectos de transparencia, brillo y opacidad de los objetos.

Elisa Elvira Zuloaga se reveló como artista temperamental, poco apegada a esquemas académicos y a la representación del paisaje observado del natural. Ella intelectualiza y esquematiza el paisaje, buscando una visión subjetiva de la naturaleza; sus arabescos se convierten en follajes combinados con líneas escuetas, que se convierten en la representación del paisaje estilizado, que escapa de lo objetivo.

Luego de esto, el paisajismo en Venezuela va declinando y los artistas van buscando nuevas formas de expresión, donde exista un planteamiento de alguna problemática social, tal como lo están haciendo para el momento, los muralistas mexicanos. El paisaje, entonces, cede lugar a la pintura social, cumpliendo ahora una función de referencia geográfica.

En los años 40, los paisajes se convierten en escenarios donde se desarrollan hechos que inquietan a la sociedad, tales como: barrios miserables sin servicios públicos, gentes desoladas, angustiadas por su realidad, la vida en los ranchos, mujeres y niños realizando esfuerzos para cubrir sus necesidades y, al fondo de estas escenas, se yerguen los altos edificios y las torres de El Silencio. En esa década el paisaje fue pretexto para experimentar el dramatismo en que se ve sumida Venezuela y sus habitantes, producto de los conflictos que provocan los cambios que propone la modernidad.

Entre los artistas que se interesan por expresar, mediante su pintura, las injusticias sociales, podemos mencionar a Armando Lira, Francisco Narváez, Héctor Poleo, Gabriel Bracho y Alejandro Otero. Este último, termina de romper con el paisajismo que se había desarrollado hasta entonces, tal como lo expresa Palenzuela:

Ya no le interesa la naturaleza como a Cabré, ni la luz como a Reverón, ni el color como a Narváez, ni la figura humana como a Poleo. Es el espacio y la sensibilidad para relacionarse con lo intemporal (...) con él irrumpe lo contemporáneo en nuestro arte (...) ahora se pone en práctica: Síntesis de la pintura, del modelo, del lenguaje (...) A partir de este momento cambia el curso de la pintura en Venezuela y la representación conduce al interior de las cosas y del ser. (1991: 14)

Acercándonos a los mediados del siglo XX...

Hasta el momento, la corriente paisajista es la que predomina, seguida por la importación del realismo social mexicano en la década de los 40. A partir de los 50 se experimenta una apertura en el desarrollo del arte nacional, la cual da cabida a diversos lenguajes creativos. Las décadas del 40 y 50 se convirtieron en un espacio en el tiempo donde los artistas venezolanos y latinoamericanos en general, motivados por las innovaciones que se dan en Europa a nivel de creación plástica, buscan escapar del pasado artístico, del paisajismo, del nativismo, de la pintura de retratos, de todo lo referente al

figurativismo. Por esto se pliegan a la abstracción geométrica que está en boga en París, tratando de captar y aprender todo cuanto sea posible de esta tendencia, para traer a Venezuela todo lo asimilado de ella.

Hacia 1955 surge el informalismo como respuesta al abstraccionismo. Su objetivo es el de la destrucción de la imagen y la forma, abriéndose a nuevas experiencias técnicas y a la libertad total de acción, incorporando el azar, aplicando al lienzo grumos de materia, logrando la texturización de la obra. Esto atrae al espectador y le lleva a pensar en paisajes que no existen en realidad y que sólo son productos de su interpretación subjetiva. En los años 60 la vida del Informalismo llega a su fin. Esta tendencia ocupa un tiempo muy reducido en la historia del arte venezolano, dejando a la nueva generación de artistas todos sus hallazgos plásticos.

