



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
División de Estudios de Postgrado
Antigua Academia de San Carlos

“TRASFONDO DE UN PROCESO ARTÍSTICO”

Tesis que para obtener el grado de:
Maestra en Artes Visuales
Orientación Pintura

Presenta:

VIVIANA RIVERA WALKER

Director de Tesis: Arturo Miranda Videgaray

México DF



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	.p.i
I.ANTECEDENTE.....	p.1
II.VISIÓN INSTANTÁNEA EN LA PINTURA	p. 33
A.LA FOTOGRAFÍA COMO INSTRUMENTO DE CAPTURA.....	p. 33
1.Breve Reseña Histórica De La Fotografía En La Pintura.....	p. 34
2.La Vida En La Playa.....	p. 38
B.EL LENGUAJE CORPORAL.....	p. 40
1.Las Fotografías de Niños.....	p. 42
2.La Textura.....	p. 47
3.La Composición.....	p. 49
4.El Color.....	p. 54
III.ENTORNO: FOLKLORE URBANO.....	p. 61
A.EL LENGUAJE DE LAS FOTOS DE PRENSA.....	p. 64
Picasso y Su Entorno.....	p. 64
B.TEMA: EL DIARIO VIVIR.....	p. 67
1.El Collage.....	p. 77
2.Textura y color.....	p. 81
3.La Composición.....	p. 85
CONCLUSIONES.....	p. 89
BIBLIOGRAFÍA.....	p. 91

TABLA DE ILUSTRACIONES

- Figura N° 1. “Niño con Boina Roja.” Epifanio Garay
Óleo/tela. 18”x 15”- s/f. Colección de Marcelo Carbona y Sra..... p. 9
- Figura N° 2. Plafón del Teatro Nacional de Panamá (detalle). Roberto Lewis
49,37 pies. 1907..... p. 9
- Figura N° 3. “Viento en la Loma.” Humberto Ivaldi
Óleo/tela. 39”x 30”- 1945. Colección de José Fierro y Sra..... p. 9
- Figura N° 4. “Dr. Harmodio Arias Madrid.” Juan Manuel Cedeño
Óleo/medallón. 22”x 18”- 1991. Colección privada.....p. 11
- Figura N° 5. “Pescador.” Ciro Oduber
Plumilla. 21”x 16”- 1960
Museo de Arte Contemporáneo de Panamáp. 13
- Figura N° 6. “Bodegón.” Alfredo Sinclair
Óleo/tela. 1984. Colección del artistap.13
- Figura N° 7. S/t. Eudoro Silvera
Técnica mixta/ cartón comprimido. 17”x 10”- 1955
Colección de Fernando Eleta y Sra.p. 14
- Figura N° 8. “Joven con Medalla.” Alberto Dutary
Óleo/tela. 45”x 63”- s/f
Colección de Carlos Arosemena y Sra.p. 15
- Figura N° 9. Autobuses de la capital panameña.
www.cs.utexas.edu/.../panama/riding/index.html.....p. 18
- Figura N° 10. S/t Luís Aguilar Ponce.
Aguada/papel. 14”x 17”- s/f. Colección privadap. 25
- Figura N° 11. “Composición.” Antonio Madrid
Óleo/cartón comprimido. 14”x 11”- 1981
Colección de Marcelo Carbona y Sra.p. 25
- Figura N° 12. “Santo el Papo.” Brooke Alfaro
Óleo/tela. 45”x 63”- s/f
Colección de Salomón Hanono y Sra.p. 25
- Figura N° 13. Fotografía de Daniel. Viviana Rivera.....p. 32
- Figura N° 14. “Daniel.” Viviana Rivera
Óleo/tela. 33”x 45”- 1990.....p. 32
- Figura N° 15. “Niña.” Viviana Rivera
Pasta de modelar y óleo/tela. 46”x 36”- 1991p. 32
- Figura N° 16. “Niño Sobre una Roca,” Joaquín Sorrolla
Óleo/lienzo. 91.5cm x 81cm. Museo Sorrollap. 39

Figura N° 17. “Nadadores,” Joaquín Sorrolla Óleo/lienzo. 90cm x 126cm. Museo Sorrolla	p. 39
Figura N° 18. Fotografía de Jean Paúl. Viviana Rivera.....	p. 46
Figura N° 19. Fotografía de Jean Paúl. Viviana Rivera.....	p. 46
Figura N° 20. Fotografía de Cristian. Viviana Rivera.....	p. 46
Figura N° 21. Fotografía de Jonathan. Viviana Rivera.....	p. 46
Figura N° 22. Dibujo (textura). Viviana Rivera.....	p. 48
Figura N° 23. Dibujo (textura). Viviana Rivera.....	p. 48
Figura N° 24. Dibujo (textura). Viviana Rivera.....	p. 48
Figura N° 25. Dibujo (textura). Viviana Rivera.....	p. 48
Figura N° 26. Dibujo (composición). Viviana Rivera.....	p. 49
Figura N° 27. Dibujo (composición). Viviana Rivera.....	p. 50
Figura N° 28. Dibujo (composición). Viviana Rivera.....	p. 51
Figura N° 29. Dibujo (composición). Viviana Rivera.....	p. 53
Figura N° 30. Dibujo (composición). Viviana Rivera.....	p. 53
Figura N° 31. “Alex.” Viviana Rivera Óleo/tela, 41”x 48”- 1991.....	p. 56
Figura N° 32. “Como un Soldado.” Viviana Rivera Óleo/tela. 48”x 60”- 1995.....	p. 60
Figura N° 33. “La Chamarra Nueva.” Viviana Rivera Óleo/tela. 37”x 47”- 1995.....	p. 60
Figura N° 34. “El Peregrino.” Viviana Rivera Óleo/tela. 51”x 72”- 1996.....	p. 60
Figura N° 35. “Jonathan.” Viviana Rivera Óleo/tela. 48”x 60”- 1996.....	p. 60
Figura N° 36. “Guernica,” Picasso Óleo/lienzo. 3.493 x 7. 766 mm Museo Nacional Reina Sofía, Madrid.....	p. 64
Figura N° 37. Villa de Guernica después del ataque de 1937 http://www.pangeas.org	p. 65
Figura N° 38. “Realidades,” Viviana Rivera Óleo y collage/tela. 71”x 48”- 1997.....	p. 72
Figura N° 39. “Acuérdate.” Viviana Rivera Óleo y collage/tela. 51”x 75”- 1998.....	p. 72

Figura N° 40. “Juegos de Niños.” Viviana Rivera Óleo y collage/tela. 51”x 65”- 2000.....	p. 72
Figura N° 41. “Aprendamos de la Guerra.” Viviana Rivera Collage/tela. 28”x 60”- 2002.....	p. 80
Figura N° 42. “La Otra Cara de la Guerra.” Viviana Rivera Collage/tela. 28”x 60”- 2002.....	p. 80
Figura N° 43. Dibujo (composición). Viviana Rivera.....	p. 85
Figura N° 44. Dibujo (composición). Viviana Rivera.....	p. 86

INTRODUCCIÓN

Un artista, en su papel como pintor, se ve movido a plasmar a través de un medio plástico lo que experimenta en su diario vivir, ya sea que de manera directa o indirecta, haya afectado o llamado su atención. El artista es un traductor de emociones y sentimientos propios y ajenos, que se ven envueltos y afectados por circunstancias o vivencias, y de acuerdo al momento histórico, político, social y cultural que le ha tocado vivir. De ese proceso que ocurre al estar frente a una situación específica, que afecta las emociones o pensamientos y termina reflejado en una obra plástica, es el tema de este trabajo. Cómo se interpreta esa realidad, cómo es reflejada en nuestras emociones, cómo termina generando ideas que dan lugar a un número de técnicas que muestran la obra artística.

El propósito es hacer este ejercicio con mi propia obra. Analizando diez pinturas, una de ellas realizada en 1991 y el resto entre 1995 y 2002, pues son las más representativas de ese momento y que de ninguna manera son el total llevadas a cabo durante ese periodo.

En el antecedente cultural latinoamericano hacemos una breve reseña de los primeros esfuerzos por romper con la tradición europea (pintura clásica), esfuerzos que se dan en medio de diferentes circunstancias que enfrentaban los diversos pueblos, entre ellas, el trazar sus metas independentistas, sociales y culturales.

Al entrar en el trasfondo cultural panameño hablamos un poco más a fondo de la vida plástica, social y cultural de la capital panameña. A grosso modo vislumbramos el camino recorrido por la plástica panameña y sus transformaciones en un período de 100 años de vida republicana. Un período que fue marcado en sus inicios por el academicismo europeo, muy bien representado por Don Roberto Lewis, entre otros. Posteriormente y hasta mediados del siglo XX, la representación plástica descansaba sobre Alfredo Sinclair y Ciro Oduber entre otros artistas, quienes exaltaron el arte moderno alejándose por completo de la pintura tradicional de Lewis.

En el desarrollo de este trabajo, explico brevemente cómo fueron los inicios de las artes plásticas en Panamá. Artistas como Roberto Lewis, Humberto Ivaldi y más adelante Juan M. Cedeño, harán de la plástica panameña un elegante reflejo del arte clásico europeo; luego con artistas como Alfredo Sinclair, Ciro Oduber y Alberto Dutary, el arte en la sociedad panameña entraría a la modernidad.

Luego introduzco el “clásico” y el “barroco” como las formas que marcaron la sociedad panameña. La primera de ellas es la pintura oficial (Roberto Lewis), y que representa la estabilidad y la segunda se ve manifiesta a través del folklore urbano, y que representa la inestabilidad y la ruptura con el clásico. Por último artistas como Emilio Torres y Brook Alfaro, abren el compás a las nuevas tendencias que incluyen la tecnología e influyen en las nuevas generaciones.

Luego de esta reseña, introduzco mi trabajo y brevemente expongo las influencias que he recibido y explico cómo fueron llevadas a cabo éstas obras.

En el segundo capítulo hago una reseña sobre el uso de la cámara fotográfica en la pintura, ya que esta sirvió para dar forma a mi trabajo con niños. La cámara ha sido una herramienta de uso constante entre artistas de diferentes géneros, desde que esta hizo su aparición; impresionistas, cubistas, entre otros han enriquecido sus técnicas con lo que aporta esta tecnología. Mi trabajo también se ha visto influenciado por este recurso y ha dejado una huella en el proceso de una etapa a otra. Es por esto que dedico un apartado a la fotografía y con ello solo quiero mostrar lo importante que ha sido como herramienta de trabajo. También expongo en este capítulo, cinco pinturas al óleo que muestran mi entusiasmo por la figura humana y el deseo de mostrar a ésta como un todo para enriquecer una obra pictórica.

También explico de forma breve cómo la cámara causó impacto en las artes y cómo influyó en la percepción de muchos artistas como Picasso y Sorolla

Sorolla es el artista que elegí para hablar de la primera parte de mi trabajo, en donde la figura humana, en particular de niños, es el foco de atención en las composiciones. Sorolla fue un artista apasionado por la naturaleza, el sol y la gente, y sus obras están cargadas de esa naturalidad

que captaban las primeras fotos instantáneas y esto es un poco lo que reflejo en el primer grupo de pinturas que presento.

También expongo las fotos que utilicé para estas pinturas, y qué me atrajo de ellas. En la técnica buscaba experimentar con nuevos materiales, y el uso del color es algo más personal que realista.

En el capítulo tres introduzco a Picasso y el Guernica. Este es el artista que representa el segundo grupo de obras que rompen con lo tradicional y reflejan temáticamente mi sentir sobre diversos temas, de la manera que Guernica refleja el sentir de Picasso. Es la etapa de las rupturas, de buscar nuevas opciones técnicas y temáticas. Aquí lo que se esconde en el alma o en la mente es lo que se refleja en la obra.

También introducimos el collage, el cambio del color, al blanco y negro, y la composición un tanto caótica. Las fotos y los recortes de noticias cobran protagonismo, ellos en algunos casos son detonantes para algunas obras. Las fotos han sido importantes y ayudaron a reflejar la percepción de mi momento histórico.

Hablo de cinco obras en las cuales introduzco el collage, con fotografías propias, así como de fotos impresas de publicaciones. Las tres primeras son óleos y collage con mis fotografías. En este apartado también expongo la transición de las obras del segundo capítulo y las del tercero. De manera que se puede ver, cómo el collage va teniendo más protagonismo al ir ocupando mayor espacio físico dentro del cuadro. En

las dos últimas obras el óleo desaparece, y el collage tiene el lugar protagónico ocupando todo el espacio físico de la tela. Es así que mi propósito es mostrar ese proceso y transición de una obra pintada a una obra collage, y las diferentes facetas que llevaron a este cambio técnico, como temático. Este proceso transcurrió en un período de siete u ocho años y ha sido enriquecedor, además que motivador para buscar nuevas experiencias técnicas y temáticas.

I. ANTECEDENTE

A. TRANSFONDO CULTURAL LATINOAMERICANO

En lo que ha sido el desarrollo social y cultural de América Latina, la identificación plástica de esta región ha recorrido un camino extenso y escabroso, para escribir su historia y develar su propia identidad como nuevas naciones. Juan Acha nos explica que “los acontecimientos históricos de la primera mitad del XIX fueron adversos para la comunidad plástica”; las luchas independentistas trajeron pobreza e inseguridad sobre el cambio social y político que transitaba y seguido a éstas, las guerras civiles:

Hubo mucha inestabilidad de todo orden y apenas cabe hablar de consolidación de nuestras repúblicas a partir de 1850. De aquí en adelante vendrá cierto florecimiento económico, importante para las manifestaciones estéticas.¹

Hablando de arte, nos explica Acha, se empezaron a romper los lazos con las influencias europeas academicistas. Este primer paso lo dio Brasil.

Nuestra búsqueda de síntesis estéticas comenzó exactamente en 1922 con la Semana de Arte Moderno, presentada en Sao Paulo, Brasil. La organización de artistas plásticos, escritores y músicos...manifestó que condenaba la quietud, los pasadismos y los academicismos.²

El evento organizado por artistas plásticos, escritores y músicos se encuentra como el primer intento de manera radical por buscar una ruptura con aquellas influencias extranjeras. Hasta esta fecha las colonias ya establecidas en Latinoamérica habían hecho “arte” sujetos a las reglas

¹ Juan Acha, *Las Culturas Estéticas de América Latina*. (México: UNAM, 1994). pp. 96-100.

² *Ibid.*, p. 138. (ver también: Leopoldo Castro, *Historia de Arte iberoamericano*, tomo 2.-Madrid: Alianza Editorial, 1988- pp. 304-311)

establecidas por Europa y que giraban en circunstancias que no tenían nada que ver con nuestro continente.

En esta primera Semana de Arte en Brasil, los artistas se dieron la oportunidad de empezar a dictar las normas que dejarían de lado el academicismo europeo; Acha lo describe como un ataque frontal:

...por haber ido directamente a las categorías estéticas y oponerse a la belleza como la única o la superior en las artes -y- En el discurso inaugural, el escritor Graca Aranha arremetió contra el anacronismo de afirmar que el arte es solo belleza y exaltó lo “horrible.”³

Posteriormente, mucho se iba a decir de Latinoamérica, pero es mi interés en este trabajo, ubicar a la plástica panameña en la vida republicana.

B. TRANSFONDO CULTURAL PANAMEÑO

Panamá durante la colonia formó parte de La Gran Colombia. En las negociaciones para la construcción de un canal interoceánico, Colombia rechaza la propuesta de Estados Unidos, por considerar que vulneraba la soberanía del país.

Con legítimas razones un grupo de personas que buscaban la separación de Panamá, aprovecharon la oportunidad para negociar con los norteamericanos y en su anhelo por evitar conflictos con Colombia, ya que no contaban con recursos para enfrentar una guerra, declaran su independencia con ayuda de los norteamericanos. El 3 de noviembre de

³ Juan Acha. Op cit. pp.138, 139.

1903 se declara por acta, la separación de Panamá de Colombia y el mismo año se firma el tratado Hay- Bunau Varilla.⁴

En este tratado se le otorgaba a los Estados Unidos de América plena jurisdicción sobre una franja de 8 Km. de cada lado del canal, y con esto se aislaba al gobierno panameño y a los panameños de tener alguna participación en el manejo y decisiones del Canal. Los panameños querían salir rápido de un problema, pero se metieron en otro, que por muchos años, llevó a Panamá a tener una conflictiva relación con los Estados Unidos y que apenas terminó en diciembre de 1999, con el cumplimiento de los tratados Torrijos-Carter.

Esto es solo un ejemplo de las circunstancias que giraban en torno a este pequeño país que inició su vida republicana a principios del siglo XX. Todo el territorio de Panamá abarca 77.082 km. cuadrados, un poco menos que el estado de Tamaulipas de 79.384 km. cuadrados.

Esto nos da una idea de lo pequeño que es este país, por lo tanto su población también sería pequeña. El primer censo de población de 1911 registró 386 mil 745 personas y esta cifra iba a subir a casi los dos millones después de 1950, en la actualidad supera por poco los tres millones.⁵

⁴ Jorge Conte Porras, *Historia de Panamá y sus Protagonistas*. (Panamá: Distribuidora Lewis, 1998), p. 147

⁵ Abdiel Zarate, "Panamá, tierra pluricultural", La Prensa (Panamá). *Edición Extracentenario*. Edición N°1 (marzo 9 de 2003), p. 6.

En un espacio geográfico de estas proporciones es difícil que los hechos se den aisladamente o que pasen desapercibidos, por lo menos no sin que la mayoría de la población se vea de alguna manera afectada. Y de hecho con las constantes migraciones, se dieron hechos que marcaron la sociedad panameña.

García Canclini habla de toda esta mezcla, congruencia, sincretismo, cuando diversos grupos convergen en un mismo espacio físico, social y cultural, o cuando el pasado tiene conflicto con el presente o viceversa. Solo por mencionar algunas de las múltiples circunstancias que podrían chocar o bien atraerse, o complementarse. Pero estas convergencias a la vez, también enriquecen y diversifican la visión y el comportamiento de una determinada sociedad. Canclini lo describe como “procesos de hibridación.” Con ello nos explica:

“Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separadas, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” Ampliando la idea sobre los temas específicos que puede abarcar los procesos de hibridación, también explica Canclini: “A esta altura hay que decir que el concepto de hibridación es útil en algunas investigaciones para abarcar conjuntamente contactos interculturales que suelen llevar nombres diferentes: las fusiones raciales o étnicas denominadas “mestizaje,” el “sincretismo” de creencias, y también otras mezclas modernas entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual en los mensajes mediáticos.”⁶

Al converger diversos grupos étnicos y culturales de diversos orígenes, ocurren procesos de hibridación que van modelando a la sociedad panameña a lo largo del siglo XX.

⁶ García Canclini. La Globalización ¿productora de culturas híbridas? p. 8, 12

Estos procesos se convertirán en fuente de inspiración para los artistas a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Panamá es un lugar de tránsito y esto ha permitido que mucha gente de todos los continentes transitara por el istmo. En este ir y venir diversos grupos se dieron la oportunidad de asentar y aportar para el desarrollo y enriquecimiento de las variadas esferas de la nueva cultura panameña. Por otro lado la fiebre del oro, y más adelante el inicio de la construcción del Canal Interoceánico, harían que muchos extranjeros se radicaran en Panamá.⁷

Ana Elena Porras, Magíster en filosofía y antropóloga panameña, también explica los procesos de hibridación que se han dado en Panamá:

El caso de Panamá descubre que el proceso narrativo de identidad nacional genera y resulta de procesos culturales múltiples: endoculturación (aprendizaje de la propia cultura), diversificación (o construcción de la etnicidad, categorías de clase, regionalismos, etc.), sincretismos (combinación y síntesis de modalidades culturales distintas), etnicidad (diferenciación cultural, subordinada a la identidad nacional), cosmopolitismo (orientada hacia a fuera, globalizada y tolerante a la diversidad cultural), y asimilación (integración de subculturas múltiples bajo una cultura dominante) entre los más importantes.

