

“Itinerarios de la pintura de paisaje en Latinoamérica. Siglos XIX y XX”. En: Bulhões, María Amelia, y Bastos Kern, María Lúcia (coord). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2010, pp. 37-59. ISBN: 978-85-386-0100-5

ITINERARIOS DE LA PINTURA DE PAISAJE EN LATINOAMÉRICA. SIGLOS XIX Y XX

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

1. Introducción

Indudablemente, si hay un siglo en Latinoamérica que ha estado vinculado históricamente a la pintura de paisaje, ese fue el “largo” XIX, que en este contexto podríamos situar entre el primer tercio de esa centuria, casi a la par (o inmediatamente después) de las luchas por la Independencia, hasta el primer tercio del XX. De cualquier manera, el paisajismo tenía antecedentes sobrados en el continente, en el periodo colonial, como también, tras la irrupción de los movimientos de vanguardia en torno a 1920, gozaría de continuidad, bajo otros derroteros plásticos e ideológicos. En el presente ensayo una de nuestras intenciones principales será la de brindar lineamientos acerca de cómo transcurrieron algunas de esas interpretaciones del paisaje tras la emancipación y hasta la contemporaneidad, evitando, eso sí, el establecer la bastante habitual antítesis tradición vs. modernidad, intentando mantener ciertos hilos conductores entre lo decimonónico y sus epígonos hasta mediados del siglo XX. Dentro del ensayo, comentaremos sucintamente la labor de algunos artistas del continente dedicados al paisaje, situándolos en el contexto temporal-estético en el que actuaron.

Iniciaremos esta andadura en la época de la Independencia (1809-1825), en la cual se van a producir marcados cambios en la producción plástica americana. El declive del poder de la Iglesia como institución y de algunas de las órdenes religiosas radicadas en el continente, verán mermar en varios de los países su poder y mecenazgo. La producción de arte religioso, si bien no se paralizará, se dará en menor cantidad respecto de los siglos anteriores y transitará por otros caminos, en especial los del arte popular, pero cediendo el protagonismo a la retratística de los próceres, a las escenas de batallas ligadas a la emancipación, a las alegorizaciones, y, en forma paulatina, a las representaciones vinculadas a la ascendente burguesía, en especial el retrato, los paisajes y las escenas costumbristas. Estos dos últimos géneros tendrán vida propia desde los albores del XIX y serán palpables sus cambios estéticos y sus postulados ideológicos a partir de entonces, experimentando sus respectivas singularidades, en ocasiones íntimamente ligadas.

En buena medida, la producción de pintura de paisaje en el continente americano, como en otras ramas del arte, estuvo vinculada a las transformaciones que se fueron dando en el ámbito europeo, y cuyos progresos arribarían a través de los artistas viajeros que surcaron el continente ya desde finales del XVIII. Esto fue en parte como consecuencia del interés, ya consolidado en Europa desde los días del llamado Grand Tour (intenso en el cambio del siglo XVII al XVIII), por el viaje como motivo de aprendizaje y esparcimiento, que luego se ampliaría a tierras más remotas, para poner otras civilizaciones al alcance de un público europeo ávido de conocimientos. La ilustración y una de sus propuestas principales, el enciclopedismo, entendido aquí en tanto interés

por la clasificación del mundo (razas, fauna, flora, culturas, etc.), potenciará también el interés de Europa por conocer sus orígenes, y en ello mucho podrían decir las culturas que aun se conservaban en estadios de primitivismo. Este fue indudablemente uno de los móviles que llevaría a tantos viajeros a recorrer continentes como Asia, África o América en búsqueda de esos testimonios arcaicos.

2. Paisaje y cientificismo

En lo que atañe directamente a América, algunos emprendimientos apoyados por la corona española, como la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816) al mando del sabio José Celestino Mutis, o la expedición de Alejandro Malaspina (1789-1794) recorriendo diversos puntos del continente, por citar sólo dos ejemplos, marcarán una primera tendencia. La intención de las mismas, la de Mutis de manera casi excluyente, era la de estudiar y clasificar de manera detallada las especies botánicas, muchas de ellas absolutamente novedosas para los científicos europeos, tanto que numerosos nombres fueron adjudicados a las que fueron halladas en esos viajes, como una que recibiría, justamente, el nombre de “Mutisia Clematis” en homenaje al científico, y en cuya lámina aparece dibujada formando las iniciales “JCM”.

Esta representación científicista de la naturaleza es un primer basamento para nuestro recorrido, y se trata de una manifestación que veremos extenderse en el tiempo, adquiriendo otros matices y significados que iremos desgranando en partes del texto.

Una fecha de gran significación dentro del arte americano del XIX será el año de 1816, en que arribó a Río de Janeiro la llamada “Misión Francesa”¹. Se trataba de una expedición de artistas llegados desde el ámbito académico parisino con el objetivo de institucionalizar las bellas artes en el Brasil, capital desde 1808 de la corona portuguesa, huída de la península ibérica tras la invasión napoleónica. La periferia se había convertido en centro y la intención de los monarcas era la de revivir en tierras lejanas las pautas de vida que habían tenido hasta entonces en el Viejo Mundo, y entre ellas la erección de una Academia que prestigiase la nueva sede imperial. Arquitectos como Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, o pintores como Jean Baptiste Debret o Nicolas Antoine Taunay marcarán decisivos rumbos en la naciente institución.