Sin embargo se conserva del Informalismo el amor por el gesto vital y vigoroso, no para continuar indagando en el acto creativo o en las materias y texturas del universo, sino para utilizar su lenguaje de suaves texturas libérrimas capaces de evocar una emotividad de atmósferas e interioridad expresada con gran lirismo. Las características expresivas de los 50, tales como el azarismo gestualismo, la agresiva densidad de la materia pictórica en el lienzo, la estridencia del color, interactúan con el nuevo dibujo, que busca replantear el paisaje y la naturaleza del hombre.

Ya el paisaje urbano en los 60 había sido invadido por la industrialización; carreteras, automóviles, televisores, electrodomésticos, envuelven la vida del hombre. Hay una movilización de habitantes del campo a la ciudad y surge, como consecuencia, el auge de la marginalidad, la delincuencia y la miseria.

La agresión del paisaje natural, mueve a los artistas de los 60 a rescatar el género paisajista, introduciendo las novedades aprendidas a través de todas las formas de expresión que se desarrollaron en los 50.

Nace en Venezuela la Nueva Figuración, donde se retoma al ser humano y el entorno social como punto de partida. Ya no se representan personajes en su estado normal, sino que se penetra dentro de ellos hurgando en la profunda agonía de su existencia. Sus exponentes logran, a través de la sátira, acusar una realidad.

Esta nueva tendencia figurativa abre el camino a la reinterpretación del paisaje es el punto de partida para el nacimiento del nuevo paisaje, tal como lo expresa Palenzuela (1991):

En los años setenta, (...) el arte como escenario de lo cotidiano, apertura y riesgo creador sería el sostén de un nuevo arte (...) cesa el espectáculo de los poderosos como motivo de interés para el artista, al tiempo que empezaba su exploración del individuo en la naturaleza. (p.16)

Al respecto Guevara expresa (1981):

... la gran eclosión terminó y las nuevas generaciones no se conforman con ser simples seguidores (...) La hora es difícil. Una inquietud nueva por situar la proposición dentro de contactos más cercanos al artista y más vinculados con la realidad como construir (...) está dominando las nuevas búsquedas de la generación que en Venezuela se afirma en el decenio 1970/80. (s/p)

En la década de los 70, los artistas interesados por retomar el género paisajista, no escaparon a tales intereses y por ello surge en estos años inquietudes de acercamiento hacia la naturaleza y hacia el interior del ser (una vuelta hacia sí mismo). Se ha despertado en ellos una necesidad de investigación y reflexión.

Del artista brota la preocupación por el destino del paisaje natural, por el desgaste, deterioro y abandono al que ha sido sometido por el hombre. Es de esta preocupación que nace el “Nuevo Paisaje”, que rompe con los esquemas del paisaje tradicional y que cambia los modos de ver la naturaleza.

Este nuevo paisajismo no representa el mundo, de manera rigurosamente realista; son paisajes inventados que muchas veces surgen del recuerdo del artista y que vienen a constituir reminiscencias entre la realidad y la fantasía.

El paisaje realizado en estos años, es un medio para pensar y es utilizado como reflexión y crítica de la cultura; sugiere un modo de ver aquello que se vive, para que sea luego integrado a la sensibilidad. Al respecto María Elena Ramos expresa: “...una visión orgánica del paisaje, observado desde adentro; o un paisaje más abstracto o más « ecológico » y más conceptual; o hiperreal; o surreal, nos ha dado la década”. (1982: 132)

Cada artista busca una forma particular y personal de expresar su inquietud a través de obras paisajistas que reivindicquen la naturaleza. La preocupación de estos pintores es la misma: ver la naturaleza como fuente múltiple de inspiración transformada de las más diversas maneras.

La naturaleza se convierte nuevamente en objeto de inspiración para el artista que comienza a realizar un paisaje de cambiante visión personal: un paisaje subjetivo, conceptualizado, donde el espectador puede sentirse partícipe de las invenciones del artista.