Los diversos grupos étnicos se asentaron con sus tradiciones, creencias religiosas, vestuarios, comidas etc. Y aunque la mezcla entre algunos de estos existe, no se ha minimizado la presencia de ninguno de ellos. Todas estas circunstancias forman parte de los procesos de hibridación que han modelado a la sociedad panameña. La Dra. Luz María Martínez Montiel en su aporte a la compilación para el libro Simbiosis de

⁷ Abdiel Zarate. Op. Cit. p.6

Cultura, también habla sobre los procesos migratorios que ha sido parte de la vida cultura de todos los países de América:

Los procesos migratorios son parte del proceso mayor que ha ido formando las nuevas poblaciones de América. Una vez descubierta ésta por los europeos, con fines de conquista, se define una primera categoría de emigrantes: los que impondrán su cultura a los conquistados...Después el movimiento independentista inicia en México, como en otros países de América Latina, una etapa en que nuevas formas culturales surgen como resultado de un sentimiento de autonomía y una conciencia nacional cuya consolidación empieza al consumarse la independencia... Desde los primeros gobiernos independientes, las disposiciones para atraer inmigrantes fueron diversas y constantes⁸

En el caso de Panamá, para la construcción del Canal, llegaron al país unos 2 mil italianos, mil 100 griegos, mil 500 colombianos y más de 3 mil antillanos.⁹

Como en casi toda sociedad las clases se hicieron notar, un grupo minoritario, con poder económico representaba a la clase alta y el resto de la población (que es la gran mayoría), encerraba la clase baja. La clase alta se aferraba a los estándares europeos de arte o “pintura oficial,” mientras que la clase baja creaba su propia estructura cultural que por ahora vamos a llamar “folklore urbano” y de la que vamos a hablar más adelante.

Las obras de los primeros artistas románticos de inicio de nuestras repúblicas, reflejaban el sentir aprendido de Europa, Acha señala de estos artistas:

⁸ Guillermo Bonfil Batalla. *Simbiosis de Cultura* (México. Fondo de Cultura Económica, 1993) pp. 245-246

⁹ “Ayer por Hoy”. La Prensa (Panamá). *Edición Extracentenario*. Edición n°1, Portada.

Su ciega adhesión a las normas académicas; su alejamiento a nuestras realidades naturales, sociales y políticas; su rechazo a las tendencias emergentes de Europa; por último, su enajenación a la sensibilidad criolla, además de la popular.¹⁰

Los artistas panameños, como muchos en el resto del continente, traían el academicismo en sus producciones. Estos artistas eran de una buena clase social, o por lo menos lograban abrirse camino en ella.

Esto les permitió poder trabajar como artistas cumpliendo con los gustos de la “pintura oficial”. Todos ellos dejaron huellas y su trabajo representa una parte importante de la vida artística de Panamá. Entre ellos están Don Epifanio Garay (1849-1903), colombiano de nacimiento, fue precursor del movimiento plástico en Panamá y su formación artística fue en Colombia y Francia (Fig. 1).

El historiador panameño Pedro Luís Prado describe su obra como sigue:

Como resultado de su contacto con la pintura francesa su obra esta marcada por el academicismo, caracterizado por el excesivo cuidado del dibujo y la forma que predomina sobre la luz y el color, y no por las innovaciones que Edward Manet, Claude Monet y Auguste Renoir trataban de imponer en el movimiento plástico francés.¹¹

El panameño Sebastián Villaláz (1879-1919), fue discípulo de Epifanio Garay. Junto con su hermano Nicanor son los autores del Escudo Nacional de Panamá. “Su pintura recoge la sobriedad en el uso del color y el academicismo de su maestro...”

¹⁰ Juan. Acha. Op cit. p.107

¹¹ Pedro Luís Prado, *Cien Años de Arte en Panamá*, (Panamá: Museo de Arte Contemporáneo, 2003), p.3

Con Don Roberto Lewis (1874-1949), “se inicia con rigor el movimiento pictórico en nuestro país,” nace en Panamá y realiza estudios superiores en Francia (Fig. 2). A su regreso realiza numerosas obras pictóricas entre otras en el Teatro Nacional, el Palacio de Gobierno y el Palacio de Justicia; también se hace cargo de la Escuela Nacional de Pintura. “El clasicismo de Lewis será paralelamente la ‘pintura oficial’ de la época...”¹²

¹² *Ibíd.* pp.4-5



Fig. 1. Epifanio Guzmán - "Niño con Donna Koya"

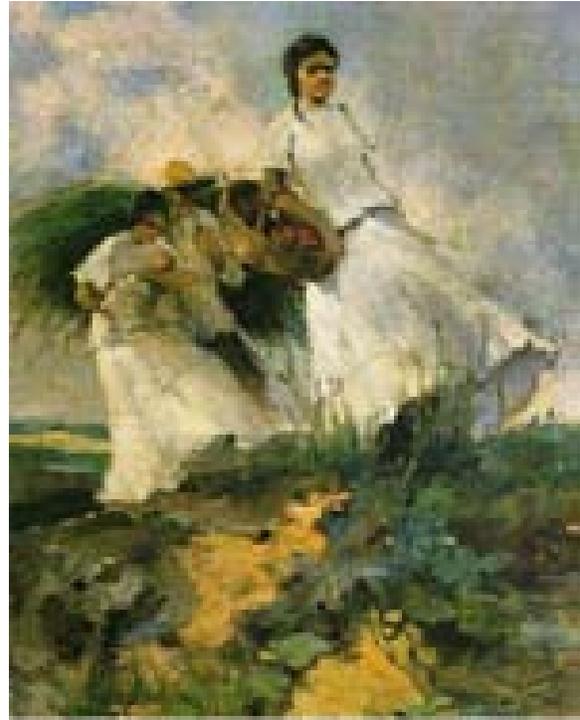


Fig. 3. Humberto Ballester - "Visión en la Loma" óleo

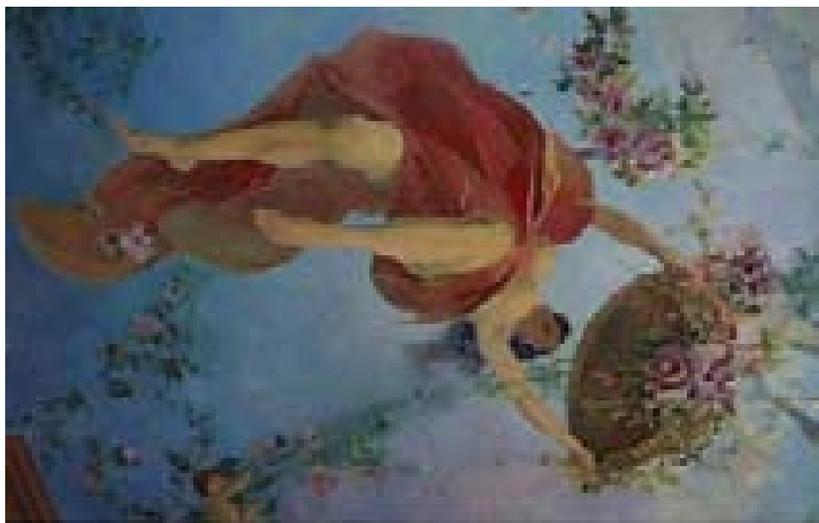


Fig. 2. Roberto Lewis - desde del platan del Teatro Nacional de Panamá

Estos tres artistas son representativos de este periodo en que nace la república y que se caracterizó por el academicismo europeo, Prado también da testimonio de cómo este apego por lo europeo en América Latina se hizo sentir en los inicios de la república:

Lewis...al igual que Epifanio Garay y Sebastián Villaláz, este apego al academicismo no es otra cosa que la reminiscencia de la vida afrancesada que domino la sociedad panameña durante la última mitad del siglo XIX y que se preservó como modalidad dentro de ciertos círculos durante las primeras décadas de la república¹³

Prado también nos dice que con Humberto Ivaldi (1909-1947) y Juan Manuel Cedeño (1916-1997) se inicia un nuevo ciclo en el acontecer plástico de Panamá. Ambos fueron discípulos de Roberto Lewis, pero además Ivaldi estudia en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid y también fue director de la Escuela Nacional de Pintura en Panamá hasta el momento de su muerte (Fig. 3).

Juan Manuel Cedeño por su parte también realiza estudios en el Art Institute of Chicago (Fig. 4); estos artistas aunque destacaban en el academicismo también dieron los primeros pasos, para llevar el entorno panameño a la pintura y a algunas tendencias contemporáneas. Prado los señala como los promotores de una nueva etapa en la plástica panameña:

A la par de Humberto Ivaldi, Juan Manuel Cedeño es un representante de esa primera generación de artistas nacional que dan forma a la concepción de una plástica con matices autóctonos.” Sobre lo autóctono Acha también afirma que 1920 fue el año de partida para la conciencia nacional y latinoamericana “Fue cuando retoñaron nuestras preocupaciones

¹³ Prado. Op. Cit. pp.4-5

por una cultura nacional o, lo que es igual, saber si somos o no capaces de producir vienes culturales que revelen nuestra nacionalidad”¹⁴



Fig. 4. Juan Manuel Cordero - retrato "Dr. Arsenio Arias Madrid"

Leonardo Benítez (1927-1968), estudia en la Escuela Nacional de Pintura en Panamá, luego realiza un año de estudios en la Academia Florentina de Bellas Artes en Italia, pero por quebrantos de salud no pudo continuar y su muerte fue prematura.

Ciro Salomón Oduber (1921-2002), inicia sus estudios de arte con Roberto Lewis y luego con Roberto Ivaldi; más tarde continúa en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de Cárcova en Argentina.

¹⁴ Ibid. pp.6-7. Juan. Acha. Op. Cit. p.118.

Trabajó sobre el efecto lineal y sus obras reflejan la influencia cubista
(Fig. 5).

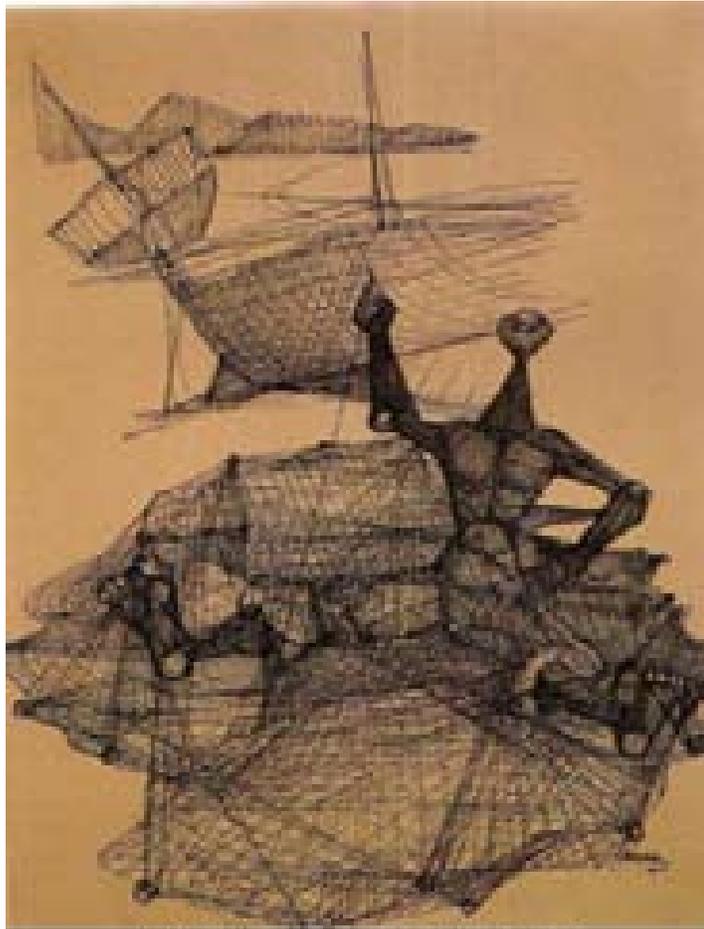


Fig. 5. Carlo Ottolenghi - "Pesceador" - plimalla

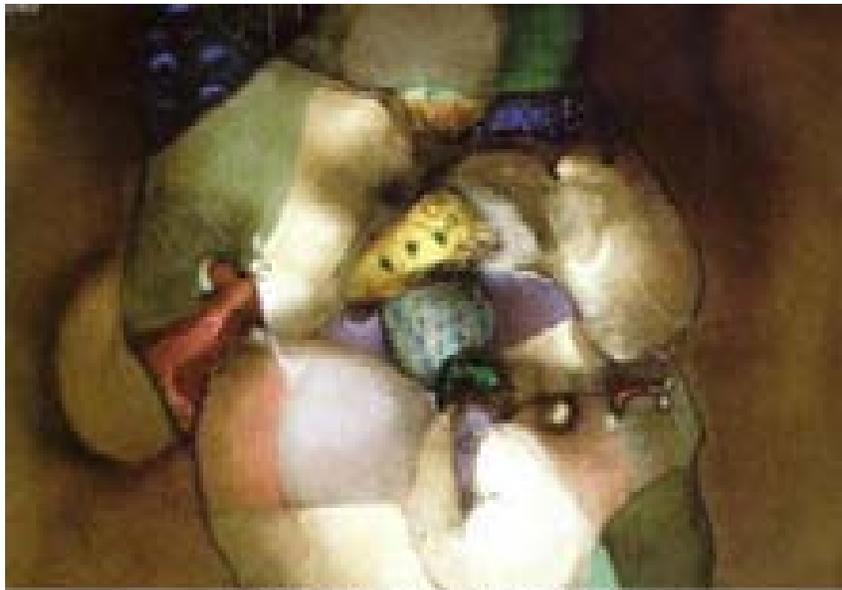


Fig. 6. Alberto Salmi - "Bohemian" - olio



Fig. 7, Eudoro Silvera «sin título» óleo

Las primeras abstracciones en la plástica panameña aparecieron al finalizar la primera mitad del siglo XX con Alfredo Sinclair (n.1915). Inicia sus estudios con Humberto Ivaldi y luego continúa en Argentina (Fig. 6). Eudoro Silvera (n.1917), realiza estudios en la Escuela Nacional de pintura de Panamá y luego en la “Cooper Union” en Nueva Cork (Fig. 7). Alberto Dutary (1932- 1998), educado en Madrid durante los años cuarenta, enriqueció sus trabajos con el informalismo español, de regreso a Panamá experimentó con nuevos materiales y superficies (Fig. 8).

Dutary formó parte del cuerpo de profesores de la Universidad de Panamá y tuvo un papel importante en la creación de la Facultad de Bellas Artes, fue promotor de las artes y un gran motivador para los nuevos artistas.¹⁵

Estos pintores que empezaron su carrera artística por los años cuarenta, rompieron con la “pintura oficial” y fueron parte de la vida cultural de donde emergió el “folklore urbano”.

Fig. 8. Alberto Dutary -Joven con Medalla- óleo



¹⁵Pedro Luís Prado. Op cit. pp.12, 14

En este punto voy a introducir el “folklore urbano”, ya que es parte de la vida cultural y artística de lo que vive Panamá desde la década de los 40 en adelante. Julio Arosemena Moreno, catedrático de la Universidad de Panamá, realizó una investigación con el propósito de explicar el fenómeno cultural de la pintura en los buses de Panamá.

Él explica que el panameño tiende a pensar que folklore es exclusivamente lo relativo al campesino del país, pero este pensamiento niega la actividad creadora fuera de esta área; en la urbe la gente vive sumergida en supersticiones que modifican el comportamiento. Este comportamiento es el que da motivo a los rótulos y pinturas y que se convierte en el fenómeno “folklore urbano”. Después de documentar pinturas de los buses, panameñismos o frases idiomáticas de la sociedad, evidenciando un pequeño pulmón del devenir panameño, concluye:

Esta idea o actitud generalizada que niega la actividad creadora de la cultura popular fuera de esta área (la campesina), está limitando el concepto del hecho folklórico y por tanto de su propio gestor. Así se parece negar la posibilidad de un folklore urbano. Sin embargo, hechos como los que exponemos nos demuestran que el medio urbano está impregnado de elementos folklóricos, que generalmente no ubicamos entre los propios de la sabiduría popular por total desconocimiento de lo que ella comprende.¹⁶

En esta primera mitad de la república el arte popular se empezó a ver por las calles, los comercios y autobuses de la ciudad. Anuncios pintorescos con diversos estilos de letras, trataban de llamar la atención de los transeúntes.

¹⁶Julio Arosemena Moreno, *Homenaje a un Arte Popular: Los Buses en Panamá* (Panamá: Imprenta Universitaria de Panamá, 1974), p.5

Pequeños buses llamados “chivas”, pintados artesanalmente, daban una nota pintoresca a las calles de la ciudad. Éste es el “folklore urbano” (Arosemena Moreno), o tal vez “pastiche” (Samos), o “procesos de hibridación” (Canclini).

El pastiche es también una forma que Adrienne Samos a llamado a este fenómeno socio-cultural que se desarrollaba en las calles de la ciudad capital. Samos escribió acerca de la estética del pastiche en el suplemento “Talingo” y se refirió a ella de esta manera:

Los autobuses manifiestan una estética del pastiche que en buena medida se ve reflejada en todos los sectores de la ciudad, aunque mantenga su hondo arraigo popular. Sin reparo alguno, esta sociedad entrelaza -de manera fragmentada, ilógica, recargada- elementos provenientes de distintas épocas y lugares. Los siglos de dependencia foránea y las continuas penetraciones culturales de todas partes parecen haber convertido al panameño urbano en un ser de memoria volátil y, a la vez, en esponja que absorbe un cúmulo vasto y heterogéneo de signos y elementos importados. Pero no le interesa aprender lo que simbolizan.¹⁷

Con esta breve descripción Adrienne Samos nos muestra los variados procesos de hibridación que han ocurrido en Panamá, históricos, políticos, y culturales. Esta forma de estética urbana no fue más que el resultado de una sociedad inquieta que buscaba tener significado, sentido de pertenencia o hasta un poco de orientación emocional, más que cultural. La clase popular era la que especialmente vivía involucrada, sumergida en esta estética del pastiche¹⁸ y el folklore urbano.

¹⁷ Adrienne Samos. “Un nuevo Enfoque en el Arte Panameño.” La Prensa (Panamá). *Suplemento Talingo* N° 439 (28 de abril de 2000), p. 12

¹⁸ Pastiche: “Plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista o de las de varios y combinarlos de forma que parezcan una creación original.” WordReferente.com. Diccionario de la lengua española.

Las populares chivas, fueron remplazadas en mayo de 1973 por los autobuses modernos de aquella década.¹⁹ (Fig. 9)



Fig.9, autobuses de la capital panameña

Estos autobuses eran pintados, como aquellas chivas, de manera artesanal. Sus estridentes colores, por dentro y por fuera emocionaban a los usuarios que dependían de este transporte público. Retratos de personalidades (nacionales y extranjeras), nombres, leyendas y panameñismos, eran exaltados para alardear, y daban la nota pintoresca de las calles de la ciudad capital.