Para nuestro discurso, nos interesará más centrar la atención en Debret, aun cuando a éste se le encomendarían las clases de pintura de historia mientras que Taunay desarrollaría labores en la enseñanza del paisaje (aunque de manera efímera, ya que retornará a Francia muy pronto, en 1821). Como característica común podemos señalar que la formación académica de estos artistas, si bien se sustentaba en buena medida en las corrientes del Neoclasicismo, para el momento en que cruzan el Atlántico estaban en contacto con las nuevas propuestas del Romanticismo.

En el caso de Debret², podríamos signarlo, dentro del paisajismo, como un científicista. Cuando uno observa uno de sus cuadros más emblemáticos, *Índios Atravessando um Riacho (O Caçador de Escravos)* (1820-1830) (**FIG. 1**), puede observar en la representación de la naturaleza que no se trata de árboles, arbustos o plantas genéricamente, sino de especies concretas y bien detalladas. Lo significativo es que esta

¹ . Bandeira, Júlio, y otros. *A missão francesa*. Río de Janeiro, Sextante Artes, 2003.

² . Debret, Jean Baptiste. *Voyage Pictoresque et Historique au Brésil, ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil*. 3 vols. París, 1834-1839.

característica pasaría luego al menos a través de dos generaciones más, primero por quien fue su discípulo y destacado paisajista, Manoel Araújo do Porto Alegre, y luego por el alumno de este, Vitor Meirelles. En *A primeira missa no Brasil* (1860) de Meireles, uno reconoce en la representación de la floresta las detalladas maneras de su maestro y por descendencia, de Debret, aunque los temas hayan cambiado.

La representación científicista de la naturaleza, si bien a partir de determinados momentos compartirá protagonismo con las propuestas del romanticismo, tendrá ejemplos importantes a lo largo del XIX e inclusive entrado el XX. En este sentido, sería casi imposible elaborar un listado de expedicionarios que dedicaron su tiempo a este tipo de representación, pero podríamos citar a autores como Johann Moritz Rugendas en varios puntos del continente, a Carl Nebel en México (abriendo algunas puertas que luego involucrarían a artistas locales como José María Velasco³, autor éste de numerosos trabajos en esta línea), a Rafael Troya⁴ en Ecuador, o a algunos de los artistas de la Comisión Corográfica que, al mando del italiano Agustín Codazzi, entre 1850 y 1859, por encargo del presidente Tomás Cipriano de Mosquera y en diez expediciones, reeditaron la idea de las antiguas incursiones al interior, en este caso con el importante añadido del acopio de tradiciones, indumentarias, arquitecturas y tipos humanos colombianos⁵. Dentro de este panorama “científicista”, no queremos dejar de señalar por su curiosidad y significación, una de las láminas publicada por Edward Whymper en 1891, recreando una selección de “sólo” 35 insectos hallados en su habitación de Guayaquil⁶, lo que nos habla de un ámbito de estudio infinito e inabordable en su totalidad.

3. Paisaje romántico

El romanticismo también sentaría sus bases con notoria firmeza en suelo americano, siendo su entrada posterior a ese periodo científicista. El romanticismo tuvo en Europa unas connotaciones ideológicas que quizá en América no se expresaron de manera tan combativa. Sintetizando esta idea, el paisaje científicista, surgido del riñón de la Ilustración, había sido en parte un intento del ser humano por controlar de alguna manera el medio, de poder abarcarlo, clasificándolo; por el contrario, el romanticismo propiciará la idea de que ese era un camino equivocado, ya que aprehender a la naturaleza era del todo imposible, y hasta apreciaba esta actitud como un desafío prepotente del hombre hacia su entorno. Los cuadros de Friedrich, en los que figuras humanas, de espaldas al espectador, contemplan empujados la grandiosidad de un paisaje, pueden ser la mejor síntesis de esa idea. Temáticas como los terremotos, naufragios⁷ o incendios se harán moneda corriente, dejando en el continente variadas expresiones, como *Naufragio del Arethusa* (1826) (**FIG. 2**), escenificado en las costas de Valparaíso por el pintor inglés Charles Chatsworthy Wood, o terremotos como los de Mendoza (1861) o Ibarra (1868) que recordaban de tanto en tanto la superioridad de los

³ . Reyes Retana, Graciela de (coord.). *Homenaje nacional. José María Velasco (1840-1912)*. México, Museo Nacional de Arte, 1993. 2 vols.

⁴ . Kennedy Troya, Alexandra. *Rafael Troya, 1845-1920. El pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1999. De la misma autora recomendamos: Kennedy-Troya, Alexandra (coord.). *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano, 1850-1930*. Quito, Museo de la Ciudad, 2008.

⁵ . AA.VV. *Acuarelas de la Comisión Corográfica, Colombia, 1850-1859*. Bogotá, Litografía Arco, 1986.

⁶ . Whymper, Edward. *Travels amongst the great Andes of Ecuador*. Londres, John Murray, 1891.

⁷ . Guillén Marcos, Esperanza. *Naufragios*. Madrid, Siruela, 2004.

elementos sobre la condición humana, y que quedaron fijados en óleos, fotografías y grabados.

