

ARTE URUGUAYO
EL PAISAJE: ENTRE MÍMESIS E IDEA (*)

Ángel Kalenberg

Los pintores uruguayos de aquel entonces, los fundadores del arte nacional, todavía vivían y disfrutaban la naturaleza: no tenían razones para pintarla; más bien hay que tomar distancia para experimentar la necesidad de recuperarla por la pintura, o por la palabra, o por la música.

Hubo un tiempo durante el cual un paisaje era un paisaje, valga la tautología. Un paisaje era, en un todo de acuerdo con los diccionarios, la pintura o bajorrelieve que representa lo campestre: algo así como una “ventana” a la realidad natural. Por añadidura, el paisaje artístico como género artístico era uno de los más nobles.

Los géneros de la pintura, por su parte, se articulaban sobre base de la jerarquía de sus temas, guardando una estrecha relación entre tema y modo de pintar; el concepto, entonces, llegó a tornarse ambivalente: género de pintura y pintura de género. El sistema de los géneros maduró así entre los siglos XVII y XVIII. Pero, para el arte moderno, uno y otra dejaron de ser operativos, a tal punto que ni para la función clasificatoria servían. Veamos. El *Guernica*, de Picasso, lleva el nombre de una ciudad; pero quienes buscaran identificarla en un paisaje sobre el lienzo quedarían decepcionados (y algunos hasta le reprocharon a Picasso el que no hubiera incluido el Árbol de Guernica). ¿Cómo clasificar este cuadro? ¿Pintura épica? ¿Paisaje?

Una exposición que gira en torno al paisaje, ese género artístico, con posterioridad al desborde que desdibujó sus fronteras, no puede ser un regreso ingenuo, pues los géneros ya perdieron su inocencia. Aunque también se ganó algo en el camino: el paisaje que antaño tenía por referente lo campestre terminó por aceptar el mundo urbano y el mundo artificial; el de las máquinas y los letreros luminosos; el paisaje que antes se expresaba a través del naturalismo, terminó por manifestarse en todos los lenguajes: cubista, abstracto, conceptual.

(*) *Este trabajo fue prólogo del catálogo de la exposición “El paisaje en el arte uruguayo: entre realidad y memoria”. (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1991). Por primera vez se publica en Uruguay.*

Si aplicáramos el sentido estricto del paisajismo a muchas de las obras aquí expuestas, ellas no justificarían su lugar. Pero, merced a las ganancias que trajo aparejada la progresiva flexibilización del concepto “género”, sí. Así pues, aquí vamos a hablar de pérdidas y ganancias, planteando una relectura crítica.

Habría que comenzar por preguntarse debido a qué razones el paisaje tradicional perdió vigencia. Sus desventuras arrancan ya con el impresionismo: allí el color se independizó de la imagen realista, reservada al nascente registro fotográfico. (En virtud de que la fotografía hereda y desarrolla esa línea de captación del paisaje, en esta muestra se incluye el lenguaje fotográfico en las vertientes que exploran Luis Carmnitzer y Julio Testoni).

A partir de este momento habrán de plantearse nuevos problemas. Primero, en el objeto: el aspecto campestre, el aspecto ciudadano, el aspecto marino (¿acaso la “marina” no conforma una especie dentro del género paisaje?) Recordemos las marinas de los pintores viajeros, que siempre dieron una visión de nuestras ciudades desde el mar, y recordemos las marinas de Manuel Larravide: en ellas podemos encontrar el equivalente acuático de los vastos espacios pampeanos de Figari. Y segundo, en el sujeto, lo fantástico, lo imaginario, lo onírico; tanto se avanzará en esta dirección que Víctor Hugo pudo proclamar: el paisaje de la realidad está en el interior del artista. Y el propio escritor lo proyectó insuflando vida a una serie de manchas de tinta borronada, semejantes a paisajes fantásticos.

Luego, las ciudades empezarán a transformarse: Turner en *Niebla, viento y velocidad*, y Claude Monet en *La gare de Saint Lazare*, darán cuenta de ello. La imagen naturalista de otrora quedará envuelta en una niebla evitando la nitidez de las formas, aprovechándose de la ambigüedad visual para hacer más tolerable el mundo industrial que venía de trastocar el mundo natural. Ya con la obra de Fernand Léger los artistas pasarán francamente a la ofensiva: no solo presentan sin pudor al nuevo mundo, sino que también osan incorporar al hombre como máquina. Es la era del cine. De este modo se consuma la irrupción del tiempo y del paisaje ciudadano en la historia del arte occidental; vista en retrospectiva, la añeja dicotomía campo-ciudad resultaba cuestionada. Tal como lo evidencian los grabados de Antonio Frasconi en los cuales lo industrial irrumpe en el paisaje y el paisaje sirve de marco a tareas todavía artesanales como la pesca del atún y la sardina.