Los autobuses se convirtieron en una especie de collage con retazos de la vida social de la capital. Estos buses corrían alocadamente por las calles tratando de llamar la atención, pues para eso habían sido pintados alegóricamente. Mientras más pintado estuviera el autobús, más ruido hiciera y más rápido corriera, era la mejor opción para los que dependían del transporte público.

Con el tiempo se han convertido en una constante amenaza pública por lo que se les conoce como “diablos rojos.” Así que los diablos rojos, y el comercio, se convirtieron en galerías ambulantes del arte popular de este país. Este fenómeno no se reconocía en los cincuenta o sesenta, solo

¹⁹ Julio Arosemena. Moreno Op. Cit. p. 3

se vivía en medio de él. Y mientras esto ocurría los panameños tendían a pensar que el aspecto cultural y artístico en Panamá no existía, era muy pobre o estaba en proceso de búsqueda; es así como lo explica la Dra.

Baquero de Castillero:

Se comprende que para mucha gente la configuración de la identidad nacional se encuentre todavía en una fase de gestación primitiva e inacabada, es decir imperfecta, y que sea un tópico el de la búsqueda de la identidad nacional, como si tuviéramos, en efecto, necesidad de ir a buscarla. Y cuando se busca es porque no se ha encontrado o se nos ha perdido.²⁰

La Dra. Castillero realizó amplios estudios e investigaciones sobre la vida artística y cultural de Panamá desde la época prehispánica hasta la presente y explica, la inevitable, pero necesaria conexión del círculo social y el individuo creativo:

Creo que el estudio del arte debe realizarse atendiendo a la totalidad de la realidad, y comprenderse dentro de su contexto, porque el arte es un reflejo de la realidad a la vez que la refleja, está inmerso en ella y puede ser su más alto vehículo de expresión.²¹

El “folklore urbano,” “pastiche,” o “procesos de hibridación” se convierten en vehículo para la creatividad de muchos artistas en la ciudad capital, y en la medida en que crece y se transforma, cambia también el pensamiento estético de la sociedad y por ende de los artistas plásticos.

Aquí quiero introducir al “barroco” como una forma de explicar el folklore urbano en la cultura panameña. Omar Calabrese explica el barroco y lo clásico en la sociedad actual, para describir la vida cultural

²⁰ Baquero de Castillero. “Arte e Identidad Nacional.” *Revista Nacional de Cultura* N° 27 (dic. de 1997), p.34

²¹ *Ibid.* p.38

contemporánea, pero en su propia aclaración, no estrictamente en los términos del barroco o clásico:

Sin pensar que es la reanudación de aquel período” sino más bien “una actitud general y una cualidad formal de los objetos que la expresan. En este sentido puede haber algo barroco en cualquier época de la civilización²²

Nuestra intención es describir de esta manera, el barroco en la cultura panameña ya que refleja cambios considerables en la segunda mitad del siglo XX, en relación a lo que ocurría a finales del siglo XIX y principio del XX, y que desde entonces han marcado la vida artística del país. Para entender un poco más el barroco en los términos que lo explica Calabrese voy a citar sus palabras:

Desde nuestra perspectiva, de hecho, todo fenómeno ‘barroco’ procede precisamente por ‘degeneración’ (es decir: desestabilización) de un sistema ordenado, mientras que todo fenómeno ‘clásico’ procede por mantenimiento del sistema frente a las más pequeñas perturbaciones.²³

El arte clásico se caracterizó por “representar las cosas de la naturaleza tal y como ellas son en realidad.” Masaccio, considerado el primer pintor que representó esta realidad, causó sorpresa en su aplicación de la perspectiva.

En relación a este aspecto los personajes, o los elementos del paisaje, o de arquitectura, empiezan a tener un lugar o espacio lógico dentro del cuadro; con esto se enriquecía la atmósfera de la escena y aumentaba el espacio físico.²⁴

²² Omar Calabrese. *La Era Neobarroca* (España. Ed. Cátedra, 1994), p. 31

²³ *Ibíd.* p.207

²⁴ Heinrich Wölfflin. *El Arte Clásico* (Buenos Aires. Ed. El Ateneo, 1995), p. 27, 28

Otra característica en el arte clásico es la figura humana, que se convierte en principal protagonista, mostrando “más poderoso porte.” La figura humana es trabajada con tal movilidad, gestos y expresiones que se muestran poderosas y solemnes.

También explica Wolfflin que el arte clásico cuenta con “un grado excelente de consolidación formal,” esto hace que todas las partes de la pintura se muestren con unidad y reciprocidad mutua formando un todo en armonía.²⁵

A grosso modo, éstas son características del arte clásico de principio del siglo XVI en Europa. Naturalmente, muchas de las academias de arte concentraban sus esfuerzos en torno a este sentir.

En los siglos posteriores, mientras surgían nuevos estilos y tendencias (Impresionismo, Expresionismo, Cubismo etc.), el gusto por lo clásico continuaba en las academias de arte.

Los pintores de diversos países que pasaban por éstas, aprendían este gusto y sentir clásico, y luego lo llevaban de regreso a sus países de origen. Este fue el caso de Epifanio Garay, Roberto Lewis, Humberto Ivaldi etc. En Panamá se le conocía como “la pintura oficial.”

Considerando que lo clásico representa ese sentir de estabilidad y orden, la primera mitad del siglo XX en la sociedad capitalina panameña, estuvo marcada por ese sentir de estabilidad, y lo vemos reflejado en las obras de Roberto Lewis, Ivaldi, etc. y el gusto europeo que reinaba

²⁵ Omar Calabrese. *La Era Neobarroca*. Op. Cit. pp.254, 255, 42

entonces, y como lo explica Wolfflin, este sentir “clásico” luchó por el “mantenimiento del sistema” en la primera mitad del siglo XX.

Un ejemplo de este pensamiento lo vemos en un incidente que hubo con el pintor Ciro Oduber quien en sus obras rompía con el academicismo, y esto lo narra el pintor Alberto Dutary:

Oduber había estudiado en Argentina y su pintura había causado furor entre los jóvenes pintores de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. Su obra totalmente experimental, mostraba una fuerte influencia de Picasso. Al llegar a Panamá, se enfrentó en un debate con Juan Manuel Cedeño, quien afirmaba que el estilo de Oduber no se debía enseñar en la academia. Estudiaba yo ahí con el pintor Justo Arosemena. Oduber nos había iniciado en las corrientes plásticas contemporáneas... Más tarde tuve la oportunidad de ser Profesor de la Universidad de Panamá, junto a Juan Manuel Cedeño, de ser amigo de él y admirar su obra y él me resumió su inquietud en una breve frase:

-Cuando yo salí de Panamá, (Cedeño) la persona que fue a despedirse de mí fue Ivaldi, quién en un tono muy agresivo me dijo:

- Tú te vas a Chicago. Allá no te metas con la pintura moderna; tú debes seguir la línea de la pintura verdadera; sigue la línea de Velásquez, porque si no, cuando regreses te encontrarás con nuestras oposiciones.²⁶

De esta forma podemos describir el sentir clásico que predominaba en estas primeras décadas del siglo XX, en donde el arte contemporáneo representaba una amenaza a la afrancesada sociedad panameña; pero con el “folklore urbano” la historia daría un giro notable a la percepción artística de la capital.

El “barroco” representa degeneración, desestabilización y es en este sentido como se manifiesta el “folklore urbano”. En contraste, aquel gusto europeo de la clase alta se enmarca en lo “clásico”: buen gusto, armonía,

²⁶ Yara Díaz de Gámez. “Apuntes Sobre el Desarrollo de las Artes Plásticas en Panamá”. Lotería, n. 360 (mayo-junio, 1986), p.131

sublime, solemnidad y buena calidad. Dos opuestos que dejaron su huella en la vida republicana de Panamá.²⁷

Para finalizar la primera mitad del siglo XX los dos pensamientos se movían paralelamente con sus propias ramificaciones, pero a la vez, tan cortantes que parecía impenetrable la una en relación a la otra. Todos estos elementos pronto llegarían al sincretismo y al cansancio. Como es natural nuevas generaciones se levantan, vienen con nuevo sentido de búsqueda y propósito en sus vidas, así que empiezan las rupturas y las transiciones para dar lugar a un nuevo enfoque de la sociedad.

Una nueva generación de artistas empezó a romper con los esquemas europeos, junto con los avances científicos, y las nuevas tecnologías, aportaron otros elementos que contribuyeron a un cambio de mentalidad y conducta; y esto fue lo que ocurrió en la segunda mitad del centenario de la república.

Silvera, Oduber, Sinclair y Benítez entre otros, fueron los que iniciaron los cambios en el arte de Panamá a las nuevas tendencias, y dejarían el camino abierto a los nuevos artistas de la década de los ochenta y noventa. Estos romperían completamente con los parámetros conocidos.

²⁷ Calabrese muestra un contraste de ambos, mostrando su constante presencia en las diferentes esferas de una sociedad, y las explica como dos formas contradictorias que se necesitan para existir. “La crisis, la duda, el experimento son una característica barroca. La certeza es la característica de lo clásico”. Omar Calabrese. Op. Cit. p. 206

Mónica Kupfer explica que al igual que la generación anterior, muchos de estos artistas que terminaban sus estudios en Panamá continuaban en el extranjero, y entre ellos mencionamos a Luís Aguilar Ponce (n. 1943), quien continuo sus estudios en México y a su regreso laboró en la Escuela Nacional de Artes plásticas (Fig. 10), “fue uno de los primeros artistas en Panamá en emplear el aerógrafo en sus composiciones, por lo que parecían extremadamente contemporáneas en ese momento.”

Antonio Madrid (n.1949), catedrático de Bellas Artes en la Universidad de Panamá, realiza estudios en Madrid. En sus inicios exploró la abstracción con colores luminosos y fluorescentes, más tarde entraría a lo figurativo (Fig. 11).

Emilio Torres (n.1944), estudia en Italia y a su regreso a Panamá sorprende con su arte revolucionario. “fue de los primeros artistas panameños que se reveló contra la estética y las técnicas tradicionales.”²⁸

Brooke Alfaro (n.1949), graduado de la escuela de arquitectura de la Universidad de Panamá, estudia en el Art Students League of New York. (Fig. 12)

²⁸ Prado, Pedro Luís. Op. cit. pp. 11,22



Fig. 11. Sphero Metal Components (1861)



Fig. 12. Aquifer Fence (1962)

Fig. 13. Shady After (1963) of Park (1861)



Siendo uno de los mas sobresalientes de esta generación, Brooke Alfaro, “deformaba cada vez más a la figura humana, pero dentro de parámetros realistas. Este estudio humano- realista lo transferiría a sus futuras obras en video.”²⁹

Esta nueva generación empezó a abrirse paso a finales de los ochenta, y en los noventa dictaban las normas para crear y proponer en el ámbito artístico. Mónica Kupfer añade que para finales de los ochenta el movimiento artístico se expandía y cobraba mayor protagonismo en la vida cultural panameña.³⁰

Adrienne Samos también nos habla de un grupo de jóvenes artistas que surgen en la década de los noventa, trazan un nuevo lineamiento sin rupturas con el pasado pues, no tuvieron que ver con él. Ello ocurre porque son artistas emergentes y no tienen vínculos con escuelas de arte o galerías; son profesionales de diversas áreas (publicistas, videastas, diseñadores gráficos entre otros):

El gran salto viene a darse cuando estos profesionales toman conciencia – como lo había dicho el viejo Sócrates- de que descubrir algo ignorado y hacerlo evidente de manera creativa ya los convierte en artistas. Su trabajo celebra el presente y se nutre del estrecho contacto con la vida brusca, imprevisible y fracturada de la calle. Intentan ubicar ‘lo marginal en el centro’ y subvertir las convenciones a través de juegos visuales que no excluyen la ironía verbal pero sí la denuncia política.³¹

Estos artistas se tomaron en serio el folklore urbano y lo representan en sus creaciones. Canclini describe también esta situación

²⁹ Pedro Luís Prado. Op. cit. pp.22, 27

³⁰ Ibid. p.28

³¹ La frase “lo marginal en el centro”, aclara Samos, es un “concepto acuñado por el pensador mexicano Carlos Monsiváis, que apunta a la necesidad de desarticular la postura oficial que repudia a quienes no se ajustan a la ‘normalidad’”. Ibid. pp. 41, 44

como “reconvertir,” en este caso los profesionales, videastas, publicistas, diseñadores etc., llevaron sus talentos y conocimientos para explotarlos en un plano profesional ajenos a ellos. Este es el plano artístico, y crearon no solo nuevas manifestaciones de arte, sino también mostraron que puede haber otra clase de artistas, que como explica Samos, no tienen relación ni con las academias ni con el pasado histórico de Panamá. Ellos están aportando una nueva visión y pensamiento para la sociedad contemporánea.

“Se busca reconvertir un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado” y explica Canclini que se debe entender por reconversión: se utiliza este termino para explicar las estrategias mediante las cuales un pintor se convierte en diseñador...³²

Samos describe este detonante que sirvió para motivar e inspirar a estas personas a incursionar en el arte, y que es la capital panameña, ubicándola en el epicentro de todas las actividades creativas en esta capital:

Se trata de una metrópolis excepcional porque su destino como puente interoceánico del mundo, a partir de la Conquista, ha fraguado una modernidad equívoca y una diversidad cultural y étnica propias de urbes mucho más grandes. Su población apenas llega al millón y medio, pero en ella todo se agolpa y contradice. Del mar y la selva emergen rascacielos, supercarreteras de concreto, infinitas vallas publicitarias, viejas casas de madera, innumerables obras en construcción que se tragan las aceras, descomunales embotellamientos, edificios del pastiche más opulento con fachas desfiguradas por chorreantes aparatos de aire acondicionado y tubería de toda índole, el valioso casco histórico, restaurantes de lujo, casinos y bingos, quioscos, abarroterías chinas, shopping centers, turistas, indígenas con sus vestidos tradicionales, vendedores ambulantes, letreros pintados a mano, flamantes pantallas digitales y ruido, mucho ruido. La mezquita, la sinagoga, los templos bahai, budistas e hindú, la iglesia coreana y la ortodoxa griega, son algunos íconos

³² Canclini. Op. Cit. p.10

de la formidable variedad de religiones y culturas que conviven en esta pequeña urbe tropical.³³

La sociedad para la década de los noventa se había convertido en una variada mezcla de procesos de hibridación, y esta condición daba lugar a una nueva forma de ver nuestro entorno para los artistas plásticos.

La sociedad revalorizó el folklore urbano y lo empezó a aceptar como una condición social y cultural que marcó la vida artística de la ciudad capital. Por otro lado se abrió la mirada a las nuevas formas de arte que ya distaban del pensamiento que había conocido la república en sus inicios, y esta es una historia que no se ha terminado de escribir.

Luego de esta breve pantalla sobre la vida artística de Panamá voy a introducir mi experiencia en este medio social y artístico que me sirvió de plataforma para mi formación académica. Deseo con esto exponer de manera individual mi interacción con el folklore urbano de esta capital y la traducción de esta en algunas pinturas.

Mi participación en este período, me lleva a ajustar la visión y perspectiva de este entorno, en mi trabajo artístico. No se trata de una nueva propuesta técnica y tampoco temática. En los dos capítulos siguientes, voy a describir técnicamente y temáticamente estas pinturas, solo con el propósito de compararlas. De esta manera quiero mostrar un poco, qué hay detrás de esa transición que lleva a muchos artistas a dejar

³³ Adrienne Samos. *El Detonante: La Ciudad de Panamá*. Talingo N°. 439. p.9

un proceso determinado de trabajo para dar lugar a uno nuevo, y a veces distante del anterior.

Por qué niños en pinturas agradables, y después niños con muchos problemas; por qué óleo y luego collage; por qué el academicismo y luego el folklore urbano. Por qué ocurren estos cambios, qué factores culturales y sociales pueden influir, y de qué manera el artista retoma todo esto para construir una obra artística.

Ya hablamos un poco de cómo estos factores actuaban en los artistas de principio de siglo y finales del siglo XX, y cómo hoy en día el folklore urbano es un factor de motivación para muchos artistas. Ahora toca hablar de mi tránsito y transición por esta experiencia urbana.

Durante mis estudios universitarios a finales de los ochenta me tocó ver y ser parte de la transición social y cultural que se enmarcaba en el folklore urbano y en los procesos de hibridación que marcaron la disyuntiva histórica y cultural en la segunda mitad del siglo XX. Este fue el escenario para mi formación profesional. Nací en la segunda mitad del centenario de Panamá, y crecí en medio del folklore urbano, pero aprendí también de lo clásico que aún ocupaba un espacio importante en las escuelas de arte.

Al iniciar mis estudios de arte en la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad de Panamá en 1988, tuve un mayor

acercamiento con las tendencias artísticas que se venían dando en algunos países vecinos como Costa Rica, Colombia y México.

Muchas de las técnicas que se manejaban eran en torno a materiales que buscaban crear nuevas texturas, transparencias y colores fluorescentes, y entraban en lo figurativo y abstracto y en otros casos, instalaciones.

Entre los pintores que estuvieron como nuestros maestros estaban Juan Manuel Cedeño (quien nos instruía en ese dibujo de proporciones clásicas), Alberto Dutary y Antonio Madrid (quienes nos retaban a explorar técnicas y materiales inusuales), Alfredo Sinclair (que nos hacía ver lo que ordinariamente no se ve en un modelo), y Brook Alfaro (quien nos llevaba a ver lo místico en la pintura), ellos representan cuatro generaciones de artistas y a la vez representan, cada espacio artístico que ha vivido la plástica panameña desde el inicio de la república.

Cedeño es el pintor “clásico” de principio de la república, Sinclair fue de los primeros que irrumpió en la urbe del folklore urbano en la primera mitad de la república, Dutary y Madrid de los que promovieron el arte contemporáneo con los nuevos artistas de los sesenta y ochenta y Alfaro es un artista que con éxito se ha colocado entre los exploradores de nuevas técnicas en el arte contemporáneos, de finales de los noventa y hasta nuestros días.

Una vez dentro de la universidad empezaron los nuevos retos, uno de ellos fue romper con la estructura del dibujo, que por muchos años había conservado y ahora quería cambiar con la pintura. Otro reto fue pintar niños. En 1990 hice una pintura con una foto de mi hermano menor, Daniel. Él tendría unos siete años (Fig. 13). Este niño representaba un cambio en la observación y en el propósito de mis trabajos (Fig.14).

Más adelante llevaría a cabo un par de pinturas con niños, buscando esa simplicidad del primer cuadro; uno de ellos es el de una niña que fotografié en México con una expresión muy simpática (Fig. 15). Luego en 1991, hice otro cuadro con el cual se despertó un mayor interés por los niños, ya que crecía mi forma de observar pequeños gestos, y detalles en las personas. Aquí hablo de una nueva percepción, de una nueva interacción con mi entorno y por lo tanto con nuevos propósitos.

Siendo una estudiante que aún dependía de su familia, saliendo de la adolescencia, sin experiencia, y sin llevar las cargas de responsabilidad que suelen tener los adultos, me convertí en una persona dependiente de la academia de arte. Empecé a interesarme no solo en la figura humana, sino en el academicismo de la escuela, y también por primera vez, buscaba una interpretación de lo que percibía de mi entorno. Todas estas nuevas experiencias iban a concluir en una nueva forma de ver la pintura y de percibir mi entorno, al igual que estaba ocurriendo con la sociedad panameña.