En el caso americano los postulados del romanticismo llegarán de la mano de artistas europeos, en especial franceses, alemanes e ingleses, con algunas otras connotaciones añadidas. Una de ellas estaba vinculada a la idea antes expresada del interés de los europeos por saber más acerca de la existencia de remotas arcadias, incontaminadas, en cierta medida supuestos espejos de lo que Europa habría sido en sus orígenes. Por poner un ejemplo, el cuadro del francés Claude Joseph Barandier *Acampamento de gaúchos perto de Vila Velha* (Fundação Luísa e Oscar Americano, São Paulo)⁸, nos sitúa por tema y estética en este marco. Una cuidada luz de taller baña la escena en donde se ve una serie de pobladores del sur brasileño desarrollando sus labores de campo, mientras otros descansan en pacífica armonía, de manera consustanciada con las teorías del “buen salvaje”. Este tipo de imaginarios, claro está, estaba destinado a un público consumidor europeo, con el objetivo de mostrarles lo que ellos esperaban o deseaban ver, y alcanzó gran divulgación en especial a través de la litografía, incluida en los libros de viajeros o en los cada vez más numerosos periódicos y revistas ilustrados, de amplia circulación. No todo eran rosas en este sentido: algunos artistas, como el caso del propio Debret en su cuadro de los esclavos, o como lo haría también el inglés Henry Chamberlain en Brasil, mostrarían la otra cara de la moneda, la más realista, la de la esclavitud de muchos pobladores, muy lejos de las edulcoradas escenas del estilo de la de Barandier. La vinculación de aquellas con las fotografías que Sebastião Salgado tomaría en Serra Pelada en 1986 demuestra la vigencia de una temática 150 años después.

4. Tiempos de Academia

El arte del paisaje, más allá del testimonio que fue dejando la enorme legión de viajeros europeos, tendría también cabida en las aulas de las academias, nacientes o en vías de consolidación, a lo largo del continente americano. Si bien buscamos en este estudio mostrar las pluralidades, no debemos olvidar las singularidades en cuanto a trayectorias de cada país, como las señaladas respecto de Brasil, o como sucedió también en Chile, gracias al temprano contacto de sus clases altas con París, y por ende del fluido contacto cultural entre ese país y Francia, que determinó, en el ámbito de la plástica la existencia de un grupo de artistas que ya en la década de 1830 mostraron una decidida inclinación al paisajismo, cercano a las propuestas de la francesa Escuela de Barbizon, con Théodore Rousseau y Jean-Baptiste Camille Corot a la cabeza. Artistas como Manuel Ramírez Rosales nos testimonian esta realidad⁹. En cuanto a las academias, algunas de las ya existentes en el continente como la de San Carlos de México (instaurada bajo el reinado de Carlos III en 1781), u otra española como la de San Alejandro de La Habana (1818), debieron afrontar numerosos vaivenes en su andadura a lo largo de la primera mitad del XIX.

Los años centrales de ese siglo en Latinoamérica marcarán un descenso de las guerras intestinas que siguieron a la emancipación, y por ende traerán consigo periodos de organización nacional. El hecho de que los presupuestos no debieran destinarse

⁸ . Repr.: Boghici, Jean (coord.). *Missão artística francesa e pintores viajantes*. Río de Janeiro, Instituto Cultural Brasil França, 1990, pp. 95 y 117.

⁹ . Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte. Lo mejor en la historia de la Pintura y Escultura en Chile*. Santiago, Editorial Antártica, 1984.

fundamentalmente a la acción militar, propició una reactivación de la vida cultural y más específicamente de las academias, conforme también a la intención de los nuevos gobernantes de países en tensa calma de mostrar otra imagen de sí mismos. Academias como la de Santiago de Chile, creada por Manuel Bulnes en 1849, o la de San Carlos de México, que hacia la misma fecha había integrado en sus aulas a profesores europeos de decisiva relevancia, como fueron los españoles Pelegrín Clave y Manuel Vilar, pintor y escultor respectivamente, y más adelante, en 1855, el paisajista italiano Eugenio Landesio, consolidarán sus andaduras¹⁰. Brasil continuará su progresiva senda, aceitando cada vez más su sistema de becas a Europa para los egresados notables, enriqueciéndose y actualizando sus postulados a partir de estos contactos. Lo mismo verán consolidar con el tiempo Colombia o Venezuela. La Argentina recién tendrá su basamento esencial con la creación, en 1876, de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, génesis para la Academia Nacional instaurada en 1905¹¹.

En la segunda mitad del XIX las temáticas principales en las aulas de las academias serán la pintura de temáticas social, mitológica e histórica, siendo sus móviles, por un lado la construcción de las identidades patrias con esta última, la mitología como raíz para la enseñanza de la historia y la pedagogía social, y la primera de ellas como consecuencia del tardío ingreso (en torno a 1870) de la pintura realista que ya desde dos décadas atrás, y combatidos por la Academia, habían desarrollado en Francia artistas como Courbet o Daumier. Esto sería una constante en las academias con respecto a la pintura “independiente”: primero se la combate, pero luego se la introduce y legitima en sus aulas, cuando ya aquella se mueve por caminos de novedad. Lo mismo ocurriría con el impresionismo, nacido en torno a 1874, resistido por los estamentos oficiales, y que sería una de las señas identitarias de la academia a finales del XIX y en los albores de la siguiente centuria.