El paisaje se presenta libre, se retoma la relación hombre – naturaleza, las imágenes que el artista guarda en su memoria aflora en estridencias paisajísticas de gran riqueza imaginativa y variadísimos efectos cromáticos que se conjugan con los semblantes de la atmósfera. En algunos casos se plantea la relación entre la arquitectura y el paisaje, siendo este aspecto una forma de establecer la relación existente entre hombre, naturaleza y espacio urbano.

Lo urbano, lo rural, el hacinamiento, la contaminación, la destrucción del paisaje vienen a ocupar el espacio reflexivo de los artistas. Nace en ellos una necesidad de reconstruirlo, ya no en la forma poetizada que los paisajistas que el Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Caracas lo hicieron; ahora los

“neopaisajistas” fijan su atención en la carga emotiva que puede contener un paisaje, considerándolo, por esta razón, un personaje que emerge de la realidad palpable y de la imaginación del que crea una obra de este género. Así pues, podemos decir que la naturaleza está humanizada por el artista.

En los setenta, no se concibe la naturaleza y la cultura como bloques separados, lo cual lleva a los pintores a discernir en la huella que el hombre va dejando a su paso por el espacio natural. Es un llamado a la humanización del entorno natural, que hoy se ha convertido en ciudad inhóspita, donde el cemento, los automóviles, la contaminación, golpea a diario la tranquilidad de sus habitantes.

En la década de los 80 persiste el impulso de hacer un arte individualista. La pluralidad y la multiplicidad de fuentes, se reafirman en pro de una riqueza cultural que se traduce en diversidad de medios expresivos, destacándose algunos aspectos como signos primordiales del arte de este decenio. Entre ellos podemos mencionar los que, en algunos artículos de prensa, ha enumerado Milagros Bello y que describen de manera eficaz las estrategias estéticas que se manejan en estos años.

Reformulación estética (...) acumulación aleatoria de imágenes sin ilación, sin contexto (...) el discurso visual y vuelve una mezcla de signos inconexos (...) gestualismo libre (...) grafismo primario (...) predominio de la subjetividad del artista. Mutación de los procedimientos pictóricos (...) mezcla de materiales pictóricos o no pictóricos (...) utilización de nuevos soportes. (1989:24)

Además de estos aspectos característicos, en los 80 también se mezclan los géneros, se introducen elementos tridimensionales en la pintura, mientras que la escultura es tratada pictóricamente. El punto de vista es movido, se altera la forma por la libertad en su tratamiento, la perspectiva también es modificada, se ensancha el espacio, surge una dialéctica entre lo concreto y lo virtual, lo intelectual y lo emocional. El paisaje es liberado de la imitación convencional de la realidad, conformando obras que tocan niveles de la originalidad que antes no existían y que ahora siguen el camino de una nueva figuración paisajista.

La pintura de los 80, en líneas generales, retoma iconos del pasado y en el caso del paisajismo, se aprecia un gusto por invocar el paisaje físico venezolano con el espíritu de los maestros del Círculo de Bellas Artes. Así, los artistas asumieron una especial manera de abordar un tema que parecía convencional y en situación de agotamiento.

Veremos entonces que los paisajes de Carlos Hernández Guerra son representaciones del llano abierto, con sus franjas de horizontes, cielo y tierra que proponen ideas de espacio infinito y de paisajes interiores que brotan de su mundo subjetivo, para introducirse en un paisaje de asombrosa objetividad.

En los paisajes de José Campos Biscardi se observa el juego con situaciones imposibles y surrealistas, hasta llegar a tocar mensajes ecológicos, tomando El Ávila como motivación para la realización de su obra. José Antonio Quintero reinterpreta y plantea la relación hombre – naturaleza. Ana María

Mazzei con su trabajo, a base de metáforas visuales y una visión fragmentaria, explora el paisaje estableciendo la relación urbe – naturaleza con matices y complementos del arte conceptual.

Los paisajes de Nadia Benatar llevan implícita una preocupación por lo arquitectónico. Ella fragmenta las imágenes, valiéndose del collage, para hacer aparecer el paisaje como realidad simbólica que nace en el corazón del entorno natural y de los aconteceres de la urbe.