Fig. 13. fotografia

Fig. 14. "David" -olho

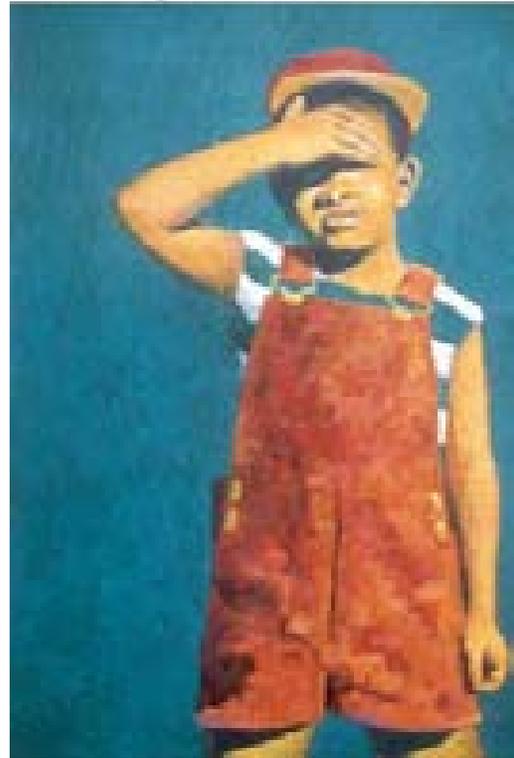
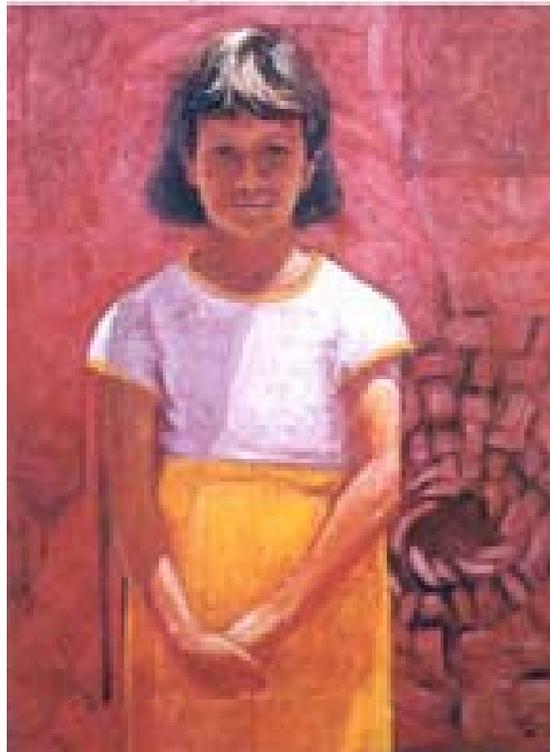


Fig. 15. "Nina" -olho



II VISIÓN INSTANTÁNEA EN LA PINTURA

A. LA FOTOGRAFÍA COMO INSTRUMENTO DE CAPTURA

Desde mis primeros años de estudio dentro del arte, la cámara fotográfica había sido una importante herramienta en lo que hacía con mi pintura. A través de ella pude detener en imágenes todo aquello que representaba los gestos y expresiones del ser humano. “Es la escena en sí misma, lo real literal”, así explica Roland Barthes en su significado más simple a la fotografía. Pero entrando un poco más allá del significado que pueda tener una fotografía, Barthes explica que el código de la connotación es “histórico o cultural; sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad”; en este sentido el folklore urbano en la ciudad de Panamá tiene su propio código de connotación por ocupar un espacio histórico en la vida social y cultural panameña. De esta manera la fotografía fue un instrumento para aprender a leer el folklore urbano panameño.¹

Formar parte del folklore urbano no es algo que se hace concientemente, uno simplemente está allí y es parte de ello. Al notar ciertas cualidades del sujeto “niño” en mi entorno inmediato fue un primer paso para reconocer el folklore urbano en mi ciudad. La cámara me permitió ser consciente de cosas que antes había ignorado, porque el ojo humano no las podía codificar en fracciones de segundos. Esto fue útil

¹ Roland Barthes. *Lo Obvio y lo Obtuso* (Barcelona: Ed. Paidós Ibérica S.A. 1986), pp. 13, 23

para descubrir un mundo que aunque muy cercano, los sentidos se quedan cortos o no están ejercitados para reconocerlo. Gillo Dorfles habla en “Las oscilaciones del gusto,” sobre lo que podemos percibir por el lente de una cámara y explica: “...existe un aspecto de la fotografía que no se debe subestimar y es el hecho de que a través de ella el hombre ha tomado conciencia y se ha apropiado todo un nuevo panorama social.”² “Tomar conciencia”, de aquí parte la interpretación que hago de la realidad; tomar conciencia de mi ciudad; tomar conciencia de la gente con la que convivía; tomar conciencia de mi entorno.

De esta manera la fotografía se ha convertido en una herramienta que ha trascendido desde una simple referencia, hasta trabajos de collage con temáticas a manera de críticas a diversos problemas sociales y al simple placer de jugar con las formas.

1. Breve Reseña Histórica De La Fotografía En La Pintura

La cámara instantánea hizo su aparición junto a los impresionistas y ésta se convirtió en uno de sus aliados. Como no es de sorprender, el nuevo invento había cautivado la atención de muchos artistas. Las instantáneas revelaron, no solo a los ojos de los artistas, sino de todo el mundo, lo que el ojo humano no puede percibir, ni la mente puede codificar en fracciones de segundo. Para nosotros hoy en día la cámara

² Gillo Dorfles, *Las Oscilaciones del Gusto* (Barcelona: Ed. Lumen, 1974), p. 134

fotográfica es un instrumento casi cotidiano; las cámaras digitales son una maravilla por lo prácticas y versátiles junto a la computadora.³

Pero cuánto no sería el asombro de estos hombres ante este nuevo aparato que revelaba secretos de la vida cotidiana. Debió ser emocionante descubrir un mundo fantástico que se abre a nuestros ojos. Las calles, la gente, los paisajes, en todos se revelaron aspectos desconocidos para el ojo humano:

Sólo en las instantáneas realizadas en los años sesenta por Braun, por Hyppolyte Jouvin y algunos otros, encontramos escenas callejeras con personas acortadas en parte hasta lo irreconocible, e incluso borrosas, puesto que todavía se trataba de auténticas instantáneas”. Por otro lado el fotógrafo Gaspar Félix Tournachon, conocido como Nadar y en cuyo estudio fotográfico se llevara acabo la primera exposición impresionista, fue quien saco las primeras fotografías aéreas “No conocemos ninguna fotografía suya completamente vertical. Se trata siempre de vistas oblicuas... El punto visual, que tradicionalmente siempre se encontraba próximo al cuadro, quedó desplazado en todas las posiciones posibles a izquierda y derecha, y prácticamente hundido en el suelo.”⁴

¿Los resultados? gente distraída y en ocasiones borrosas por los movimientos rápidos y en plena acción; sus movimientos y gestos eran espontáneos. Personas fragmentadas por la velocidad de sus movimientos delante de la cámara; ángulos ya no en simple visión horizontal, sino verticales, oblicuos, de arriba hacia abajo y viceversa. Con estos ángulos las proporciones del cuerpo humano cambiaron drásticamente, causando en algunos casos un choque visual para los espectadores que no estaban

³ “La evolución de la cámara portátil y de la instantánea comenzó por los mismos años que vieron la aparición de la pintura impresionista. La cámara ayudo a descubrir un encanto da las vistas fortuitas y los ángulos de visión inesperados.” Gombrich. *Historia de Arte* (Madrid: Edición Garrida, 1995), p. 117

⁴ Otto Stelzer. *Arte y Fotografía* (España. Ed. Gustavo Pili, 1981), pp. 58 y 60

acostumbrados a “ver” o percibir lo que secretamente ocurría en su entorno.

Las instantáneas ayudaron a ver y a romper con esquemas tradicionales y esto se debía al hecho de que, eran escenas ordinarias, callejeras o íntimas aparentemente sin trascendencia; además de los ángulos de visión inesperados.

Sin embargo los pintores impresionistas las elevan a obras de arte dentro de la pintura, ellos estaban descubriendo su “folklore urbano,” estaban despertando a su entorno social y lo sacaron del contexto cotidiano para revalorizarlo a través de los ojos del arte.

Un pintor que no escatimó el recurso de la fotografía es sin duda, Edgar Degas. Él fue uno de los pintores que más incursionó sobre las vistas fortuitas, “Él mismo fue un apasionado fotógrafo. Poseía una de las primeras cámaras instantáneas.”⁵

Degas incursionó en las maneras posibles de ver y que estuvieran más allá de lo que el ojo humano había podido codificar y encontró en éstas un inagotable recurso para sus obras.⁶

La instantánea se convirtió en una herramienta, que amplió y enriqueció la visión en las artes; artistas como Sorolla, Picasso, Bacon,

⁵ Otto Stelzer. Op. Cit. p.126

⁶ Y “Así Degas inventó nuevos modos de ver y reproducir la mirada a sus modelos. Y lo hace sin preocuparse de las consecuencias que puedan tener dichos desplazamientos del ángulo visual para las costumbres visuales de sus sujetos” Bernd Growe. *Edgar Degas* (Alemania: Ediciones Benedikt Taschen, 1992), p. 87

entre otros, han echado mano de la visión instantánea o de la fotografía misma, para modelar sus propios lenguajes a través de la pintura.

Ellos echaron mano del compás que dejaron los impresionistas, sobre ver más allá de lo que ofrecía el ojo humano y la percepción de cada individuo. Stelzer explica como algunos de estos pintores se sirvieron de la fotografía:

...entre ellos se encuentran incluso Cézanne y Picasso, Utrillo o Henri Rousseau, y con ello no quisieron traducir el modelo a un lenguaje completamente distinto, tal como ocurre preferentemente en el siglo XIX, por ejemplo, en Francis Bacon⁷

Para una persona que busca hacer arte y poner en marcha su ingenio creativo, la cámara fotográfica era una herramienta de la cual no se podía privar sin que esto significara truncar su creatividad y sentido de experimentación. Bacon, por ejemplo, no utilizaba modelos vivos, sin embargo, tomaba fotos en hospitales o a sus amigos como una herramienta más para su trabajo. Francis Bacon prefería usar fotografías de sus modelos porque, de esta manera, no los ofendía con sus retratos distorsionados. Sus trabajos distan mucho de parecer una fotografía, sin embargo una y otra vez hacía referencia a ellas. Bacon habló de la fotografía en su trabajo:

Creo que es ese leve distanciamiento del hecho, que me hace volver más violentamente al hecho. A través de la imagen fotográfica comienzo de pronto a vagar dentro de la imagen y abro lo que yo considero su realidad más de lo que podría hacerlo mirando directamente. Las fotografías no son solo puntos de referencia. Son muy a menudo reactivadoras de ideas⁸

⁷ Otto Stelzer. Op. cit. p. 37

⁸ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, (Barcelona: Ed. Polígrafos S. A., 1977), p. 30

2. La Vida En La Playa

Quiero fijar conforme a la verdad, claramente y sin simbolismos y literaturas, la psicología de cada región, quiero dar dentro del verismo de mi escuela, una representación de España no buscando filosofías sino lo pintoresco de cada región

Los primeros trabajos que hice con niños y de los que voy a mencionar en este capítulo, estuvieron enfocados en un sentir similar al que describe Sorolla, y en el cual solo buscaba lo “pintoresco de cada región.” Son trabajos cuya intención era mostrar algo del natural y de la manera más sencilla posible. Por esta razón Sorolla es mi punto de partida para introducir cinco obras que resumen la primera mitad de mi trabajo con cierta influencia “clásica” pero evocando por primera vez el folklore urbano de la capital panameña.

Sorolla es un pintor que se conmovía con su entorno, la naturaleza, los diversos paisajes que pudo contemplar y la gente. En sus constantes viajes, escribía a su esposa e hijos acerca de las maravillas que encontraba, pero lejos de ser una simple referencia a su entorno, sus cartas eran una verdadera poesía de amor por todo aquello que le rodeaba. Hablaba con tanto entusiasmo y energía que provocaba correr a ver aquello que le había apasionado tanto (Fig. 16, 17).

Era un hombre de familia que sabía disfrutar lo que tenía. Vivió intensamente su pintura y supo plasmar esa pasión por la naturaleza. Creo que cualquier comentario está de más cuando escuchamos hablar a este

⁹Museo de San Carlos. *SOROLLA. El pintor de la luz* (México: IMBA, 1992), pp.95, 96

pintor acerca de su pasión por la naturaleza, por esto quiero citar algunas de sus palabras. Esta fue una de sus cartas a su esposa:

Esto, Xabia, tiene todo lo que yo deseo y más, y si tú vieras lo que tengo delante de mi casita no encontrarías palabras para enaltecerlo, yo enmudezco de emoción que aún me domina, imagínate que mi casa está situada en el mismo Monte Carlo, esto es una locura de sueño, el mismo efecto que si viviera dentro del mar a bordo de un gran barco; ¡qué mal hiciste en no venir! Serías tan feliz... gozarías tanto. Nosotros los que vivimos meses en Valencia no tenemos idea justa de esa grandiosa naturaleza... El Cabo San Antonio es otra maravilla, monumento color rojizo enorme, inmenso y su color en las aguas da una limpieza y un verde brillante puro, una esmeralda colosal, y enfadado creo sea el acabose.¹⁰

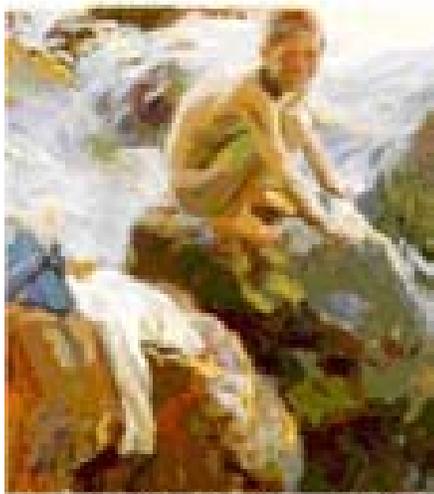


Fig. 16. Sorolla - "Natio Solera sua Xabia"



Fig. 17. Sorolla - "Meditaciones" - Xabia

Al hablar de Xabia o el Cabo San Antonio se puede casi tocar su inmensa emoción, su delicada percepción ante todo aquello que alcanzaban a ver sus ojos. Sorolla nació en Valencia, en el antiguo barrio de pescadores. Su cercanía al mar le iba hacer tomar aprecio por la luz. La luz en las costas es muy especial. Es una luz que refresca y relaja, por algo tanta gente sale de vacaciones a las playas.

¹⁰ Museo de San Carlos. *SOROLLA*. Op. Cit. p.93

Las playas son verdaderamente cautivantes. En Panamá lo que más disfrutamos los panameños son las playas, ya que es lo que más hay en ese pequeño país. 50 minutos aproximadamente se hacen en carretera del Pacífico al Atlántico, así que no es un problema la distancia de un océano a otro. Salir de vacaciones a las playas puede enriquecer, pero para uno que vive la mayor parte de su vida en un lugar así, se tiene la oportunidad de descubrir mucho más. Sorolla tenía el tiempo para ver, disfrutar y dejarse cautivar por ese entorno y plasmarlo en su pintura.

Ese apego a lo natural y a la luz que inspiró a Sorolla, era similar a mi apego por lo natural. El trabajo que buscaba hacer tenía que reflejar la frescura de lo casual y lo espontáneo. Éste sería un primer estadio por recorrer, para ejercitarme en la percepción de mi entorno y desarrollar mi creatividad en las técnicas que estaría empleando.

B. EL LENGUAJE CORPORAL

El proceso de crear, construir, diseñar una obra pasa por diferentes estadios, que le permiten al artista ir madurando en la parte técnica como en la intelectual. Estos estadios son como una pieza de rompecabezas que no puede ser excluida para el resultado final. Cada espacio es inalterable y es necesario recorrerlo. Arnheim explica que esto es importante porque cada uno de estos estadios necesita del anterior para concretarse.

...la forma visual cuando se le permite crecer sin trabas, pasa de un estadio a otro legítimamente, y que cada estadio tiene su propia unificación, sus propias capacidades de expresión, su propia belleza. Dado que estos estadios tempranos dependen unos de otros y establecen las bases de toda consecución madura, hay que

pasar por ellos sin prisas: no solo en el caso de los niños, sino en el de todo artista en vías de formación.¹¹

El trabajo que empiezo a describir en este capítulo, hasta el siguiente, habla de dos estadios por los que transitó mi obra. Éste no es el inicio de todo, tan solo es la parte que elegí describir en esta tesis. En el primero de ellos la cámara fotográfica jugó un papel importante, también la figura de los niños.

Mi primera tarea era reconocer el “folklore urbano” mi entorno inmediato, y esto ocurrió con la gente que me rodeaba. Primero mis hermanos y sobrinos pequeños, y luego los niños con los que trabajé durante un tiempo como maestra de arte. De una o de otra forma estuve involucrada con niños y esto fue importante porque era mi entorno. Esto me llevo a aprender de ellos, a reconocer actitudes, y comportamientos propios de los niños, y que luego buscaría representar en mis pinturas.

Los intereses plásticos eran en parte los del “arte oficial” que predominó en la primera mitad de la vida republicana panameña. Estos eran en el dominio de la figura humana y la belleza clásica que habían heredado del arte europeo.

En la escuela de arte uno aprende técnicas, proporciones, cómo usar los colores etc., pero en la calle en el entorno cotidiano, uno aprende a ver gestos, expresiones, y comportamientos propios de cada lugar.

¹¹ Arnheim, Rudolf. *Arte y Percepción Visual* (Madrid. Alianza Editores, 2002), pp. 229, 230

Durante mis estudios universitarios trabajé consistentemente con los niños, fotografiándolos y observando sus actitudes y comportamientos para llevarlos a la pintura. Esto significaba mis primeros intentos por buscar, de manera consciente, una obra plástica resultado de mi interacción con mi entorno, como fue el caso de Sorolla y su vida en la playa. Los cuadros que trabajé, no solo tenían el lenguaje corporal de los niños, sino que hablando plásticamente, contenían esa simplicidad y sencillez en el manejo de la técnica, y la composición. Todas eran agradables a la vista y en la mayoría de los casos la gente disfrutaba estar frente a ellas.

1. Las Fotografías de Niños

Panamá es el principal escenario que me ha tocado vivir. La ciudad es pequeña y ha crecido junto a la mar rodeada de la vegetación común del trópico. Saliendo de la ciudad, sólo hay pueblos rodeados de diversos paisajes y muchísimas playas para vacacionar.

Fue en la playa donde tome la foto de Alex. Él era un niño de unos doce años muy extrovertido y sumamente amigable. Tenía el cabello rizado y rubio, los ojos verdes y su tono de piel algo cobriza por el sol. La luz del sol caía sobre el niño definiendo un fuerte contraste de luz y sombra que enriquecía su delgada figura. Como lo hacía Sorolla, buscaba esa luz intensa que proporcionaba el sol a todo lo que tocaba.

El niño, tan pronto vio la cámara, no vaciló en posar, cruzando los brazos y mostrando una sonrisa de manera natural. El retrato de Alex lo llevé a cabo en 1991 y marcó lo que sería mi trabajo con los niños.