5. Identidad nacional y renovación estética del paisajismo

Justamente la difusión alcanzada en Europa por el impresionismo, o por variables específicas como la de los *macchiaioli* italianos, con alto componente de trabajo al aire libre, *au plain air*, propiciaría uno de los saltos estéticos más notables en la trayectoria de la pintura de paisaje. Ya no se persigue la representación “exacta” del mismo, cosa que se consideraba (equivocadamente) hacía muy bien la cámara fotográfica, de uso ya extensivo, sino las “impresiones” que la luz, en diferentes momentos del año y de los días, producía sobre la naturaleza, los paisajes urbanos y los objetos. En Latinoamérica, países como Chile mostraron un conjunto de artistas bien preparados en ese sentido, con nombres como los de Onofre Jarpa, Alberto Orrego Luco, Alberto Valenzuela Llanos o Alfredo Hellsby (**FIG. 3**). La tradición del paisajismo en este país asistía a su consolidación a principios del XX, como también ocurriría en la mayor parte de los países americanos en el primer cuarto de ese siglo.

Además de los cambios estéticos ya reseñados, de esa salida “al aire libre” (aun cuando en muchas ocasiones las obras fueran retocadas y terminadas en la calma del taller) y de ese creciente interés por la captación de la luz y sus efectos, en el caso latinoamericano

¹⁰ . Si bien sobre este tema las referencias bibliográficas y hemerográficas generales y específicas son abundantes, remitimos a un clásico: Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México. I. El arte del siglo XIX*. México, UNAM, 4ª ed., 1993.

¹¹ . Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía”. *Tiempos de América*, Castellón, N° 11, 2005, pp. 105-113.

comenzará a afirmarse otro factor de peso, que en este caso llegó desde el pensamiento y la crítica: el paisaje pasaba a erigirse decididamente en emblema de la nacionalidad, era el reservorio donde se conservaba el “alma nacional”. Los Centenarios de las independencias, como ocurre en casi todas las conmemoraciones, fue momento para la reflexión que, en el caso de nuestras naciones, derivó hacia la definición de los componentes de la “identidad nacional”: pasado, presente, futuro, valores patrios, pluralidades compartidas y, sobre todo, singularidades respecto de los demás, fueron temas de discusión y afirmación¹². Para seguir avanzando debíamos saber dónde estábamos realmente situados, cien años después de la emancipación.

A esto vino a unirse la situación cada vez más problemática que vivía Europa, y que derivaría en la gran guerra de 1914; desde un punto de vista cultural, y por ende artístico, significaría el apuntalamiento de una visión introspectiva, potenciada por aquellas reflexiones identitarias pero a la vez por la puesta en tela de juicio del modelo europeo como referente de excepción. Cuando leemos las críticas de exposiciones (fundamentalmente de paisajes y costumbres) de este primer cuarto del XX encontramos permanentemente las referencias al “sentir nacional”, al “americanismo” de los artistas, la concesión del título honorífico de “pintor de la patria” a diestra y siniestra. Solíase ahondar más en estas líneas que en el propio análisis plástico de la obra. Cuando Cupertino del Campo redacta en Buenos Aires el reglamento del Salón Nacional de Artes Plásticas que se inauguraría al año siguiente del Centenario, en 1911, daba a entender en su articulado que los artistas tendrían posibilidades más ciertas en obtener las recompensas del certamen si se inclinaban a las temáticas vinculadas al paisaje y las costumbres. Esto se vería reflejado en las sucesivas ediciones, generando conflictos y cuestionamientos conforme ambas temáticas fueron dejando de ser casi excluyentes en el panorama artístico. En todo el continente, regiones como el Valle de México, la sabana colombiana, el Illimani en Bolivia (por obra y gracias de Arturo Borda), el Cuzco en Perú, la provincia de Córdoba en la Argentina, fueron convertidos por el arte y el discurso que le acompañó, en paradigmas de la nacionalidad.

En temporal coincidencia con el paisaje rural, al que se tomaba como principal referencia “identitaria”, tendrá también un amplio desarrollo el paisaje urbano. El mismo había estado presente en el siglo XIX a través de las vistas de los viajeros y de los artistas populares que siguieron la senda de aquellos en nuestros países. Una de las claves para entender dichas obras es la de la ciudad como escenario social, teniendo en cuenta lo edilicio pero fundamentalmente la actividad humana que allí se desarrollaba. El tema de las plazas es primordial¹³, en especial las vistas dominicales con el mercado que integran a los distintos oficios, los vendedores que acudían a hacer las transacciones, y por supuesto el cúmulo de clases sociales. Asimismo, la plaza como espacio de celebraciones patrias, de la misma manera que antes lo habían sido las coronaciones reales o la asunción de virreyes y otras autoridades, seguirá formando parte del imaginario urbano.

El desarrollo de la fotografía desde la década de 1840 y sobre todo en los decenios siguientes, trajo a Latinoamérica a numerosos cultores del nuevo invento que continuaron con la modalidad de registros que el arte pictórico había marcado. Sobre

¹² . Gutiérrez, Ramón; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2006.