Pero el ciclo no se cerró y aparecieron otras opciones. Como la adopción de una actitud proustiana, buscando refugio en la memoria

(¿del paisaje? ¿la persona?), tal como hicieron el escritor argentino Ricardo Güiraldes, en *Don Segundo Sombra*, y Pedro Figari con sus trogloditas y escenas de gauchos y negros.

Como la que surge con la subjetivización, en ancas de la cual asoma el paisaje interior y cuyo ejemplo máximo en la literatura sigue siendo el *Ulises*, de James Joyce, y en la pintura uruguaya, los *Estampones montevideanos*, de Rafael Barradas.

Como la provocación al espectador, la incitación a participar del acto creador. En *Los encantos del paisaje*, 1929, René Magritte representa un marco vacío que luce el título “Paisaje”; al costado, una escopeta de caza. ¿Dónde está aquí la escena campestre? A cargo del espectador queda llenar la escena. El artista nos propone salir a la caza de sentidos en nuestro propio interior.

Paradójicamente, los primeros testimonios acerca del paisaje uruguayo, así como del paisaje chileno o del paisaje latinoamericano, fueron suministrados por artistas (y no solo ni siempre artistas), ajenos. Recordemos que Alexander von Humboldt y su comitiva estuvieron entre los primeros de los así llamados pintores viajeros en producir una serie de pinturas, dibujos, grabados, a través de los cuales aportaron una visión europea de América en un estilo que podríamos llamar cartográfico, colocados en una tradición que se remonta a Leonardo y Dürero. Y pudieron porque, en definitiva, un cuadro, desde el Renacimiento, cumplía la función de ventana, y a una ventana pueden asomarse todos.

Entre los uruguayos, al principio fue la pintura épica, que es pintura de un tiempo pasado. Y la épica ignora el paisaje: Juan M. Blanes lo empleaba como telón de fondo de sus escenas enmarcando la acción, pues le importaban sobremanera las acciones humanas. Será Ernesto Larroche uno de los primeros en instaurar el paisaje-paisaje, y no por azar: se trataba de un posromántico. El romanticismo se volcó al paisaje ante la inminencia de la Revolución Industrial, como si presagara el futuro deterioro y buscara conservarlo a través del testimonio visual. Ese comportamiento, nostálgico al fin de cuentas, evidentemente llegó con retraso al Río de la Plata, lo que se explica porque la Revolución Industrial se manifestó entre nosotros más tarde, y coincidirá con el posromanticismo y no con el romanticismo.

Con la llegada del impresionismo, en Uruguay también comenzará a instaurarse el desfasaje entre la correspondencia entre el objeto de la realidad y el objeto artístico que lo mienta: el pintor impresionista no devela esencias ocultas, ni plasma símbolos metafísicos, ni proyecta imágenes del sueño o de la memoria; busca transmitir sensaciones

luminosas así como la experiencia directa del color en el momento y el lugar desde los cuales pinta. Pedro Blanes Viale fue el representante más notorio de esta escuela que incluyó, entre otros, a Milo Beretta, Guillermo Rodríguez, Carmelo de Arzadun y Zoma Baitler. Acerca de las pinturas de este último, Torres García escribía: “Son las primeras que he visto producirse aquí netamente ¡impresionistas!”. Este proceso habría de acentuarse con los “planistas” (una especie local del posimpresionismo), entre los cuales se destacan Humberto Causa, Andrés Etchebarne Bidart, Petrona Viera, César Pesce Castro y Melchor Méndez Magariños.

No obstante, será solo con el desembarco del cubismo cuando la mimesis –otrora una medida del talento del artista– habría de retroceder. En el arte nacional, quizá como derivación del cubismo, Torres García y sus alumnos utilizan los datos empíricos del paisaje naturalista como información básica para arribar a otros resultados. De tal manera los paisajes de París pintados por Torres García que incluyen palabra (BAR, por ejemplo) no son sino planos de colores a los que suma arabescos que se mueven sobre la superficie: los árboles, los caballos, las casas, todos convertidos en signos. Las pinturas de Torres García y las de los integrantes de su Taller que figuran en esta exposición, corresponden a una etapa en la que aportan un aprendizaje de la realidad y la introyectan; pero más tarde habrán de producir obras como las de Gonzalo Fonseca que ya no representan el paisaje sino que lo conforman escultóricamente, tal como pudo verse en el pabellón uruguayo de la última Bienal de Venecia.