Otra de las fotos que utilice fue la de Jean Paúl. Él tendría unos siete años. El sol iluminaba fuerte y delineaba fácilmente la sombra en el rostro y cuerpo del niño (Fig.18). El niño intentó sonreír, pero no fue mucho lo que el sol le permitió hacer; sin embargo, esto no fue ningún problema para él. Se paró derecho con los brazos hacia los lados. En su sencillez se podía ver claramente su inocencia.¹²

La obra la realicé en 1995 y la llamé “Como un soldado.” Como con Sorolla, para mí el natural era muy importante. Él embebido por la naturaleza escribió:

Yo lo que quisiera es no emocionarme tanto, porque después de unas horas como hoy me siento deshecho, agotado, no puedo con tanto placer, no lo resisto como antes, es que la pintura cuando se siente es superior a todo,...o he dicho mal, **es el natural lo que es hermoso**¹³ (énfasis añadido).

Otra de las fotografías la tomé en las montañas. La ciudad de Panamá es muy calurosa, allí no existen climas extremos. Como se encuentra junto al mar su temperatura se mantiene entre 28° y 34° C, casi todo el año, con algunas variaciones mínimas, y con una humedad relativa

¹² “Trabajar en exteriores abre las puertas a la posibilidad de captar situaciones de forma natural. Esto no implica necesariamente que el sujeto no sea consciente de la presencia de la cámara. Supone únicamente, que no debe posar para una fotografía específica bajo la dirección del fotógrafo. Este tipo de aproximación funciona muy bien con los niños, ya que les permite seguir con sus actividades mientras el fotógrafo capta las imágenes a medida que van surgiendo”. Jonathan Milton. *La fotografía de la Gente en su Entorno* (Barcelona: Ediciones Omega S. A. 2000), p. 9

¹³ Museo de San Carlos. Op. cit. p. 98

entre 50 a 80 % aproximadamente. Así que, los panameños estamos acostumbrados al calor y en nuestro guardarropa siempre hay ropa ligera.

En una ocasión fuimos de vacaciones a las montañas y, por supuesto, el clima allí es mucho más fresco que en la ciudad. En este lugar se necesita algún abrigo de vez en cuando, y Jean Paúl no lo tenía. Para él, este clima era totalmente nuevo, nunca había experimentado un clima así y esto le divertía mucho. Le compramos una chamarra muy barata, que a los pocos días resultó ser desechable.

Él estaba muy feliz con su chamarra nueva, ya que nunca había necesitado una hasta ese momento, para él era la novedad. Por supuesto, que no se la quería quitar por nada, ni aún si hacía calor (Fig.19).

Mientras estaba distraído, luciendo su chamarra nueva, le tomé varias fotos y una de éstas fue la que usé para esta pintura la cual llamé “La Chamarra Nueva.”

Otra fotografía llegó de una salida al parque. Ya estábamos de regreso a la escuela, habíamos ido al parque con los niños para hacer ejercicio y la cámara iba conmigo. Mientras caminábamos hacia la escuela después de algunas horas de juego en el parque, levanté la mirada a los niños que se enfilaban delante de mí. Rápidamente saqué mi cámara y enfoqué a Cristian. Él llevaba su mochila en la espalda y su lonchera en la mano. El sol caía cortantemente sobre él. Las siluetas bien delineadas que

producía del contraste de luz y sombra, resultaban un buen recurso para mis propósitos (Fig.20).

A esta pintura le llamé “El peregrino”, haciendo alusión a la obra literaria del escritor inglés Juan Bunyan, que lleva este nombre.

En otra ocasión salimos al parque. A los niños les encantaba, ir a jugar al parque, y lo disfrutaban mucho. Uno de sus deportes favoritos era el fútbol y habían corrido hasta agotarse. Al terminar el partido todos los niños corrieron a tomar agua menos Jonathan, quien se sentó en la pelota para descansar y tomé una foto. Él no se sorprendió, ni se intimidó frente a la cámara, simplemente miró y sonrió (Fig.21). Jonathan tenía unos once años.

Con estas cinco fotos trabajé cinco pinturas que buscaban un mismo formato en lo que a composición se refiere, y pocas variaciones técnicas una de la otra, las cuales voy a explicar en el siguiente apartado.



Fig. 18. Fotografía

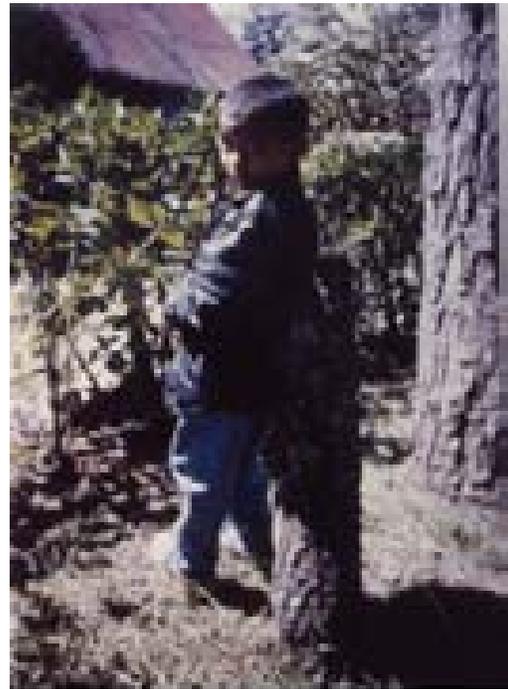


Fig. 19. Fotografía



Fig. 20. fotografía



Fig. 21. Fotografía

2. La Textura

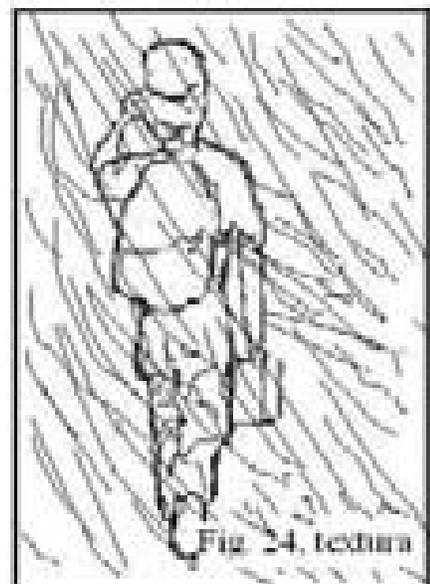
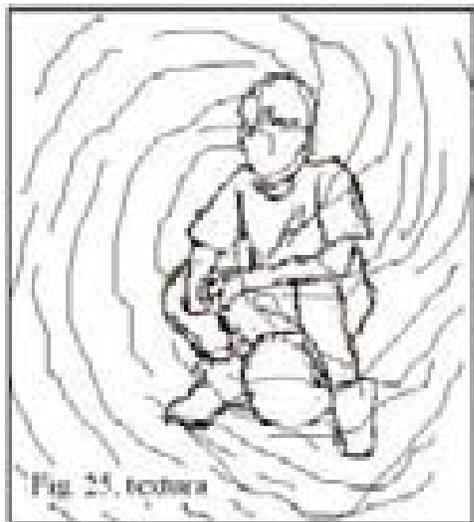
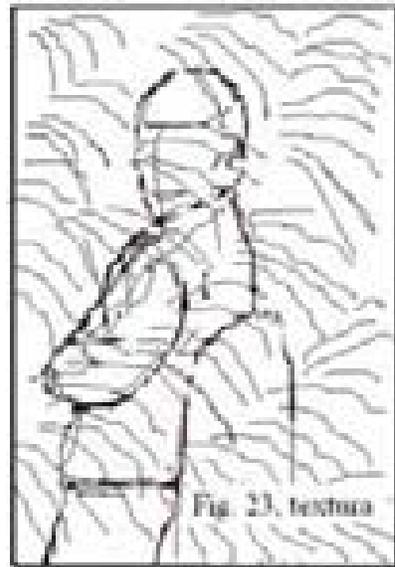
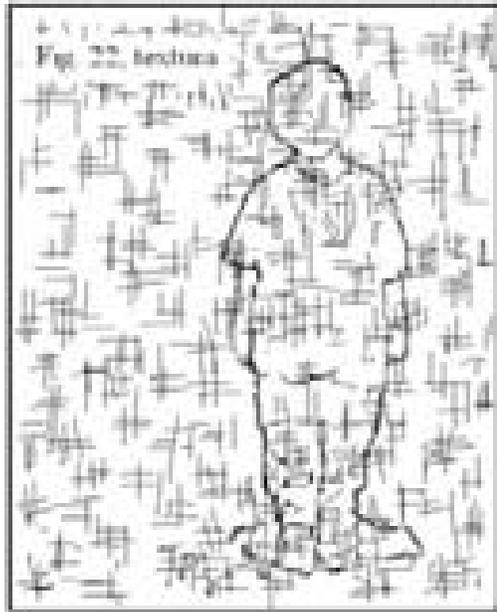
Una vez preparada la tela, usaba pasta de modelar para crear textura. La pasta tarda varios minutos en secar, lo que permite hacer la textura cómodamente. Usando una espátula y una herramienta punzante, buscaba hacer una textura suave y con tenues movimiento; cuando ésta secaba la lijaba para quitar asperezas y estaba lista para pintar. En el retrato de “Alex” se pueden ver las rayas de la lija sobre la pasta seca (Fig.31).

En la pintura “Como un soldado” la pasta fue rayada de forma cuadriculada y más profunda. Esta textura es uniforme en toda la tela y contribuye a la sensación de serenidad y tranquilidad que tiene el niño (Fig.22). En “La chamarra nueva” la textura fue suave pero con la intención de crear movimiento. Haciendo rayas anchas similares al abanico de mano español, se repitió este patrón en toda la tela. (Fig.23)

En “El Peregrino” apliqué textura pero con más movimiento que en las obras anteriores, el rayado aquí fue muy fuerte y bastante prolongado. Este rayado da la sensación de una fuerte lluvia, y buscaba con esto hacer un trabajo menos apacible (Fig.24).

Para la pintura de “Jonathan”, pensé en las pinceladas inquietantes de Van Gogh (Fig.25). Su pincelada inquietante y rítmica crea un interés adicional a sus obras, pero además son los recursos para plasmar su realidad. Sus emociones le imprimían este carácter particular de ver su

entorno. Usando la pasta de modelar jugué con ese ritmo en la pintura; tratando de hacer una espiral que se expande en toda la obra. Esta textura es la que contiene más movimiento que las anteriores y muestra el deseo sutil por salir de la tranquilidad que caracterizó mis primeros trabajos.

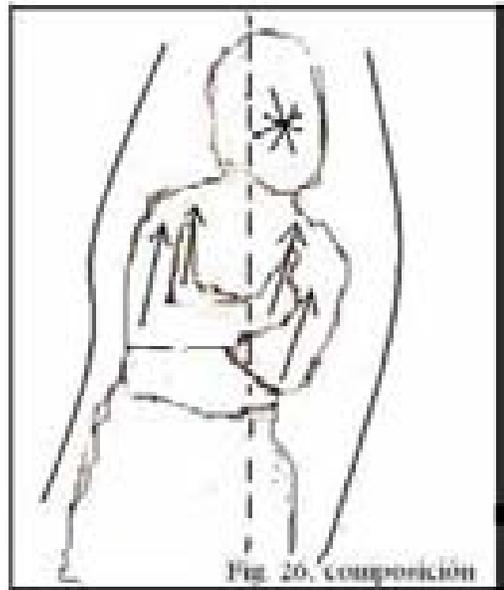


3. La Composición

En estas obras el ambiente fue anulado de manera deliberada. El propósito era llevar a cabo una composición simple, sencilla, y sin complicaciones. Con esto podía hacer que la atención se enfocara solo en el niño siendo él, el centro de atención. Al igual que en la pintura clásica en donde la figura humana se convertía en principal protagonista, en mi trabajo, ese era el objetivo.

En el retrato de “Alex” la composición es simple al igual que en los otros cuatro (Fig. 26).

El niño aparece de la cabeza hasta donde terminan los pantalones cortos; está ligeramente inclinado hacia la derecha, lo que permite romper con demasiada simetría. Sus brazos cruzados están compactos en su cuerpo, sin embargo la inclinación de su cuerpo hacia la derecha y la de su cabeza hacia la izquierda, le dan una tensión que rompe con la rigidez y la monotonía.



La dinámica en esta pintura consiste en pequeños detalles que sumados, como explica Arnheim, completan la dinámica de la composición total:

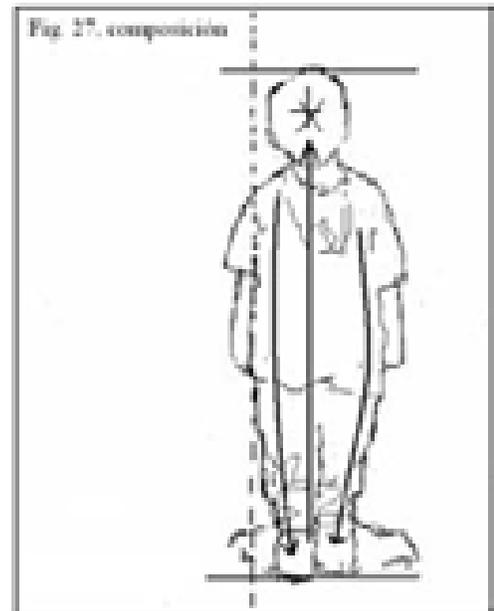
La dinámica de una composición sólo será acertada si el ‘movimiento’ de cada uno de los detalles encaja lógicamente dentro del movimiento de la totalidad. La obra de arte se organiza en torno a un tema dinámico dominante, del cual se irradia el movimiento a la extensión entera. Desde las arterias principales, el movimiento fluye hasta los capilares del menor detalle. Es preciso que el tema manifiesto en el nivel más alto se extienda hasta el más bajo, y que los elementos pertenecientes a un mismo nivel marchen al unísono.¹⁴

La figura está parada en el extremo inferior izquierdo, pero la inclinación de su cuerpo lleva a la cabeza de Alex a reposar en el centro superior de la tela. La posición céntrica de la cabeza, la expresión amigable y la luz que acentúa su rostro, permiten que el espectador busque primero el rostro del niño para luego explorar el resto del cuadro.

La cabeza influye en el peso visual, entre otros factores, por el interés de la forma:

Por el tema representado, en función de los deseos y temores del espectador. Por ejemplo una cabeza, como soporte de la mente, pesa mucho en el cuadro.¹⁵

Sumado a ello, las líneas de los brazos que terminan en los dedos pulgares, señalan hacia el rostro, como si aseguraran la atención en éste y contribuyen a armonizar con la dinámica de la inclinación hacia la derecha.



¹⁴ Arnheim, Rudolf. Op. cit. p. 472

¹⁵ Arrillaga. Fundamentos de la Composición Visual, www.undes.es

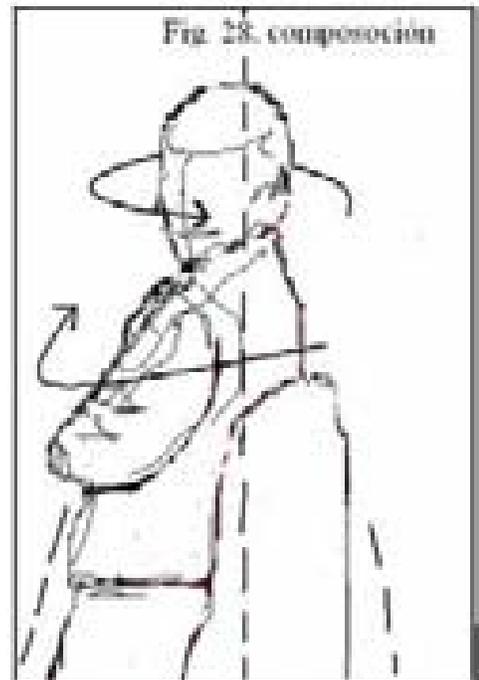
“Como un Soldado” tiene la composición más estática de todas, más sin embargo también tiene tensión dirigida en su postura (Fig. 27).

El niño está derecho, en posición vertical, sus brazos caen en completo reposo. Su cabeza ligeramente ladeada y su suéter ancho proporcionan un ligero movimiento oval; éste va desde la cabeza, bajando por el brazo derecho y termina en los pies.¹⁶

Él está ligeramente fuera del centro de la tela, hacia la derecha; ésta es la única intención obvia de romper con la simetría.

En “La Chamarra Nueva” el niño no está de frente como en las dos obras anteriores. Él está de lado, casi de espalda, pero mirando al espectador (Fig. 28).

El giro de su cabeza crea una tensión que enriquece la sencilla composición. Al igual que “Alex” aquí el niño está parado en el extremo inferior izquierdo con una leve inclinación hacia la derecha, pero no alcanza a descansar en el centro de la tela, como ocurre con Alex.



¹⁶ “La orientación oblicua constituye probablemente el medio más elemental y eficaz de obtener una tensión dirigida... Auguste Rodin afirma que, para indicar el movimiento en sus bustos, les daba ‘un cierto ladeamiento, o una cierta oblicuidad, una cierta dirección expresiva que subrayase el sentido de la fisonomía.’” Arnheim, Rudolf. Op. cit. p. 464

En este caso el peso de su cuerpo se mantiene del lado izquierdo de la tela, de esta manera también conseguimos anular la simetría, y darle mayor interés al movimiento del niño.

La mayor tensión está en el giro de la cabeza del niño y el esfuerzo que hace para mirar a la cámara (o al espectador hablando de la pintura). Para nuestra percepción éste movimiento demanda más esfuerzo que el de Alex. En algunas fuerzas visuales como la dirección, explica Arrillaga, un factor importante son las líneas visuales o direcciones de mirada:

Líneas visuales o direcciones de mirada, resultan alteradas por variaciones mínimas en la posición relativas de las pupilas del sujeto representado, orientación de su cabeza, disposición general del cuerpo, objetos próximos de interés, influencia de los diagonales etc.¹⁷

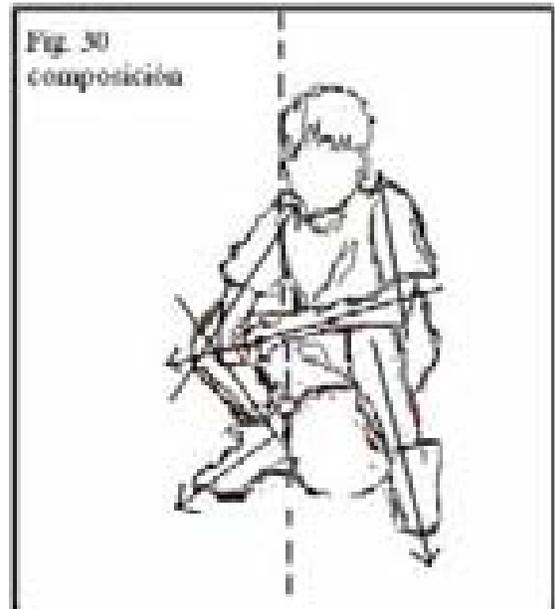
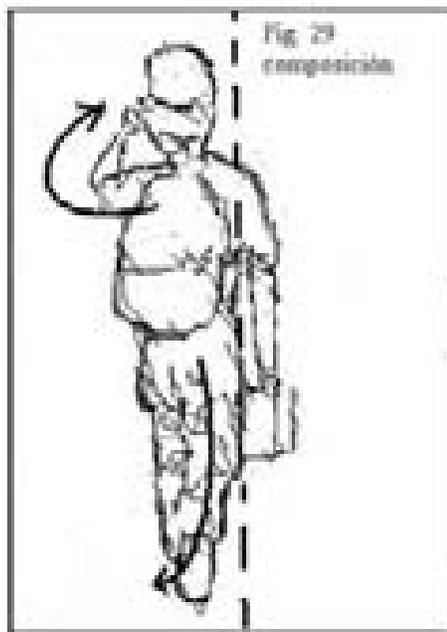
En “El Peregrino” la composición es de cuerpo entero, parecida a la de “Como un Soldado,” en donde el niño está en postura vertical, pero en este caso, en movimiento (Fig. 29). El niño reposa en el lado izquierdo de la tela y con esto también rompemos la simetría. A diferencia de las otras pinturas el niño va de espaldas, no se ve su rostro, solo su intención de caminar.