¹³ . Remitimos a: AA.VV. *La plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad*. Madrid, Museo Municipal, 1998.

todo a partir de 1870 se fraguará en ámbitos rurales y urbanos la recurrencia a esta técnica, que derivaría, ya en el XX, en la multiplicación de “nuevos viajeros” extranjeros en el continente americano. No hay más que ver la extensa lista de fotógrafos que registraron con sus cámaras nuestros paisajes y costumbres, con el mismo asombro que un siglo antes lo habían hecho los románticos europeos, para poder aseverar la continuidad de esa mirada ajena. Si en el siglo XIX, previamente a la invención de la tarjeta postal, convertida en recuerdo para ser portado o enviado desde América a Europa o los Estados Unidos (los centros principales de producción de libros de fotografía latinoamericana a mediados del XX) quienes viajaban solían recurrir, como souvenir, a las escenas o láminas de oficios y personajes pintadas por artistas populares (pensemos en Pancho Fierro en Lima, José Agustín Guerrero en el Ecuador, “Miguelzinho” Dutra en el Brasil, o Melchor María Mercado en Bolivia, por citar algunos casos relevantes), en el XX la tarjeta postal mantuvo (y mantiene) como referente a los personajes típicos, los paisajes emblemáticos, las ruinas prehispánicas en el caso de los países que las conservan, y los modernos monumentos.

Ha sido frecuente, en unos países más que en otros, que cierta historiografía del arte ha dedicado más tiempo del necesario a forzar en exceso la dicotomía tradición-vanguardia, términos que aquí tomamos genéricamente pero que de ninguna manera podemos señalar como absolutos antinómicos. Se estructuraron a lo largo del tiempo algunas “historias” en las que todo lo anterior a las vanguardias era tachado de “decimonónico”, “retrógrado” u otros términos similares. En este panorama, el arte del paisaje como el de las costumbres se convirtieron en imagen de la rémora, del atraso, el muro que impedía “ser modernos”. El caso argentino, en este sentido, ha sido bastante palpable, y por suerte hay estudios que ya han ido paliando en los últimos tiempos esa equivocada mirada. La muy feliz trilogía de Laura Malosetti Costa, con libro, exposición y catálogo¹⁴ denominando como “los primeros modernos” a la generación instauradora de la vida académica en la Argentina y a sus seguidores, trabajo hecho con notable solvencia por la autora, combate desde el título y en sus postulados aquel supuesto carácter de retraso en las generaciones anteriores a las de “vanguardia”.

Puestos así, y continuando con el caso argentino, cabrían hasta unos “segundos modernos”, previos a la irrupción de avanzada, entre los que los nombres de Martín Malharro¹⁵, Faustino Brughetti, Fernando Fader¹⁶ (en este esquema sobre todo sus obras del periodo mendocino, 1904-1914, influido aun por lo aprendido en Munich) (**FIG. 4**) y los otros artistas vinculados al grupo Nexus (Pío Collivadino¹⁷, Alberto M. Rossi y Cesáreo Bernaldo de Quirós¹⁸ sobre todo), Walter de Navazio, Ramón Silva, y los “argentinos de Mallorca” (Gregorio López Naguil, Atilio Boveri, Francisco Bernareggi u Octavio Pinto)¹⁹ que renovaron plásticamente la visión del paisaje, en muchos casos ,

¹⁴ . Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001; Malosetti Costa, Laura. *Primeros modernos en Buenos Aires*. Buenos Aires, MNBA, 2007.

¹⁵ . Canakis, Ana. *Malharro*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2006.

¹⁶ . Ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 2000.

¹⁷ . Malosetti Costa, Laura. *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

¹⁸ . Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. *Quirós*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991.

¹⁹ . Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”. En: Cabañas Bravo, Miguel (coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203. Miralles,

y a través de un hacer emparentado con los llamados “ismos”, fueron sacándose de encima el peso específico de lo “identitario” que, en ocasiones, se convirtió en una lápida. Que hubo modernidad antes de las vanguardias es claro, y el desafío (por suerte cada vez más menguado) ha sido integrar a ambos momentos en una misma lectura y no marcando un antes y un después como cómoda salida historiográfica. En otros países encontramos referentes tempranos de renovación paisajística, como Andrés de Santa María en Colombia, Georg Grimm en Brasil, e inclusive el peruano Carlos Baca Flor en obra producida en París a finales del XIX, cercana a lo que más adelante se denominaría “informalismo”.

6. Paisaje y progreso. Del ferrocarril a la fábrica

Retornando al entendimiento del paisaje como factor identitario, encontramos no solamente atisbos sino realidades definidas en el siglo XIX, e inclusive incorporando un uso político: el paisaje podría convertirse en escenario de los avances y del progreso, y una imagen autopublicitaria de los propios gobiernos, como ocurrió con presidencias que dejaron huella en tal sentido como las de Porfirio Díaz en México o Antonio Guzmán Blanco en Venezuela, deseosos de dejar una iconografía en donde la obra pública quedara reflejada como símbolo de perpetuidad. Si en el siglo XVIII una de los símbolos fundamentales del progreso lo había determinado el transporte de agua a las ciudades, avance “monumentalizado” a través de pomposas fuentes públicas encargadas a Val d’Osne, Sussex Frères u otras empresas de fundición francesas o europeas²⁰, y ubicadas en el centro de las plazas, en el XIX indudablemente serán el ferrocarril y el trazado de la red ferroviaria las notas de mayor impacto. En 1998, la exposición “Las vías del arte”²¹, realizada en México, recogió y puso en evidencia ese interés por la representación del tren, desde el punto de vista del impacto visual de los “camino de hierro”, surcando el Valle de México como se ve en algunos cuadros de José María Velasco o de Casimiro Castro²², o arribando a una población en donde la estación ya se había convertido en uno de los escenarios principales para que las distintas clases sociales sacaran a relucir sus vanidades. Esto para quienes podían: la otra cara la conformaba la clase trabajadora, también presente en las escenas, que debía desplazarse para cumplir con su jornada.