El tiempo de la desarticulación del paisaje lo trae José Cúneo, quien lo fuerza, pero no lo rompe. Junto al afianzamiento de la abstracción, el paisaje encontrará un último refugio subsumiéndose en la materia, como en la obra de Alfredo de Simone; Vicente Martín y Jorge Páez Vilaró prolongarán esta experiencia hasta los lindes extremos. Pero la abstracción bien pudiera ser considerada el punto cero en relación al paisajismo.

En breve, el paisaje constituye una suerte de diagnóstico de las relaciones del hombre con la naturaleza. Fue primero el objeto perdido, añorado, y el siglo XX, que asiste al abandono de los géneros artísticos, también patentiza una huida de la realidad. Ya decía Herbert Read que en épocas de crisis el hombre se aleja de la realidad. Y un prototipo de ello lo constituye la pintura de Mondrian. En cambio, la actitud americanista representada por Torres García la rescata mediante la instrusión de signos precolombinos en aquellas estructuras abstractas y frías; de modo oblicuo mantiene la conexión con la realidad autóctona;

por lo demás, debe señalarse que Torres García nunca abandonó la práctica del paisaje. Tampoco lo harían Reverón, ni Santamaría, ni Figari. Ni Roberto Sebastián Matta, que propone una visión animista de la tierra, concibiéndola como un cuerpo orgánico, en la tradición que venía de la pintura china y de Brueghel, y que pudo pintar una obra como *La tierra es un hombre*, 1942, confirmando la anticipación de Nicolás de Cusa según la cual “la tierra es un gran animal, las rocas son sus huesos, los ríos sus venas, los árboles su pelo”.

¿Cuáles son las salidas posibles para el arte del paisaje posteriores al tiempo del arte abstracto?

Ahora, las relaciones entre el objeto paisaje y el sujeto artista se colocan sobre fundamentos epistemológicos y lingüísticos nuevos, y esto habilita la emergencia de un arte ideativo, conceptual, donde una pintura renacentista se puede convertir en paisaje de otra pintura (Miguel Bategazzore); la realidad en ciencia ficción, a medio camino entre una realidad vista y una inventada (Jorge Damiani, Manuel Espínola Gómez); lo fantasmagórico en realidad (Luis Solari, José Cúneo), o asumir una postura neoexpresionista (Jorge Páez Vilaró, Virginia Patrone); hasta llegar a una pura construcción intelectual (Luis Camnitzer). Construcción mental también es la Santa María de Juan Carlos Onetti, ciudad que es la síntesis de dos ciudades: Montevideo y Buenos Aires. Del mismo modo que un puerto pintado por Torres García o por cualesquiera de sus discípulos es el puerto de Montevideo y es, a un tiempo, todos los puertos.

Este curso que va del paisaje natural al paisaje mental, de la mimesis a la idea, no es privativo de la pintura: también en la literatura latinoamericana se perfiló una historia simétrica; la poesía de Andrés Bello y la de Juan Zorrilla de San Martín anclaron en una naturaleza todavía eglógica. Después, esta naturaleza cedería su protagonismo al personaje humano; el campo a la ciudad y luego a las ficciones. Solo Pablo Neruda, visitante fiel de la playa de Atlántida, en el Uruguay, a la que llamó Atitla, se permite pasar por alto la crisis del paisajismo tradicional y remontarse imaginariamente a los orígenes de América. Así ha de escribir en *Amor América*:

“Antes de la peluca y la casaca/ fueron los ríos arteriales:/ fueron las cordilleras en cuya onda raída/ el cóndor o la nieve parecían inmóviles;/ fue la humedad y la espesura, el trueno,/ sin nombre todavía, las pampas planetarias.”

¡Privilegios de la poesía!

Del *Árbol* de Laroche, pasando por el *Ombú*, de Figari, al *Árbol alto*, de Camnitzer. Del posromanticismo al arte conceptual. En una primera aproximación, podría parecer inusitado que esta obra integre la muestra, y sin embargo está bien que así sea, pues árbol alto no es sino la mediatización lingüística del árbol de Laroche; es, por lo demás, el anticipo, el anuncio, el alarido, de un mundo que clama desesperadamente por preservar, por salvar la naturaleza y sus ecosistemas de esta nueva revolución posindustrial que se avecina.

¿Retorno a Nicolás de Cusa? ¿Retorno a la naturaleza como un ser viviente? ¿Retorno al género paisaje?