Vemos la tensión dirigida que sugiere la acción de movimiento, en su pierna levantada hacia atrás y en su brazo que se eleva para tocar su gorra. Por otro lado, le secundan los diversos pliegues que se forman en su ropa por la acción de movimiento.

¹⁷ Arrillaga. Op. Cit www.undes.es

“Jonathan” esta sentado en una pelota y ocupa el lado derecho de la tela, en este caso la simetría también es anulada (Fig. 30). La composición esta llena de líneas oblicuas que generan una interesante tensión dirigida. El brazo izquierdo del niño cruza horizontalmente de una rodilla a la otra, y sus dos antebrazos suben hacia su rostro formando un triángulo. Esto permite que la cabeza se convierta en un punto de atención. Las líneas que bajan de sus rodillas hasta los pies se abren, ampliando la base sobre la cual reposa el niño.

Estas líneas están en sentido oblicuo sumándose a la tensión que se genera en la totalidad del modelo. Aunque el niño está en una posición de descanso, las líneas que construyen su cuerpo están en movimiento, dándole una dinámica que enriquece a la composición.



En cuanto a equilibrio, todos estos cuadros mezclan una serie de factores que se enriquecen y complementan mutuamente, como las posturas corporales y las expresiones faciales, dándoles la armonía necesaria para equilibrarlas, de esta forma lo explica Arrillaga:

El equilibrio se verá dinamizado, por ejemplo, por la combinación de una actitud estática – y geoméricamente sencilla- en el modelo con una expresión facial cargada de tensión y fuerza interior, o a la inversa, por cierta crispación corporal junto a una expresión serena en el rostro. En estos y muchos otros ejemplos, el equilibrio global del cuadro dependerá de algo más que de la disposición de sus escasos elementos. En las artes figurativas y especialmente en la fotografía, hay que contar, por tanto, con la posibilidad de compensar aspectos formales con otros tan inaprensibles como los psicológicos.¹⁸

4. El Color

En cuanto a color la intención era hacer que un color dominara el cuadro de manera que cada cuadro tendría una clara orientación hacia los colores cálidos o fríos.

Éste color sería la base para toda la tela y el mismo color con un tono más alto serviría para dibujar y manchar las obras.

Las luces se trabajarían con matices derivados del color base y finalmente algún toque con un color complementario o un color brillante. El procedimiento fue similar para estas cinco obras.

Los colores dicen más que el simple hecho de llenar espacios en una obra. De Corso habla de algunos significados de los colores y explica:

¹⁸ Arrillaga. Op. Cit www.undes.es

Los colores expresan estados anímicos y emociones de muy concreta significación psíquica, también ejercen acción fisiológica.¹⁹

Por otro lado Arnheim, explica al hablar de ciertas apreciaciones sobre el carácter de los colores de Goethe o Kandinsky, que:

...esas caracterizaciones están tan sujetas a factores personales o culturales que no pueden reclamar para sí una validez general.²⁰

Por lo tanto, es válido aclarar que hablando específicamente de estas pinturas la elección de los colores obedece al trasfondo cultural particular, como a valores personales aprendidos de mi entorno.

De Corso describe algunas cualidades de los colores: El rojo como un color que, entre otros significados, habla de actividad, impulso, acción, movimiento y vitalidad. El naranja es entusiasmo, y el amarillo es alegría, buen humor y voluntad. El azul es el color del cielo y el agua, dos fuentes de serenidad y tranquilidad. El violeta es madurez o elegancia, pero en la sociedad panameña este color está relacionado con lo espiritual.²¹

Arnheim también explica que cuando hablamos de colores cálidos y fríos se debe a que “el color desata una reacción que también provoca una estimulación,” y esto tiene que ver con lo que entendemos o la información que tengamos sobre los factores de calor o frío en nuestra sociedad. En conclusión “lo que percibimos es a la vez una cualidad que emana del objeto y nuestra reacción a esa cualidad.”

¹⁹ Leandro De Corso. Psicología del Color, www.arqhys.com

²⁰ Arnheim, Rudolf. Op. cit. p.406

²¹ Leandro De Corso. www.arqhys.com

Pero Arnheim concluye que esta experiencia no se limita a lo perceptual sino que, alcanza la expresión:

Hablamos también de una persona fría, una recepción calurosa, un debate acalorado. Una persona fría nos hace retirarnos... Una persona cálida nos invita a abrirnos... Nuestras reacciones al frío o al calor físico son obviamente semejantes. De la misma manera los colores cálidos parecen hacernos una invitación, en tanto que los fríos nos mantienen a distancia... Huelga decir que para los fines del artista unos y otros son valiosos: expresan diferentes propiedades de la realidad, que reclaman respuestas diferentes.²²

Para el cuadro de "Alex" predominaron los colores cálidos, naranjas, ocre amarillos y tierras. Elegir estos colores en mucho tiene que ver con las cualidades de De Corso; alegría, vivacidad, actividad son algunas expresiones que quería mostrar en esta pintura y que también hablan del carácter de Alex. Él era un niño, además de alegre, intrépido audaz, amigable, extrovertido; por lo tanto, la elección de estos colores atiende a la percepción como a la expresión.

Los tonos piel se intensificaron para destacar la luz del sol y crear un fuerte contraste con las sombras. El rojo- naranja del pantalón se convierten en un

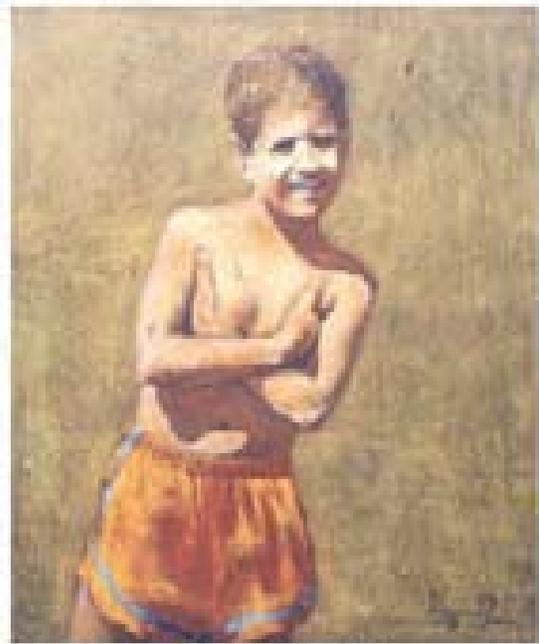


Fig. 31. "Alex" - óleo

²² Arnheim Rudolf. Op. cit. p.406

contrapeso del rostro que atrae por su sonrisa amigable y la luz que lo destaca. (Fig.31)

La vista del espectador una vez enfocada en el rostro, bajara en un examen minucioso sobre el cuerpo, hasta llegar al pantalón; pero la línea suave y sutil de azul que bordea el rojo guía a la mirada una vez más hacia arriba.

El azul es el color que predominó en “Como un Soldado.” Todas las sombras son azul oscuro y tan solo los tonos piel rompen con la monocromía del azul. (Fig.32)

Los tonos medios son escasos, ya que el interés, era destacar la luz del sol con los fuertes contrastes de sombra. Sobre el fondo se utilizó pincel seco y colores celestes para destacar la textura.

La sombra a los costados de los pies hace contrapeso al oscuro de su cabeza y permite que la mirada regrese de arriba hacia abajo y viceversa. Jean Paúl, el niño de este cuadro era de una personalidad sumamente pasiva e introvertida, lo contrario a Alex; por lo que el azul describe mucho de su carácter y personalidad.

Para “La Chamarra Nueva” apliqué escarcha pulverizada negra con gel médium sobre toda la tela blanca, esto es un recurso adicional para crear otro tipo de textura. El color de base se hizo con veladuras con rosa permanente y gris de paynes, esto era con el propósito de dejar ver la escarcha a través del color. (Fig.33)

El fondo era bastante oscuro, así que, se aprovechó esto para sacar el rostro del niño entre la oscuridad con pocos tonos de piel. El interés también estaba en los fuertes contrastes de luz y sombra. El rosa permanente y el gris de paynes son colores que, por sus matices se inclinan a los colores fríos. Esto destaca el clima frío en que se encontraba el niño.

En el “Peregrino” usé escarcha pulverizada traslúcida y de igual forma que el cuadro anterior, aplicada con el gel medium. También se utilizó veladuras con azul y violeta, para dejar ver el brillo de la escarcha y dejar ver una textura visual.

El niño fue pintado con azul y sombreado con el mismo color; luego de unos pocos tonos medios y el énfasis de la luz, el pequeño modelo emergió de los violetas del fondo.

El azul de la planta del pie le hace contrapeso al azul de la cabeza, permitiendo que la mirada del espectador baje y suba una y otra vez sobre el modelo (Fig.34). Para este cuadro solo quisimos usar los que no eran frecuentes en nuestra paleta y buscar probar y conocer nuevos resultados.

Para “Jonathan” los colores fueron ocres rojizos, pocos tonos medios y un realce sobre las zonas iluminadas, que es un común en estas obras. Los colores son parecidos a los de Alex, y cabe decir que la personalidad de ambos niños era parecida, tal vez fue esto lo que pesó para la elección de los colores.

El niño está sentado en el epicentro de la espiral de textura, lo que hace que todo gire en torno a él. El blanco es lo más sobresaliente, junto a la luz de su cabeza, mano, rodilla y contorno del rostro. Estos pocos detalles de luz aseguran que la mirada gire en torno de la cabeza y brazos del niño. (Fig.35)

Estas obras cumplieron con el propósito de atraer a la gente por su colorido, sencillez y transparencia; invitaron al espectador a tener un encuentro casual y ameno, e invitaron al descanso de los sentidos.

Este trabajo muestra, rasgos de la academia sobre todo en el dibujo de la figura humana, y su importancia dentro de la composición, pero también muestran los primeros pasos que me distanciarían de ella.



Fig. 33. "La Chispa de Neve" -oleo

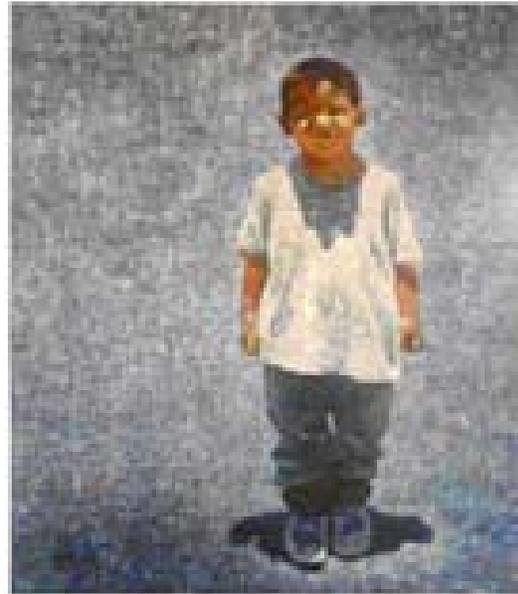


Fig. 32. "Como un Soldado" -oleo

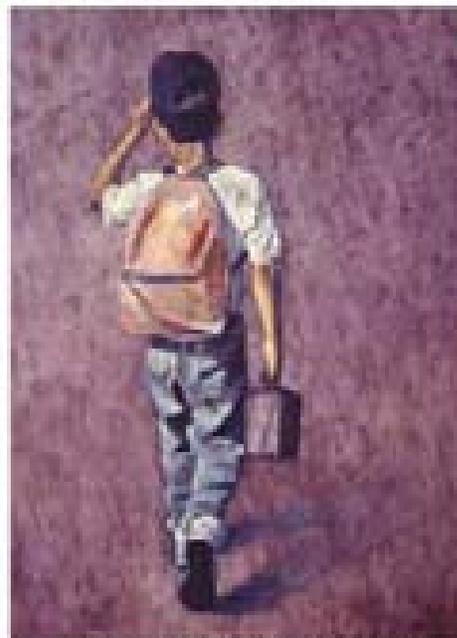


Fig. 34. "El Peregrino" -oleo

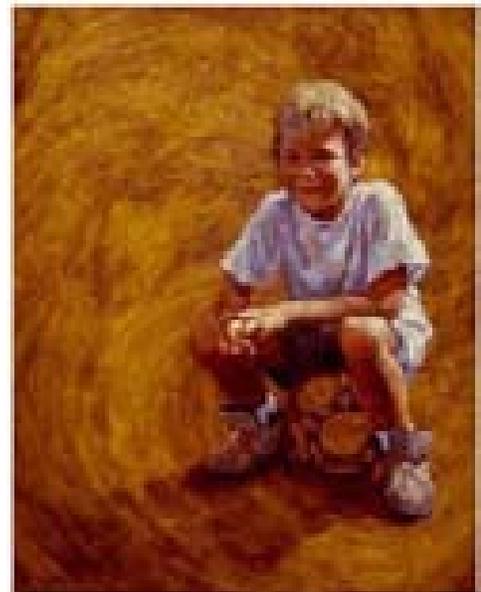


Fig. 35. "Jonathan" -oleo

III ENTORNO: FOLKLORE URBANO

Desde finales del siglo XVIII y hasta lo que vemos en nuestros días, los cambios sociales han sido dramáticos, y lo podemos ver en el arte, la cultura, y la tecnología.

Estos cambios se traducen en aceleramiento y a veces en caos de la vida social. Los movimientos artísticos desde el impresionismo y todos los que le siguieron, han sido cambios fuertes en la percepción de cada sociedad. Muchos de ellos han despertado rechazo y malestar, antes que aceptación, y el público en general ha tardado en asimilarlos.

Estos cambios han provocado que la vida se vuelva dinámica, acelerada y hasta caótica, de manera que nos cuesta vivir al día con los avances y los grandes cambios que se suceden.

Mientras unos trabajan académicamente, exaltando técnicas y conocimientos de los grandes maestros, otros exaltan nuevas técnicas que incluyen manchar, tirar, o romper. Pero toda esta mezcla diversa de estilos y tendencias, tan contradictorias se ajusta al ritmo acelerado de nuestra sociedad.

En este espacio podemos mencionar que el “folklore urbano” es la estructura social de los grandes cambios en el arte contemporáneo en Panamá. Pero no quiero decir con esto que el folklore urbano sea arte, sino que es una fuente de inspiración, o podríamos decir que es el diario

vivir de muchos, y como tal, sirve de plataforma para las vivencias de una gran cantidad de artistas.

Estudiar la cultura e identidad nacional de los panameños se parece más a unos de sus noticieros radiales y televisivos. Donde los invitados hablan, pelean y ríen todos a la vez, que a un espectáculo de ballet clásico, donde todo está simétricamente ordenado y armonizado.¹

Las obras de las cuales voy a hablar en esta última parte de mi trabajo, reflejan ese sentir que genera el vivir en medio del folklore urbano. Mi deseo es mostrar un proceso de transición con aspectos de nuestro diario vivir, y en donde las emociones tienen un papel más protagónico, que el buen manejo de la figura humana

Picasso es un ejemplo de cómo un artista puede percibir su entorno con sus emociones e involucrar sus sentidos, y adentrarse más allá de lo superficial y lo obvio, y se convierte en un artista crítico, desafiante y degustador de lo inusual.

Después de hacer un recorrido por lo “clásico” al estilo de Sorolla, ahora empiezo a caminar por el “neobarroco” de las inestabilidades sociales y emocionales de nuestro entorno al estilo de Picasso; es el “folklore urbano” de hoy, pero no como un hecho histórico, sino por lo que representan como condición social en su época.

Al igual que Omar Calabrese al explicar el neobarroco, como una búsqueda de formas en un período específico, el “folklore urbano” es una

¹ Ana Elena Porras. Op. Cit. p 31

búsqueda de formas pero en los intrincados sucesos sociales, de un periodo específico de la sociedad panameña.

Esto dio como resultado una obra dura y caótica visualmente que Omar Calabrese, describe como llegar a los límites y luego rebasarlos. El trabajo que presento aquí progresivamente se acercó al límite.²

Este límite es representado, hablando técnicamente, cuando el collage desplaza a la figura humana pintada y en su papel protagónico; y temáticamente, cuando los temas críticos sobre diversas problemáticas, desplazan a los temas agradables y sencillos de los niños del capítulo II. El collage empieza a compartir espacio con la pintura y más adelante va a reemplazarla completamente.

Para explicar este apartado Picasso es mi prototipo del límite en contraste a Sorrolla, que es mi prototipo de lo clásico. Picasso expresó mucho de lo que sentía y pensaba, dando mayor protagonismo a sus emociones dentro de sus trabajos y es de lo que quiero hablar en el próximo apartado.

² “En efecto, el límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado.” Omar Calabrese. *La Era Neobarroca* (España: Ed. Cátedra, 1994), p. 66

A. EL LENGUAJE DE LAS FOTOS DE PRENSA

Picasso y Su Entorno



Fig. 36. "Guernica" - óleo

...En el cuadro sobre el que estoy trabajando, que llamaré Guernica, y en todas mis obras artísticas recientes, expreso claramente mi odio por la casta militar que ha sumergido a España en un océano de dolor y de muerte.³ (Fig. 36)

Las palabras de Picasso nos introducen directamente al vínculo entre un hecho particular y sus emociones; y entre sus emociones y su obra. Naturalmente, primero digiere y luego interpreta esta realidad, y a través de un código la representa en su pintura. Fue un hombre que, a lo largo de su carrera artística, mostró que existe un sin número de posibilidades, para hacer un lenguaje plástico.

Pero se trata de un lenguaje que muestra lo que nuestra percepción recoge de lo que vivimos. Expresa lo que el artista percibe en su entorno, y la manera en que puede ser afectado por éste. Guernica es el reflejo de

³*Guernica 50 años, Una Ciudad un Cuadro* (México: UNAM, 1989), p. 76

lo que sintió y vivió, ante la frustrante e impotente situación durante el ataque militar a la villa de Guernica el 26 de abril de 1937.⁴

La guerra civil ya había marcado una lucha interna contra el militarismo en la vida de Picasso y esta solo se arraigó más con el ataque a Guernica (Fig. 37). Un oficial alemán vio una reproducción de Guernica mientras visitaba el estudio del artista y le dijo:

¿Tu haces eso?” “No”, replicó Picasso, “Ustedes los alemanes hicieron eso⁵.

Su vida se vio marcada por este hecho, que sin más demora lo llevó a realizar el mural que él llamó con el nombre de esta villa.⁶



Fig. 37, Villa de Guernica después del ataque de 1937

Anne Baldassari explica en su libro “Picasso and Photography” que el colorido de Guernica fue claramente inspirado por fotografías del bombardeo que fueron públicas pocos días después. Los grises negros y blancos, transportan a un nivel de tragedia que “sobrepasa todo realismo.”⁷

⁴ *Guernica 50 años*. Op. Cit. p. 44

⁵ Anne Baldassari. *Picasso and Photography*, Thy Dark Mirror (Houston: The Museum of Fine Arts. Ed. Flam Marion, 1997), p. 214

⁶ Herschel Chipp B., *Guernica. Legado de Picasso* (España: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990), p.5

⁷ Anne Baldassari. Op. cit. p.203

Picasso quería decir lo que sentía y pensaba, sobre una situación muy específica y por la que se vio afectado; y esto lo tenía que hacer de la manera que él sabía. Era una situación vista a través de sus ojos, de su percepción, de su vida.