El paisaje como escenario de progreso, ya en el XX, pasaría por otras etapas, mermando el interés por el ferrocarril como paradigma y consolidándose la imagen de la fábrica como emblema de la modernidad. Uno de aquellos “primeros modernos” en la Argentina, revalorizado desde nuevas perspectivas en los últimos tiempos, Pío Collivadino, puede considerarse un perfecto nexo en este sentido, con sus representaciones de maquinarias y ferrocarriles, como también de escenas portuarias y construcciones fabriles. La fábrica como tema entrará a la “modernidad” con notoria fuerza, como lo reflejarán, también en el caso argentino, las obras de Alfredo Guttero²³

Francesc, y Sanjuán, Charo. *Anglada-Camarasa y Argentina*. Sabadell, Editorial AUSA, 2003. Lladó Pol, Francisca. *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*. Palma de Mallorca, Leonard Muntaner Editor, 2006.

²⁰ Cfr.: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004, pp. 166-186.

²¹ . Olvera, Rosa del Carmen (coord.). *Las vías del arte*. México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1998.

²² . Monsiváis, Carlos, y otros. *Casimiro Castro y su taller*. México, Fondo Cultural Banamex, 1996.

²³ . Pacheco, Marcelo E. (coord.). *Guttero. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires, MALBA, 2006.

(FIG. 5) en la segunda mitad de la década del XX, ya insertos en el periodo de irrupción de las vanguardias.

7. Paisaje, modernidad y tradición

Es evidente que la obsesión de ciertas vanguardias europeas por la máquina, los modernos trasatlánticos, la velocidad y el ritmo frenético de las ciudades, desde los futuristas italianos a los ultraístas españoles, y con el eje de París como faro, determinará la producción de varios de los artistas latinoamericanos que fueron a Europa una vez finalizada la primera guerra mundial en 1918, aunque ya anteriormente, trayectorias como la de los mexicanos Diego Rivera o Ángel Zárraga, o la de los uruguayos Joaquín Torres García y Rafael Barradas, habían quedado marcadas por algunos de estos rasgos. En este sentido, creemos conveniente rescatar aquí el *Paisaje zapatista* que Rivera pinta en 1915 bajo el influjo del cubismo (FIG. 6), en donde el Valle de México se convierte en escenario para una exaltación a la Revolución y a uno de sus protagonistas de excepción, Emiliano Zapata. La introducción de elementos autóctonos como el sarape, dotan a la escena de una vinculación a lo propio²⁴.

Esta actitud de aunar vanguardia con tradición es uno de los ejes en los cuales debemos entender algunos de los saltos estéticos e ideológicos que se producen en los años 20. Recién hablábamos de Rivera, con una muy peculiar trayectoria que va desde su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1896-1902), sus estancias en España con producción cercana al regionalismo (1907-1912), su idas a París y su “descubrimiento” del cubismo (1913) por el que decide producir un primer cambio radical en su arte; en este contexto realizará el paradigmático retrato de Ramón Gómez de la Serna (1915), que hoy se exhibe en el MALBA de Buenos Aires y que fue el primer cuadro cubista que se pintó en territorio español, para luego, tras su retorno a México en 1921, abandonar esta tendencia para dedicarse de lleno a la producción muralista y a la ilustración.

Otra de las trayectorias esenciales en este sentido es la de la brasileña Tarsila do Amaral, de obra muy difundida en los últimos años, y que en este 2009 causó impacto en el público español tras exhibirse la amplísima y cuidada retrospectiva de su obra en la Fundación Juan March de Madrid, bajo la curaduría de Juan Manuel Bonet²⁵. Modernidad y tradición son dos elementos palpables en su producción, signada hacia 1923 por la obra de Fernand Leger, ramal de vanguardia que sabría combinar a la perfección con los escenarios autóctonos que asimilaría en la semana santa de 1924 durante el recordado viaje que realizó a Minas Gerais junto a Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Olívia Guedes Penteado y otros amigos, en lo que se convertiría en una suerte de viaje iniciático, de redescubrimiento de su propio país y de sus valores populares. Escenas como *E.F.C.B. (Estrada de Ferro Central do Brasil)* (1924) en donde se combina la flora mineira, con el automóvil, el puente de hierro, la iluminación eléctrica, la arquitectura popular y hasta una pequeña iglesia que trae a colación la herencia colonial, marcan el abono de un terreno de modernidad y tradición en el que una de las señas de identidad es también el carácter sintético, al recurrir a los elementos fundamentales de esa nueva “identidad” plástica y autóctona.