Los paisajes de Adrián Pujol evocan imágenes poéticas de una visión renovada en composición y colorido. En sus pinturas se observa preocupación por el abandono al que ha sido sometido el espacio natural y a través de su obra trata de rescatarlo.

Así veremos que los horizontes del paisaje se ven ampliados. Ahora llegan a plantear lo imposible. La aceptación de técnicas diversas por parte de los artistas, contribuye a que las opciones plásticas referidas al paisajismo, sean múltiples.

Debemos considerar, tal como lo señala Fini de Otero, que:

el paisaje venezolano no es sólo una porción de terreno considerada desde el punto de vista de un creador, no es un concepto estático a pesar de que el artista plasme su percepción en objetos inanimados como un lienzo, una piedra o en un conjunto de materiales alternativos propios de las generaciones por venir. El paisaje cambia en la medida que cambian los hombres, los ideales, las metas, los sueños compartidos, la visión de un país de libertades que merecen sus habitantes. (1995: 5)

Esta década obviamente dará las pautas para el desarrollo del arte de los noventa, década en la cual ocurre un especial fenómeno estético. Resulta interesante revisar la visión crítica que Ruth Auerbach tiene de la década de los ochenta. Ella expresa:

los 80 resume en nuestra escena plástica el efímero esplendor y euforia creativa asumida por una pintura neoexpresionista, vacía de contenidos locales y pastiche de influencias que coincide, a su vez, con la brusca caída del mercado del arte internacional. La década culmina con el tiempo de la incertidumbre al afrontar sin perspectiva, una crisis aplastante que arropa todas las instancias. En fin, una crisis, sobre todo moral y ética es la que desacredita esta imagen confusa que proyectamos. Es la imagen que se constituye en la inédita y desgarradora materia prima de la cual afortunadamente, se podría nutrir el arte de hoy.(s/f: 41)

Debemos pues considerar que para el artista venezolano no ha sido sencillo entender la nueva realidad. Pero a pesar de ello, es claro que esta década, aunque no propone cambios aparentemente radicales, conforma una pauta importante y delimita un proceso de cambio de estética en los modos de representación del paisaje.

Y al final del siglo XX...

Resulta válido tomar en cuenta una opinión del poeta Igor Barreto, quien observa con cierta melancolía, el fenómeno estético paisajista de los últimos años del siglo XX. El poeta dice:

Al revisar la iconografía venezolana del viajero alemán Ferdinand Bellermann, me pregunto: ¿dónde están las ruinas veneradas de la naturaleza, si hoy lo que encontramos son los escombros de un río fecal? ¿Cómo seguir creyendo en el paisaje como representación bella y agradable, sin correr el riesgo de escribir una poesía para tontos? El paisaje moderno es una representación pervertida, intervenida, impura: una cordillera de desechos. ¿Cómo saltar, valiéndonos de una estrategia lírica, por encima de este presente? La representación de la naturaleza ya no puede ser la simpleza de lo primigenio, sino un pasaje de complejidades. Yo creo que el paisaje de inspiración romántica murió de alabanza. (1998)

Nuestra posición es menos pesimista que la del poeta: es cierto que el artista ha trascendido la práctica del arte convencional, aparentemente descontextualizado de la realidad cultural actual, aun así, no deben descalificarse los productos artísticos de nuestro tiempo, pues ellos obedecen a una expresión que nace y se alimenta de las infinitas nociones de realidad. Los artistas de finales del siglo XX, abordan aspectos locales, extraídos de los ritos y mitos urbanos, de la inobjetable violencia que afronta el cuerpo y su yo.

Hoy el artista trasciende las tradicionales formas de representación del espacio, y en esta nueva forma de ver ha sido determinante la importancia que, en segundo término, se le ha dado a la idea de universo ordenado. Nuestra visión se ha alterado al mismo tiempo que la teoría del caos ha revolucionado el campo de la ciencia y la cibernética.