Baldassari también explica que este artista fue cautivado por la fotografía, llevándole a experimentar con todas las posibilidades que ofrece este medio. Dentro de sus colecciones se encuentran miles de fotografías, de las cuales él fue el autor de muchas mientras que otras eran de amigos o conocidos. En esta colección se encuentran fotografías familiares, comerciales, científicas y fotografías de prensa. Él coleccionaba fotos de prensa, movido por ciertas imágenes que significaban algo para él.⁸

De esta manera en que Picasso percibe su entorno, muy distinta a Sorolla, es la que más se ajusta al trabajo de este último capítulo. Y como Omar Calabrese lo explica al hablar de la “era neobarroca,” como un camino que rompe con lo tradicional, es mi deseo explicar éste último grupo de obras, mostrando cómo rompen con las pinturas antes abordadas.

⁸ Anne Baldassari. Op. cit. p. 7

B. TEMA: EL DIARIO VIVIR

Desastres, guerras, violencia familiar, drogas etc., estas son algunas de las noticias que coleccionaba y muchas de ellas son el diario vivir de nuestros hogares. Esto me llevó a pensar ¿qué haría yo si tuviera la oportunidad de ser quien escribiera las noticias en los diarios? ¿Cómo mostraría mi punto de vista en este sentido? La periodista argentina Susana Reinoso habla sobre ese especial punto de vista:

Cuando un diario titula una noticia a cinco columnas y en negrita, para expresarlo en una jerga periodística, y le confiere al texto una equis cantidad de caracteres, transmite no solo la relevancia de esta información específica, sino a demás su particular punto de vista respecto de la noticia que ha privilegiado y lo hace extensivo a sus lectores.⁹

De esta manera, a través del collage, muestro la relevancia que para mi tienen algunos temas, dándoles mi particular punto de vista y haciéndolo extensivo al espectador.

Nuestra sociedad se ha inmunizado contra las impresiones fuertes, al punto que, las grandes tragedias, ya no son un problema, sino la rutina del tiempo que nos ha tocado vivir. Al reflexionar sobre esto, surgieron pautas a seguir. No buscaba tanto acentuar los problemas que ya conocemos, como mostrar mi percepción sobre ellos. Al llevar a cabo nuestras propias noticias de este entorno, y de lo que entendemos acerca del momento histórico que vivimos, era una meta a trabajar.

⁹ Reinoso. *El Lenguaje de los Medios*, www.uned.es...

Tener la libertad de poder expresar lo que se piensa sobre una tela, es una parte fundamental del trabajo artístico, ya que es inevitable la multiplicidad de criterios y percepciones sobre cada hecho y suceso, y cada individuo tendrá su propia forma de decirlo o expresarlo.

El sujeto artístico auténtico se vive a sí mismo, sus propios sentimientos, su forma de pensar, sensibilidad y concepción formal como vehículo de su imagen del mundo y concibe el mundo como sustrato de sus vivencias¹⁰. Hauser

Lo que distingue al artista es la capacidad de aprehender la naturaleza y sentido y de una experiencia en términos de un medio dado, y hacerlas así tangibles.¹¹ Arheim

El artista como creador ha de expresar, lo que le es propio (elemento de la personalidad)¹² Kandinsky

Estas experiencias, vivencias y percepción del entorno, se convierten en vehículo para modelar un trabajo; y valiéndonos de las experiencias personales en diversos temas, hemos construido estas obras con ojo crítico. En cada una de ellas hay un mensaje moral, que a la vez es cuestionado y que parte de nuestra propia percepción, y como ejemplo de este enfoque vamos a citar a Omar Calabrese en una obra de Jan Steen, *El hogar disoluto*.

En esta obra Calabrese describe con detalle todos los elementos, personajes y situaciones representadas aquí. La ironía es el instrumento sutil del artista y la moral es el tema cuestionado. Haciendo un breve resumen, un niño intenta robar a una criada, otra coquetea con un vecino asomado a la ventana, hay desorden en toda la habitación, y todo esto en

¹⁰ Arnold Hauser, *Sociología del Arte* (Barcelona: Ed. Labor, 1977), p. 498

¹¹ Rudolf Arnheim. Op. cit. p. 193

¹² Kandinsky. *De lo Espiritual en el arte* (México DF: Ediciones Coyoacán, 1999), p. 59

presencia del señor de la casa que indiferente mira hacia el observador.

En palabras de Calabrese:

Pero a Steen no solo le preocupaba crear un cuadro interesante, deseaba también comunicar un mensaje moral: que el comportamiento escandaloso de los mayores supone sin duda un mal ejemplo para los niños, e incluso produce en los criados efectos negativos.¹³

Un común denominador de estas obras es el cuestionamiento con un enfoque específico, pero todos van dirigidos a los adultos.

El primer cuadro con collage era de un niño que había fotografiado en una provincia de Panamá. El niño estaba descalzo, con ropa muy desgastada, sus ojos eran grandes y su mirada profunda.

Era muy tímido e introvertido. Me gustaba su sencillez y transparencia. Quería hacer una pintura que hablara de la responsabilidad de los padres para educar a sus hijos, y este niño solo fue un modelo.

De la misma manera que fue distinto el tema, también fue distinta la reacción de la gente frente al cuadro. Este niño, no despertó la sonrisa de algunas personas, por el contrario causó pesar y tristeza. La apariencia y expresión de este niño, hacían pensar en problemas antes que en bienestar.

El arte nuevo siempre implica riesgos, tanto intelectuales como creativos. En Panamá, donde las tradiciones le han cedido espacio a lo contemporáneo de manera muy paulatina, los artistas de la década de los noventa y de principio del siglo XXI han logrado una ruptura importante con el pasado y han sacado el arte de los estudios y lo han integrado más a la vida de los panameños.¹⁴

¹³ Omar Calabrese. *Como se Lee una Obra de Arte* (España: Ed. Cátedra, 1987), p.31

¹⁴ Mónica Kupfer, *El Arte Panameño a la vuelta del siglo. Revista Tablero* N° 67 (enero- abril de 2004), p.51

No estaba planeado pero este cuadro se había acercado al “límite” del buen gusto establecido por la sociedad panameña y rayaba en el “exceso.”

A partir de este momento empecé a escudriñar el folklore urbano, pero consciente de que la historia sería diferente a la del capítulo II que acabamos de ver. Después de algunos trabajos, el deseo de coleccionar fotos de prensa aumentó y esto se convirtió en una herramienta bastante útil, a la que recurría una y otra vez. Las imágenes de prensa representaban un cambio técnico y temático para mi obra, y con ellas rompía una estructura a la vez que creaba otra.

El cambio no solo ocurre en la obra terminada o en el proceso de ésta, sino que empieza en la percepción del artista. Y justo aquí me encontraba en un período de transición para hacer arte, que estaba ligado a mi interacción con el folklore urbano.

“Realidades” es la pintura que causó malestar. La llevé a cabo en 1997 (Fig. 38). En ella hice un escrito con reflexiones en torno a la educación de los niños. Mi interés no era mostrar ambigüedad en el tema y por esto usé el capítulo tres del libro de Proverbios. En la reflexión que hice sobre este tema, pensaba, cuántos hogares de hoy en día están marcados por el fracaso en cuanto a no saber poner los fundamentos en las vidas de sus hijos. Mario Vargas Llosa, por ejemplo, al hablar de la violencia infantil explicó:

La desintegración de la familia, rasgo constitutivo de las sociedades modernas, es un factor que todas las investigaciones de sociólogos y psicólogos señalan como causa importante de la violencia infantil. Niños sin padre o sin madre, o con padres que apenas ven, pues el trabajo profesional les absorbe la vida, se ven obligados a crecer rápido, a quemar etapas, y ejercitar la violencia es una de las más persuasivas maneras de sentirse adulto.¹⁵

Muchos niños sufren maltrato en sus propios hogares y esto a demás de lastimarlos en el momento, los predisponen para seguir el círculo del maltrato, a lo largo de sus vidas. La urgencia de asumir con responsabilidad el rol de padres; que entiendan su papel en el hogar de cuidar y educar a sus hijos, con temor de Dios y mucho amor, fue la razón que impulsó “Realidades.”

Los niños criados en hogares donde se les maltrata suelen mostrar desórdenes postraumáticos y emocionales. Muchos experimentan sentimientos de escasa autoestima y sufren de depresión y ansiedad por lo que suelen utilizar el alcohol u otras drogas para mitigar su distress psicológico siendo la adicción al llegar la adultez, más frecuente que en la población general.¹⁶

La segunda pintura en este apartado es “Acuérdate” (Fig. 39). En Panamá el béisbol es un deporte muy popular y en cada verano empieza la liga para todas las edades. Esto da lugar a que cientos de niños participen de este deporte. Mi hermano Daniel desde muy niño fue un aficionado al béisbol, y por esto me involucré como aficionada para ver los partidos. Estas visitas a los partidos, sirvió para hacer una serie de fotografías que usaría para ilustrar mi siguiente tema.

¹⁵ Mario Vargas Llosa. “Juegos de Niños.” Reforma (México): Domingo 5 de marzo del 2000, p. 26A

¹⁶ Pérez Moguel. Maltrato infantil, www.monografias.com...



Fig. 39, "Actualitate" -oil

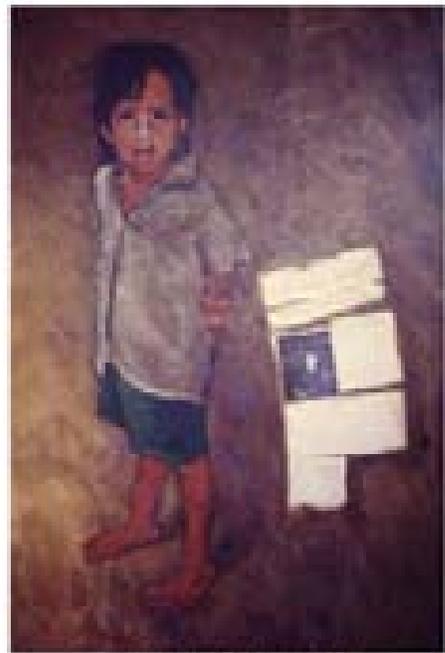


Fig. 38, "Escribidos" -oil

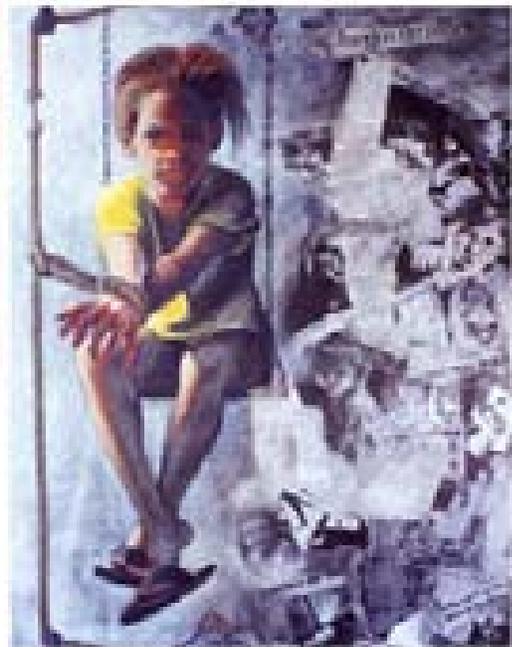


Fig. 40, "Juegos de Niños" -oil

Era sumamente divertido ver a los niños jugar. Algunos mostraban algo de habilidad, pero otros eran torpes y se veían muy chistosos tratando de agarrar la pelota.

Mientras los entrenadores lo tomaban muy en serio, para la mayoría de los niños era pura diversión. Pensé hacer un cuadro con el tema de los deportes; un tema que puede ser divertido y ameno, junto a otro que es tan dañino como lo es, el de las drogas.

Hace ya algunos años, surgió el eslogan “Dile NO a las drogas” para hacer frente a este vicio que puede destruir la vida del ser humano. Por todas partes se escuchaba decir en diferentes campañas “dile no a las drogas”. Sumado a esto se alentaba a los jóvenes a practicar algún deporte que los mantuviese lejos de las drogas. Pero las drogas ya entraron en los deportes. Pensando en esto llegué a la conclusión de que era una forma algo desatinada de resolver un problema.

Cómo enfrentar algo sin antes ser equipado. Cómo decirle “no” a cualquier cosa equivocada si no se ha enseñado a tener una vida con principios y valores que definan el andar de una persona. Se dice muy fácil, pero en la realidad ocurre otra cosa. De esta reflexión surgió “Acuérdate.”

“Juegos de Niños” es la siguiente pintura. Dentro de mi archivo de noticias tenía una serie de recortes de periódicos, referentes a problemas que involucraban a los niños. (Fig. 40)

Al encontrarme en la tarea de reunir recortes de periódicos, llegó a mis manos una noticia de un diario en la ciudad de México. Esta noticia me impactó mucho y decidí que era el momento para hacer un trabajo con los recortes que había guardando.

La noticia fue publicada en el periódico Reforma el domingo 5 de marzo de 2000. Escrita por Mario Vargas Llosa y titulada “Juegos de niños” era no solo una noticia, sino una reflexión de este escritor. La noticia empezaba narrando el asesinato de una pequeña de seis años.

Un niño de la misma edad le había disparado con un arma de fuego a la pequeña en su escuela. El niño se convirtió en el criminal más joven de la historia de los Estados Unidos. ¿La causa de este enfrentamiento? El niño escupió en la carpeta de la niña; la pequeña se enojó y lo increpó. El niño sacó el arma, una bala, la cargó y le dijo “tú a mí no me gustas” y disparó.¹⁷

De inmediato me surgieron preguntas, ¿Qué hace un niño de seis años con un arma y cómo supo cargarla?, si yo tuviera un arma en mis manos en este momento no sabría cómo cargarla.

¿Cómo puede un niño de seis años ocultar un arma de sus papás y de su maestra?, ¿Cómo aprende un niño de seis años a resolver una diferencia de esta manera? Y ¿Qué hacen los papás en la educación de sus hijos, para

¹⁷ Mario Vargas Llosa. Op. cit. p. 26 A

que los pequeños tomen esta clase de decisiones? ¿Dónde están los fundamentos que deben levantar a esas pequeñas vidas?

Estas reflexiones me llevaron a construir esta obra, porque quería decir de alguna manera lo que pensaba sobre este problema. Los niños y los jóvenes se están destruyendo con más rapidez que en ninguna época anterior a la nuestra y esto es algo que en lo personal me preocupa y me importa. Vargas Llosa explicaba en el diario:

En muchos órdenes, la realidad humana ha progresado extraordinariamente desde que yo era niño. Pero tengo el convencimiento de que, en lo relativo a la violencia infantil y juvenil ha empeorado.

Según un informe de UNICEF: Se calcula que aproximadamente 300 millones de niñas y niños de todo el mundo están expuestos a la violencia, la explotación y los abusos¹⁸

Esto significa 300 millones de historias difíciles, con problemas muy serios que nosotros no podemos ni imaginar.

No hay que leer los periódicos para darse cuenta de esto, basta ver a nuestros vecinos, y sino, voltear a ver en nuestro propio hogar. “Juegos de Niños” son los juegos de hoy en día, los juguetes y la televisión para niños enseñan a pelear, odiar y matar. Los padres tienen el papel principal en la educación de sus niños. Los padres son los primeros responsables de poner los fundamentos correctos en las vidas de sus hijos. En algún momento esos niños van a ser responsables por sus decisiones, pero mientras tanto los padres tienen que responder por sus vidas. Sobre esta

¹⁸ UNICEF. Datos Sobre la Infancia, www.unicef.org...

reflexión construí el collage que llamé con éste nombre “Juegos de niños.”

Ya en este punto las referencias que utilizo para llevar a cabo estos trabajos no se limitan al ámbito nacional, trascienden las fronteras y es que tanto en el plano nacional como en el internacional, somos afectados por los diversos procesos de hibridación que constantemente se dan, hoy en día.

El arte -que tiene la maravillosa virtud de poder expresar los aspectos más sensibles de los signos y significados que definen nuestra cultura –debe propiciar la identificación de esa identidad, tanto en valores universales como en los vernaculares, sin olvidar que la condición de panameño es simultánea a la condición de ser humano. Por lo que los valores universales serán junto a los vernaculares los que nos definan como pueblo.¹⁹

Después de los atentados del 11 de septiembre en la ciudad de Nueva York, el tema de la guerra no había estado tan cerca de nuestras vidas. El mundo entero se sintió vulnerable y se hizo evidente la fragilidad de las relaciones interpersonales e internacionales.

Pensando en esto reparé, cómo la historia de la humanidad se ha desenvuelto en medio de guerras y lo único que ha aprendido de ellas es a mejorar su armamento para hacer mejores guerras. De aquí surgió “Aprendamos de la Guerra” como una forma de decir aprendamos a no matarnos más y “La Otra Cara de la Guerra.” Es una forma de decir, éstos son los rostros de la gente que paga por los platos rotos. (Fig. 41 y 42)

¹⁹ Ángeles Baquero. Op. Cit. p 39

1. El Collage

El collage es una técnica que tiene su origen en el “papel colle,” que usaban los dadaístas. Ellos lo usaban como una “técnica expresiva de lo irracional,” y con este recurso luchaban contra el racionalismo. Los cubistas también apropiaron el collage para sus creaciones, pero a diferencia de los dadaístas, lo usaban para romper la monotonía de planos en la superficie de la tela.²⁰

En el caso particular del collage que presento aquí, cada trozo de papel tiene su propia historia y habla por sí solo. Juntos componen una temática estridente y dan lugar a composiciones con fuertes tensiones.

Cada fragmento no sólo tiene valor formal sino valor de contenido propio, y el collage se transforma en un dinámico y absurdo juego de imágenes fragmentadas que revelan metáforas inesperadas. Así el collage se vuelve un método de exploración de la realidad y un procedimiento para expresarla que aplica la inmediata influencia que tuvo sobre aquellas formas modernas que requieren un dinamismo más acentuado que la pintura, el cinematógrafo...²¹

La noticia de prensa tiene mucho valor y fuerza visual, y al igual que con Picasso se convirtió en un buen recurso plástico. “El Diario Vivir” fue el título para mi periódico de collage y con él encabezó varios de los trabajos.

Al hablar de “diario vivir” me refiero a lo que vivimos cotidianamente; a las vivencias que como seres humanos tenemos y compartimos. Algunas son buenas, otras malas, pero son todas aquellas

²⁰ Universidad Nacional de Colombia. “El Collage,” Revista Creando. www.manizales... p. 2

²¹ Ibid. p. 3

que se convierten en el patrimonio biográfico de cada individuo y que en la mayoría de las veces tenemos todos en común.

Los escritos contaban con los detalles de un periódico, como encabezado, fecha y fotografías. Una vez que reunía el material a usar, lo rasgaba en pedazos. Esto me permitía jugar con el movimiento y evitar caer en la simetría, situación que evito en composición solo por cuestiones de gusto. Usaba una foto repetidas veces para llamar la atención y lograr un poco el efecto del collage fotográfico de David Hockney.²²

Una vez pegado el collage usaba pasta de modelar para disimular los pegues y lograba una imagen que fluía de la tela. Por último pintaba el modelo o lo que hubiera planeado en la composición.