²⁴ . Favela, Ramón. *Diego Rivera. Los años cubistas*. Phoenix, Phoenix Art Museum, 1984.

²⁵ . Bonet, Juan Manuel (dir.). *Tarsila do Amaral*. Madrid, Fundación Juan March, 2009.

Esta simbología, conformada por elementos singulares que, en conjunto, determinan la identidad del paisaje, puede analizarse también desde la obra de Joaquín Torres García y sus discípulos formados en el TTG en Montevideo. Con anterioridad al regreso a su ciudad natal en 1934, Torres García, radicado en Cataluña primero y con fructíferas estadías en Nueva York (1920-1922) y París (1926-1933), había desarrollado distintas visiones del paisaje, a partir de aquellas escenas clasicistas que protagonizaron su obra desde 1905 y hasta entrada la década del 20. Volcado más tarde al constructivismo, alcanzaría con este su pleno desarrollo dentro de una línea americanista ya en Montevideo, con sus teorías sobre el Universalismo Constructivo y con su propia producción plástica. Obras como el conocido *Monumento Cósmico* (1938), junto al Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, es una síntesis perfecta que auna elementos del constructivismo europeo, con estructuras de raíz prehispánica (vinculables tanto a muros incaicos como el de la cuzqueña calle Loreto²⁶, como a tableros mayas como los de Chichén Itzá), sumando además símbolos de tradición y modernidad, desde la máscara al barco, pasando por soles, anclas, relojes o herraduras.

8. Por sendas mexicanas

Retornemos ahora a la idea del “viaje iniciático” o simplemente del viaje de reconocimiento, que es una constante en la historiografía del arte contemporáneo de nuestros países, siendo de los más recordados por sus consecuencias decisivas el de Tarsila mencionado en el párrafo anterior, o el que en noviembre de 1921 habían realizado a Yucatán el secretario de educación de México, José Vasconcelos, junto a los artistas Diego Rivera y Roberto Montenegro, y al escritor Carlos Pellicer, que potenciaría, entre otros aspectos, el rescate y puesta en valor de las artes populares. Una exposición de las mismas en ese año, junto a la publicación, por parte de Gerardo Murillo (Dr. Atl) de los dos tomos de *Las artes populares en México* (1922) o la consolidación bajo las directrices de Alfredo Ramos Martínez, de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, cristalizaron la apuesta de los artistas “nuevos” por las tradiciones artísticas de tierra adentro. En el caso de las citadas Escuelas, el método consistía, básicamente, en que los niños indígenas se plantaran con un lienzo frente a la naturaleza, y de manera espontánea y sin excesivas instrucciones previas, plasmaran lo que ellos veían, a su manera. En esta línea se situaría la pintura de Ángel Abraham. La publicación de revistas como *Mexican Folkways* permitió un ámbito de difusión mayor a estas producciones y al arte popular, que junto al muralismo, se erigió como uno de los factores esenciales del arte mexicano en los años 20²⁷.

Uno de los artistas mencionados en el párrafo anterior, Dr. Atl, se convertirá en uno de los más conspicuos representantes de la pintura de paisaje en México, siendo los volcanes su referencia más tangible. Aquí convergieron dos motivos: en primer lugar su fascinación por los mismos, que lo convirtieron en un vulcanólogo, ya que no solamente se dedicó a pintar los volcanes, sino a estudiarlos en profundidad, tarea que traería como consecuencia la publicación de varios estudios sobre el tema, destacando *Cómo nace y crece un volcán. El Parícutín*, publicado en 1950. Un segundo aspecto, y desde un punto de vista ideológico, que trasunta en sus paisajes, es un cierto sentido “revolucionario”. Esto se expresó en su estética: no se trata de paisajes apacibles, sino

²⁶ . Lo destaca especialmente: Paternosto, César. *Abstracción. El paradigma amerindio*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001.

²⁷ . Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “La infancia, entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930)”. *Artigrama*, Zaragoza, N° 17, 2003, pp. 127-147.

todo lo contrario: la fuerza telúrica, tempestuosa de la naturaleza, es la nota saliente en los mismos. Si la trayectoria de los volcanes americanos como símbolo pictórico había estado ligado al principio, tras su “descubrimiento” por parte de Humboldt, a lo científico²⁸, pasando también por ciertos toques románticos que se ven en artistas como Rafael Troya en Ecuador, aquí el sentido y la representación han cambiado.

Como sucedió también con otros artistas, las mayores innovaciones las fue produciendo Dr. Atl a través de su obra gráfica y en el dibujo, donde se “atrevía” a asumir representaciones que, en el óleo primero y luego con sus *atlcors*, le eran más dificultosas. La cubierta de su libro *Las sinfonías del Popocatepetl* (1921) (**FIG. 7**) y las ilustraciones que se publicarían en la edición italiana del mismo libro en 1930 (**FIG. 8**), o, con anterioridad, los magníficos grabados incluidos en la carpeta *The Katunes* (1921-1923), son ejemplificadoras al respecto: recurre a trazos gruesos, geometrizados y sintéticos para dar su máxima expresión. Lo mismo puede decirse de la cubierta de la carpeta-catálogo que publicó, bajo el título *El paisaje. Un ensayo*, con motivo de su exposición en el patio del Convento de la Merced de México, en noviembre de 1933, de la cual conocemos diversas variantes, siempre dentro de aquellos lineamientos.