El artista que representa paisajes naturales, culturales o urbanos, no recurre a la presencia física de éstos; ahora existe la alternativa de representar espacios idealizados.

Auerbach dice que el artista de la última década de los 90:

Introduce diferentes lenguajes, respuestas formales, sensibles y culturales, a partir de una nueva forma de transitar, explorar y decodificar el hecho paisajístico. En esta recodificación, la belleza, la naturaleza, los ritos, la miseria, los entornos urbanos, la metrópoli, la extracción del petróleo, la geografía, los mapas, barrios y autopistas registrarán esa nueva naturaleza del país redimensionado. (1996: 60)

En la década de los 90, se despliega un heterogéneo conjunto de propuestas que dan fe de los profundos cambios operados en los modelos de percepción y de conceptualización del entorno natural, cultural y de la experiencia urbana. Dichos cambios testimonian el sentido radicalmente distinto que aun en el presente se le da al paisaje como problemática artística.

En la última década del siglo XX, se ve ampliado el campo perceptual a través del acelerado desarrollo de la ciencia y la tecnología. El artista utiliza con mayor libertad la diversidad de posibilidades expresivas, por lo que se despliega un abanico de modos de representación del entorno.

A lo largo de la década de los 90 se produjo visiblemente una transformación de los espacios públicos y de los proyectos que los definen y que en esta transformación, el término paisaje adquirió un

protagonismo sin precedentes. Seguramente porque este término expresa al mismo tiempo la condición cada vez más pasajera de los lugares, los modelos de ciudad difusa, la invocación de grandes formatos y de escalas diversas de intervención, la indefinición entre los objetos arquitectónicos y sus entornos.

Los conceptos con los cuales el artista crea las representaciones de lo existente tienen cierta textura espacial, física y figurativa. El modo como él imagina lo real espacial puede convertirse en la matriz de las referencias con que imagina todos los demás aspectos de la realidad. Así, el artista al representar el espacio, tiene inevitablemente que distorsionar esa realidad.

Estas ideas nos acercan a la comprensión de los cambios significativos que ha tenido la representación de espacios paisajísticos durante la década de los noventa.

En este tiempo el artista, tras una evidente investigación plástica, propone la renovación de los discursos y el desarrollo de nuevas propuestas artísticas, enmarcadas dentro de un contexto plural, cuyos signos están en concordancia con un sentir posmoderno. El artista realiza una lectura interpretativa del entorno natural, cultural y urbano para representarlo y asumirlo como paisaje. De esta manera el artista, en la última década del siglo XX, amplía el concepto de paisaje y lo aborda como problema del arte contemporáneo, haciendo uso de diversas formas expresivas y recursos técnicos.

Al respecto Wilson (1995: 25) expresa:

El arte actual desploma definitivamente las barreras establecidas entre paisaje natural y paisaje urbano, es decir, entre creación orgánica y creación artificial, dando lugar a la expresión de una nueva «naturaleza», producto del hiper-tecnologizado análisis de la realidad contemporánea. Con el apoyo de instrumentos altamente tecnificados, el artista reinventa el paisaje, explorando el terreno de las utopías urbanísticas. La imagen organizada del paisaje, al ser objeto de una profunda conceptualización, se fragmenta en cientos de pedazos (...) el artista contemporáneo contrapone ópticas múltiples e infinitas, derivadas de la planimetría, la digitalización, la proyección virtual de imágenes. Bajo el enfoque tecnológico (el concurso de instrumentos electrónicos y satélites)