Mas adelante rompería cada vez más el patrón hasta culminar en un completo collage de imágenes caóticamente puestas, y sin modelos pintados. En algunos casos añadí escritos que preparaba en computadora, los cuales eran reflexiones personales y las menciono como uno de los pasos sucesivos para llegar a la conclusión de estas pinturas.

Los escritos para estas obras proporcionan un carácter de autorretrato, ya que éstos se convierten en rasgos personales que me identifican. Son reflexiones que funcionan como marcas personales, es mi

²² David Hockney es sin duda uno de los grandes cultivadores del retrato contemporáneo...artista ingles nacido en 1937...se define a sí mismo como una persona 'muy visual' en una cultura que 'no lo es'. Almacosta.wordpress.com

sentir hablando franca y directamente desde la obra. Omar Calabrese explica sobre esta forma de autorretrato:

Me parece que existen dos posibilidades de definición. La primera depende de que consideremos la obra como una figura o como un conjunto de figuras. Si hacemos lo segundo la obra "autorretrato" tendrá dos extensiones máximas: una, restringida, que le atribuirá el significado de *imagen del autor*, en el sentido de representación de un cuerpo físico, y cuyo prototipo es el autorretrato como género autónomo e independiente; otra, más amplia, que le atribuirá, en cambio, el significado de *presencia del autor*, en el sentido en que el autor puede estar representado en la obra por medio de un conjunto de signos sustitutivos.²³

Podríamos decir que el collage, en este caso, es un autorretrato y como tal la obra no solo muestra una perspectiva del artista sino una cara del artista. El collage es un recurso gráfico que ayuda a acentuar el impacto de la información provista y permite muchas alternativas tanto técnicas como de composición.

²³ Omar Calabrese. *El Lenguaje de la Crítica de Arte* (España: Ed. Cátedra, 1994), pp.81,82



Fig. 41. "Aprendamos de la Guerra" -collage



Fig. 42. "La Otra Cara de la Guerra" -collage

2. Textura y color

“Realidades” (Fig. 38), tiene un acabado técnico parecido a las obras del capítulo dos. Lo primero fue pegar el collage y luego se le aplicó algo de textura con pasta de modelar. La textura permitía que ésta interfiriera en la pincelada y en la superposición de colores.

El collage está integrado al fondo y no se ve como un simple papel pegado; al integrar todos los componentes técnicos que estaba usando lograba unidad entre la textura, el collage y el color. Luego pinté toda la tela con un color tierra claro, usando ocre y siená. Por último pinté al niño procurando que éste también se integrara con los colores, pero que contara con el peso visual de toda la obra.

El color en esta pintura ya no es tan brillante, los colores son ocres y tierra, y esto ya le empieza a dar un aire de tristeza a la obra.

“Acuérdate” (Fig. 39), es la primera obra que rompe con el uso de un modelo pintado. Los únicos personajes eran de la fotografía que había elegido para el collage. Ahora era solo el collage quien tiene todo el protagonismo.

En la fotografía había dos niños jugando béisbol y pegué cuatro copias de esta foto a manera de ilustración para mi periódico. Al sacar esta foto en fotocopadoras, podía tener copias de diversos tamaños, y distintas tonalidades. Esto era algo que me permitía jugar con la composición de la obra.

El collage fue una columna en el extremo derecho del cuadro, y alcanzaba tanto el extremo de arriba como el de abajo. Usé la pasta de modelar para integrarlo al fondo. La Pasta también era una constante en todas las obras, ella ayudaba a integrar el papel a la tela y al resto del acabado de los trabajos.

El resto del cuadro simula una malla de ciclón como la que esta en el cuadro de béisbol de la fotografía. El fondo lo traté con rojo transparente y luego gris oscuro, el cual froté con una tela. El collage parecía una columna de humo que se levantaba desde el suelo en medio del fuego. Aunque no era mi intención relacionar el fuego con el tema que estaba tratando, al final resultó una buena comparación, ya que la drogadicción debe ser poco menos que un infierno en la vida de una persona que está atrapada en ella.

En las últimas obras el negro y gris van a ser los colores predominantes. De Corso los describe como sigue:

Gris no es un color, sino la transición entre el blanco y el negro, y el producto de la mezcla de ambos. Simboliza neutralidad, sugiere tristeza y es una fusión de alegría y penas, del bien y del mal. El negro símbolo del error y el mal. Es la muerte, Es la ausencia del color.²⁴

Para “Juegos de Niños” (Fig. 40), utilicé fotocopias de fotos reales de periódicos y artículos sobre diversos temas de problemáticas en que están relacionados los niños. El collage ocupa la mitad derecha del

²⁴ De Corso. Leandro. Op. cit. www.arquys.com...

cuadro, de arriba abajo y en él resaltan diversos rostros, algunos de forma repetitiva. Encima se le aplicó una suave veladura acrílica de negro.

El lado izquierdo donde está pintada la niña se utilizó óleo, pero dentro de los tonos grises. Tan solo en algunas áreas de luz lleva amarillo. Los grises dominan este cuadro y le dan un aire de penumbra a toda la tela.

El amarillo es el único color brillante y según De Corso es “sol, alegría, buen humor,” cualidades que deberían iluminar el rostro de un niño; sin embargo el área pequeña que ocupa este color en esta obra, y el matiz de los grises y negro que dominan, lo hace inestable, haciendo que su temperatura cambie a fría.²⁵

Iturburu también explica la situación de un color cuando está expuesto a otros, determinando el resultado final de éste:

La significación, pues, de un color, su grado de intensidad, su importancia, su interés y su belleza dependen no de él mismo sino de los colores que lo rodean... Uno de los objetivos fundamentales del pintor es, por eso, no la creación de bellos colores sino la creación de bellas relaciones de colores.²⁶

“Aprendamos de la Guerra” y “La Otra Cara de la Guerra” (Fig.41, 42), se hicieron sobre tela sin bastidores. Con dos listones de maderas en los extremos superior e inferior y se colgaron del techo para que estuvieran expuestas la parte frontal y posterior de la obra.

²⁵ Arnheim, Rudolf. Op. cit. p. 404

²⁶ Iturburu. *Cómo Ver un Cuadro* (Buenos Aires. Editorial Atlántida, IV ed. 1954), p. 92

En las dos se reúnen fotos de prensa de desastres producidos por atentados, guerras y otros; En la parte posterior de “Aprendamos de la Guerra” esta escrito “¿Héroes, villanos o locos?”, pregunta que titulaba una de las noticias de periódico.

“La Otra Cara de la Guerra” reúne fotografías de rostros que han sufrido las consecuencias de las guerras; Las fotos en estos trabajos se repiten a la vez que dan movimiento dentro del caos fotográfico. En la parte posterior hay un dibujo infantil de una familia con el escrito “La familia camina hacia el nuevo milenio.” En estas dos obras solo impera el collage, éste llena toda la tela, y muestran una superposición de fotos que chocan entre sí aumentando el caos entre ellas.

“Los Fusilamientos del 2 de Mayo de 1808” de Francisco de Goya es una obra que refleja el sentir de él, en contra de la guerra, que al igual que Picasso, lo llevó a descargar toda su indignación por la brutalidad que promueven éstas.²⁷

Esta pintura al igual que “Juegos de Niños” tiene algo de amarillo, en el pantalón del hombre con las manos levantadas, y el cerro detrás de ellos es amarillo verdoso, color que resulta de mezclar amarillo con negro; éste color nos hace pensar en la extinción de la vida. El resto de la obra es penumbra y es la que domina la escena acentuando la situación de muerte.

²⁷ Calabrese, Omar. *Cómo se Lee una Obra de Arte*. Op. Cit p. 46

3. La Composición

En relación a la composición también ocurren cambios notables que denotan la entrada a un trabajo muy “neobarroco”. “Realidades” y “Juegos de Niños” conservan el clásico niño pintado del capítulo dos, con la excepción de que estos últimos cuadros no denotan alegría.

En el primero de estos cuadros El niño posa en el lado izquierdo del

cuadro, su cuerpo esta ladeado hacia la izquierda y sus pies acentúan esta postura señalando hacia la esquina inferior izquierda (Fig. 43). Esto provoca una tensión dirigida que empuja la mirada del espectador hacia fuera del cuadro. La cabeza sin embargo gira hacia el frente haciendo que haya contacto visual con el espectador, y con este contacto visual se crea otra tensión



que reduce la salida de la mirada hacia el lado izquierdo.

El collage en la mitad inferior derecha, le proporciona equilibrio a la composición. Éste junto con el niño se complementan haciendo un triángulo que ayuda a la mirada del espectador a recorrer el cuadro.

En “Juegos de Niños” La niña también posa en el lado izquierdo del cuadro sentada en un columpio. Sus pies cuelgan suspendidos y sus manos extendidas hacia el frente están atadas.

En la vida real esta postura sería peligrosa, ya que sería difícil mantener el equilibrio de esta manera sin caer (Fig. 44). Ésta es una situación que crea mucha tensión

por la fragilidad del equilibrio. Sumado a ello la cuerda se extiende en uno de sus extremos hacia arriba, el cual está pronto a romperse y termina en una frase que dice “papi, el periódico.” El otro extremo de la cuerda baja y termina en una frase que dice “mami, tengo sueño.” Estas dos

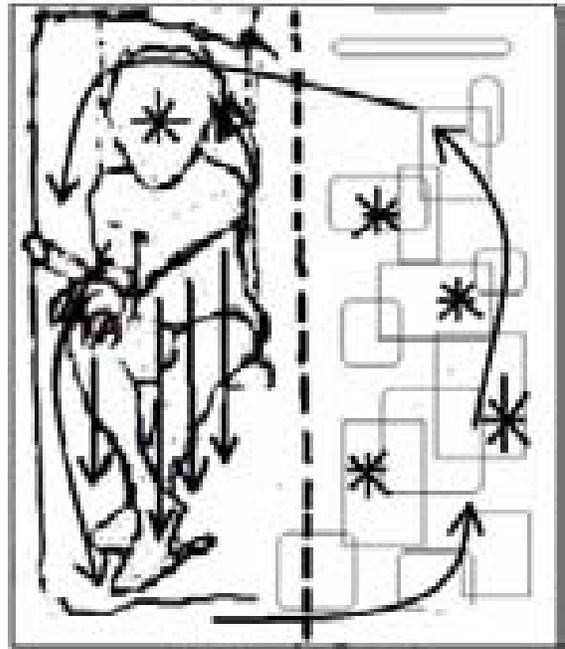


Fig. 44. composición

frases encierran el collage que ocupa todo el lado derecho de la tela.

En este collage hay diversas fotos de niños con algunos artículos sobre diversos problemas (drogas, suicidio, abandono, VIH etc.). Las fotos fueron fotocopiadas a blanco y negro, y esto acentuó los matices permitiendo que los rostros se vieran más expresivos. Esta combinación de rostros con gran expresión crea otra tensión dentro del collage, enriqueciendo la dinámica de la composición.

“Acuérdate” es un collage con una reflexión hecha en computadora y una fotografía repetida cuatro veces. El collage parece una columna de humo que inicia con un color gris en la parte inferior izquierda y serpentea al levantarse por el extremo derecho hasta llegar al tope de la tela. En el resto de la tela hay una malla de ciclón la cual agrega textura al trabajo. Hay dinámica proporcionada por la forma en que están pegados los papeles, con la trama del ciclón y con el tratamiento del color, el cual sugiere esa columna de humo.

“Aprendamos de la Guerra,” y “La Otra Cara de la Guerra” son las dos últimas obras y las que tienen mucho en común.

Estas obras tienen listones de madera en los extremos superior e inferior. En ambas predomina el blanco y negro con grises, y enfocan el drama de las guerras.

Estos trabajos están enfocados más en el Guernica, y aunque no son pintados sino pegados, buscan tener ese dramatismo del blanco y negro de la prensa y expresar gráficamente la tragedia del tema en sí. La disposición de las fotos en algunos casos crea movimiento con armonía como en “La Otra Cara de la Guerra.” Las imágenes son fuertes y conmovedoras lo que añade tensión dirigida en torno al impacto visual que proporcionan, a demás de la misma disposición de las fotos.

Con estos trabajos ocurrió un cambio en relación a lo que había hecho antes, y esto representó salir completamente de los límites que

conocía del clásico. Aquí el caos era la nota dominante, temáticamente, como técnicamente, este es el neobarroco de este conjunto de obras que rompieron con sus predecesoras. A esto lo puedo llamar la influencia del “folklore urbano” de la sociedad panameña.

CONCLUSIONES

Los artistas transitan por un período histórico y geográfico, dotado de herramientas tangibles como son los tubos de pinturas, pinceles, bastidores, fotografías, resinas etc., un mundo bastante basto de recursos que indistintamente han utilizado pintores de todas las épocas (excepto el momento en que aún no se había inventado alguno de estos).

Pero también están las herramientas intangibles que corresponden a la parte social, cultural que envuelven las vivencias de cada individuo y que aportan a la temática de la obra. Son varios factores que inciden en la formación tanto del artista como en el proceso de llevar a cabo una obra pictórica:

1. El factor histórico proporciona elementos únicos a cada artista, que son irrepetibles y se convierten en el acervo personal de cada uno. Esto justifica el hecho de que un artista desarrolle un trabajo con ciertas características y diez años más tarde su trabajo sea completamente distinto, ya que la situación histórica será diferente diez años después.

2. El factor social y cultural que también aporta elementos irrepetibles, son parte de la formación del individuo (educación, creencia religiosa, principios etc.), y añaden perspectiva a la visión del artista, por lo tanto su trabajo será en alguna manera reflejo de su cultura y sociedad.

3. El factor individual que tiene que ver con la percepción, concierne a la forma en que cada individuo ve su entorno y como plantea

su interacción con éste. Cómo lo ve, cómo lo interpreta, cómo lo expresa, cómo le retribuye, y es el factor que le imprime el carácter del artista a la obra.

Por otro lado el florecimiento de nuevos pensamientos y tendencias, así como las rupturas que les suceden, son una constante en la historia, y hablando particularmente de Panamá, el folklore urbano marcó un período de la vida cultural panameña, pero también fue una ruptura con la pintura clásica y funcionó como plataforma de inspiración para muchos artistas dentro del país.

Esta plataforma también funcionó para mi trabajo en particular (el que presento aquí), mi momento histórico, mi punto geográfico, mi cultura y sociedad, pudieron converger en el folklore urbano y de esta manera, la convivencia con los niños, el interés por los problemas que afectan a los niños, mi percepción sobre mi entorno, y en parte mis anhelos, se fusionaron en estas obras.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Arnheim, Rudolf. *Arte y Percepción visual*. Madrid, Alianza Editores, 2002. 520 p.
- Acha, Juan. *Las Culturas Estéticas de América Latina*. México: UNAM, 1994. 230 p.
- Arosemena Moreno, Julio *Homenaje a un Arte Popular: Los Buses en Panamá*. Panamá: Imprenta Universitaria de Panamá, 1974.
- Baldassari, Anne. *Picasso and Photography, thy Dark Mirror*. Houston: The Museum of Fine Arts, Ed. Flam Marion, 1997. 263p.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica S.A. 1986. 380p.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *Simbiosis de Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 572p.
- Calabrese, Omar. *Cómo se Lee una Obra de Arte*. España: Ed. Cátedra, 1987. 124p.
- Calabrese, Omar. *El Lenguaje de la Crítica de Arte*. España: Ed. Cátedra, 1994.
- Calabrese, Omar. *La Era Neobarroca*. España: Ed. Cátedra, 1994. 209p.
- Chipp, Herschel B. *GUERNICA: Legado Picasso*. España: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990. 34p.
- Dorfles, Gillo. *Las Oscilaciones del Gusto*. Barcelona: Ed. Lumen, 1974. 142p.
- Gombrich. *Historia de Arte*. Madrid: Edición Garrida, 1995. 399p.
- Grove, Bernd. *Edgar Degas*. Alemania: Ediciones Benedikt Taschen, 1992. 410p.
- Guernica 50 Años. Una Ciudad, un Cuadro*. México: UNAM 1989. 137p.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor, 1977. 118p.
- Hilton, Jonathan. *La Fotografía de la Gente en su Entorno*. Barcelona: Ediciones Omega S. A., 2000. 160p.
- Iturburu, Cordoba. *Cómo Ver un Cuadro*. Buenos Aires. Editorial Atlántida, IV ed. 1954. 225p.
- Kansdinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. México DF: Ediciones Coyoacán, 1999. 134p.

- Museo de San Carlos. *SOROLLA. El Pintor de la Luz*. México: IMBA, dic. 1992– feb. 1993. 170p.
- Porras, Jorge Conte. *Historia de Panamá y sus Protagonistas*. Panamá: Distribuidora Lewis, 1998. 147p.
- Prado, Pedro Luís. *Cien Años de Arte en Panamá*. Panamá: Museo de Arte Contemporáneo, 2003.
- Silvestre, David. *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona: Ed. Polígrafos S.A. 1977. 143p.
- Stelzer Otto. *Arte y Fotografía*. España. Ed. Gustavo Pili, 1981. 264 p.
- Wolfflin, Heinrich. *El Arte Clásico*. Buenos Aires. Ed. El Ateneo, 1995. 391p.

REVISTAS

- Baquero de Castillero, Ángeles Ramos. “Arte e Identidad Nacional.” *Revista Nacional de Cultura* N° 27 (dic. de 1997)
- Díaz de Gámez, Yara. “Apuntes Sobre el Desarrollo de las Artes Plásticas en Panamá.” *Lotería*, n. 360, (mayo-junio, 1986).131 p
- Kupfer, Mónica. “El Arte Panameño a la Vuelta del Siglo.” *Revista Tablero* N° 67 (enero- abril de 2004)
- Porras, Ana Elena. “La Cultura de la Interoceanidad de Panamá.” *Revista Tablero* N° 67 (enero- abril de 2004)
- Samos, Adrienne. *Talingo*. N° 439 (28 de abril de 2000)
- Zarate, Abdiel. “Panamá, tierra pluricultural”, *La Prensa* (Panamá). Extracentenario. Edición N° 1 (marzo 9 de 2003)

PERIODICOS

- Vargas Llosa, Mario. “Juegos de Niños”, México: Reforma domingo 5 de marzo del 2000. p. 26^a. (México)
- Vargas Llosa, Mario. “Juegos de niños” Reforma 5 de marzo de 2000. p. 26^a. (México)

PÁGINA WEB

- Datos Sobre la Infancia: Protección Infantil
http://www.unicef.org/spanish/media/media_fastfacts.html
- Diccionario de la lengua española. <http://www.wordreferente.com>.

“El Collage,” Revista Creando. Universidad Nacional de Colombia.
http://www.manizales.unal.edu.co/modules/unrev_creando/documentos/Collage.pdf

García Canclini, Néstor. *La Globalización*.
<http://www.hist.puc.cl/iaspmpdfGarciacanclini.pdf.pdf>

Guernica. <http://www.spanisharts.com>

Javier Martín Arrillaga, *Fundamentos de la Composición Visual*.
<http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/teoria-de-la-representación/lecdoc.htm>

Leandro De Corso. *El Color en la arquitectura*. <http://www.arqhys.com>

Ricardo Pérez Moguel. *Maltrato Infantil*.
<http://monografías.com/trabajos12/invnimalt/invnimalt.shtml>

Sorrolla. <http://museosorolla.mcu.es/>

Susana Reinoso, *El Lenguaje de los Medios*.
<http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/teoria-de-la-representación/lecdoc.htm>