Por otra parte, la captación de la realidad que le circunda, no es exclusiva de los artistas de los noventa, pues, desde tiempos remotos, los asuntos que describen la época han sido captados y registrados, consciente o inconscientemente, por el arte del momento. De esta manera podemos señalar que el artista de esta década hace lo mismo, pero con una visión de paisaje que va en concordancia con lo que puede ver. Si en épocas pasadas la visión se amplió con la aparición del microscopio y el telescopio, hoy se amplía a través de los medios de comunicación y especialmente de las nuevas tecnologías. Al respecto dice Wilson (1998: 13):

Hasta hace cincuenta años esta visión antropocéntrica pareció satisfactoria. Pero desde entonces el microscopio y el telescopio han ampliado tanto el campo de nuestra visión, que la naturaleza íntima, sensata, que podemos ver con nuestros propios ojos,

ha dejado de satisfacer nuestras imaginaciones ...Y en los últimos años, la naturaleza no solo ha parecido demasiado grande o demasiado pequeña para la imaginación: también ha parecido carecer de unidad.

Lo que el artista de los noventa ve en su entorno y representa en líneas generales, atiende al desorden natural y social que percibe, pues, su visual se encuentra hoy sumida en el desconcierto que el entorno le proporciona: entornos que presentan el máximo deterioro imaginable, la mayor contaminación visual y física de todos los tiempos.

El panorama de hoy, desde la perspectiva de Pizza, *parece ser la incertidumbre una suerte de caos totalizante en el cual el esfuerzo de inteligibilidad constituido por la empresa artístico-arquitectónica permanecerá indisolublemente ligado a una matriz urbana.* (2000: 128)

De esta forma, podemos apreciar tal como lo señala Wilson (1998: 14) que el artista de los noventa ofrece al espectador:

Visiones de la naturaleza o la experiencia urbana, asumibles como paisajes, (...) visiones poco convencionales u opuestas a la idea tradicional del paisaje originada en el Barroco y prolongada hasta el siglo XIX, en las que el artista esencialmente manifiesta sus dudas. Dudas que actúan como acicate de las búsquedas, como estímulo a la formación de grandes interrogantes, pero sobre todo como explosivos detonados en las fisuras presentadas por los lugares comunes, las convenciones de la realidad, los usos del lenguaje la definición de la naturaleza perceptiva de los sentidos y la conceptualización de la razón de ser del mismo arte.

Estos asuntos propician reflexiones que fortalecen la valoración de la representación de paisajes como un motor en la creación y el desarrollo de una nueva sensibilidad en las artes plásticas.

Una reflexión final centrada en la representación de paisajes en el presente siglo...

Cabe preguntarse: ¿Qué cambios se plantean en la representación de paisajes? ¿Se puede hablar de representación? Queda comprender, en primer lugar, que:

1) El paisaje ha logrado preservarse a través del tiempo como un género vivo capaz de comunicar, a través de la expresión plástica, reflexiones acerca del entorno natural cultural y urbano.

2) El paisaje en la actualidad dista de estar apegado a fórmulas que complacen al espectador, que gusta del arte para la contemplación y que recurre a formas estereotipadas y convencionales que le resultan preferibles por su fácil lectura.

3) La experiencia audiovisual propone una transformación de la sensibilidad y el saber mismo, pues se plantea un desajuste entre la realidad y el simulacro de ella, a través de los nuevos medios tecnológicos.

4) El paisaje que se representa del espacio natural, cultural o urbano, deja de entenderse como lenguaje, caracterizado por los significados y funciones, para ser entendido como paisaje donde domina la

metáfora, donde las funciones más complejas son irreconocibles y difíciles de localizar en los lugares imagen. La imagen del paisaje, hoy día entra en un torrente aleatorio de composición, es decir, que su recomposición simbólica puede obedecer a registros diferentes y distantes a los meramente racionales.

Una nueva era se ha instaurado revolucionando la percepción del ojo. Hoy es la pantalla el centro del mundo; ésta genera un nuevo ritmo de vértigo y montaje conforme al régimen de información. De esta manera la percepción de lo que a través de la pantalla se observa, sustituye en parte la experiencia y la condición de verdad de las circunstancias reales. Por ello, Baudrillard afirma que es un simulacro el efecto de la realidad de la imagen que se tiene en este tiempo. (1994)

Refiriéndonos al paisaje urbano, podemos notar que tal como lo expresa Amendola, (2000) hoy ya no existen visiones o proyectos totalizadores como la torre, el panorama, la vista a vuelo de pájaro, el cuadro de los paisajistas o las imágenes de los pintores renacentistas. Sostiene que los instrumentos tradicionales hoy se revelan inadecuados pues la gran metrópolis contemporánea escapa a la visión global, se sustrae a la posibilidad de ser aprehendida a través de un golpe de vista, por el individuo gracias a una torre, una colina o simplemente a la labor del pintor. Agrega que cuando la construcción del conjunto es posible gracias a las nuevas tecnologías (como las fotos de satélites), el resultado es a menudo inutilizable: por ejemplo, una mancha cromáticamente sugerente podría ser carente de cualquier significado.

Referencias

- AMENDOLA, G. (2000). *“La ciudad posmoderna”*. Madrid: Celeste Ediciones.
- AUERBACH, R. (s/f) *“La última contemporaneidad. La década de los 90 en el arte venezolano”* en Revista Estilo. los noventa de los noventa (edición especial) revista venezolana de artes. Año 8 N° 30 (p. 41),
- AUERBACH, R. (1996) *“Hoy, el paisaje es aquí y ahora”*. En Catálogo de la Primera Bienal del Paisaje. Tabacalera Nacional. Fundación Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu. Agosto-octubre de 1996. Maracay, Estado Aragua, Venezuela (p.60)
- BARRETO, I. (1998) *“Igor Barreto quiere volver a San Fernando ahora que el paisaje ha muerto de alabanza”*. (Página Web en línea) en:
www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N78/contenido02.htm (consultado en julio 2002)
- BAUDRILLARD J. (1994) *“El otro por sí mismo”*. Barcelona, España: Anagrama
- BELLO, M. *“Una década de rupturas para las artes plásticas”* en El Diario de Caracas. Caracas, Venezuela 27/12/89. (p. 24)
- BOULTON, A. (1973) *“Historia abreviada de la pintura en Venezuela”* Tomo III. Época Nacional. Caracas: Ernesto Armitano Editor
- ERMINI, P. Y CALZADILLA, J. (1975) *“El paisaje como tema en la pintura venezolana”*. Caracas: Edición especial de la Compañía Shell de Venezuela. (p.21)
- GUEVARA, R. (1981). *“Plenos poderes”* El Nacional. Caracas, 23 de junio, s/p
- LÓPEZ MÉNDEZ, L. A. (1969) *“El Círculo de Bellas Artes”*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Arte
- DE OTERO, F. (1995) *“Bellezas Contrastadas en Tierra de Libertades”* en Catálogo 1º Bienal Nacional del Paisaje. Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu. Maracay, Edo. Aragua: Tabacalera Nacional, agosto – octubre (p.5)
- PALENZUELA, J. C. (1991) Texto para el catálogo de la exposición *“Caracas en el paisaje”*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Agosto (p.14-16).
- PIZZA, A. (2000) *“La construcción del pasado”*. España: Celeste Ediciones. (p.128)
- RAMOS, M. E. (1982) *“Indagación de la imagen”*. Caracas: Galería de Arte Nacional. (p.132)
- WILSON, A. (1995) *“Algunas consideraciones sobre el paisaje como problema en el arte contemporáneo”* en Catálogo 1º Bienal Nacional del Paisaje. Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu. Maracay, Edo. Aragua: Tabacalera Nacional, agosto – octubre.

“El paisaje como tema y problema del arte actual” en Catálogo 2º Bienal Nacional del Paisaje. Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu. Maracay, Edo. Aragua: Tabacalera Nacional, agosto – octubre.