9. Paisaje e indigenismo

Para 1925-1930 los caminos de renovación estética tanto del paisajismo como de otros géneros se multiplicaron, transitando el arte por nuevos caminos. Recorreremos algunas de estas sendas, no sin antes dejar mención de ciertos artistas cuya obra particularmente admiramos, como es el caso del peruano Manuel Domingo Pantigoso, casi olvidado hasta hace no mucho en el Perú, y cuyo nombre se ha instalado con todo merecimiento entre los renovadores del arte de su país, y, para el caso que nos ocupa, son reveladores sus paisajes del Titicaca y de otros sitios de los departamentos de Puno, Arequipa y Cuzco²⁹. En Brasil, al margen de Tarsila, resulta notabilísima en esos años 20 la producción de Vicente do Rego Monteiro, tanto en lo que atañe a su pintura como a sus tareas como ilustrador y escritor, en donde combina desde una postura absolutamente moderna, sus intereses por el centro neurálgico del arte (*Quelques visages de Paris*, 1925) con la tradición indígena de su país (*Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*, 1923)³⁰.

En la línea del indigenismo en tanto senda de modernidad, además de los mencionados Pantigoso y Rego Monteiro, podemos señalar a toda la generación de artistas mexicanos, de Montenegro a Rivera, pasando por Gabriel Fernández Ledesma, Jorge Enciso, José Clemente Orozco o Miguel Covarrubias, entre tantos otros, que modernizaron la mirada sobre el indígena y sus costumbres, alejándose por veces de una mirada mitificante y congelada en el tiempo, para mostrar a un indígena contemporáneo. En la Argentina podemos señalar las ilustraciones de Alfredo Guido, Rodolfo Franco o Guillermo Buitrago e inclusive del menos conocido Raúl M. Rosario, como asimismo obras destacadísimas de la talla de las ilustraciones al boj que Pablo Curatella Manes, destacado escultor vinculado al cubismo en el París de los 20, realizaría en 1932 para la

²⁸ . Al respecto de los volcanes y sus representaciones artísticas recomendamos: Rivas, Francisco (dir.). *Corona roja. Sobre el volcán*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996.

²⁹ . Pantigoso Pecero, Manuel. *Pantigoso. Fundador de los Independientes*. Lima, Ikono Ediciones, 2007.

³⁰ . Destacamos entre otros libros sobre este artista: Zanini, Walter. *Vicente do Rego Monteiro. Artista e poeta, 1899-1970*. São Paulo, Empresa das Artes, Marigo Editora, 1997; Bruscky, Paulo, y otros. *Vicente do Rego Monteiro. Poeta, tipógrafo, pintor*. Recife, CEPE, 2004.

edición limitada del drama quechua *Ollantay* (FIG. 9). De todo ello dejamos constancia en un libro de reciente edición sobre las relaciones culturales y artísticas entre Cuzco y Buenos Aires durante la primera mitad del XX, lo mismo que de la labor de artistas peruanos destacados en este rubro como José Sabogal, Julia Codesido, Enrique Camino Brent o Camilo Blas³¹.

10. La singularidad de Reverón

En lo que atañe al paisaje rural, queremos dedicar un párrafo a la figura del venezolano Armando Reverón³², uno de los creadores que llevo a la pintura de paisaje a una de sus máximas expresiones, llegando a descomponerlo casi en su totalidad bajo la incidencia de la luz, arribando inclusive a la total abstracción (FIG. 10). Para entender en parte su arte podemos citar a dos figuras señeras del impresionismo, Camille Pissarro y Claude Monet. El primero de ellos por haber estado en su juventud en Venezuela, donde dejó numerosos testimonios plásticos en la línea de los viajeros decimonónicos (paisajes rurales y urbanos) que referimos párrafos atrás, y en el que la casi cegadora luz caribeña dejaría su huella y emergería luego en Francia en su particular propuesta impresionista. En lo que a Monet respecta, obras del tenor de *Ice floes* (1893) que se expone habitualmente en el MET de Nueva York, sugieren una de las pistas tenidas en cuenta por Reverón para la realización de algunas de sus obras. Cerca de allí, en el MOMA, con gran satisfacción vimos colgada en una de las salas de la colección permanente, *Mujer del río* (1939) de Reverón, siendo esta la única ahora exhibida de un sudamericano junto a una de las de Roberto Matta que posee dicha institución.

11. Paisaje industrial. De los altares al abismo

Volviendo nuestras miradas al paisaje urbano, y más concretamente al industrial, tendencias en las cuales citamos con anterioridad la obra de Collivadino y Guttero en la Argentina, o Tarsila do Amaral en Brasil, veremos como en la década de los treinta va a comenzar a tomar otros derroteros, con significaciones sociales más concretas; en este sentido algunas de las obras de Collivadino, en especial escenas fabriles y portuarias que pinta en torno al periodo 1915-1920, en el que la dignificación de los trabajadores (como ocurría también en la obra de su compatriota Benito Quinquela Martín) no oculta del todo cierto aspecto reivindicativo, pueden señalarse como antecedentes. El año 1929 traerá consigo el *crack* de la bolsa de Nueva York y el inicio de una crisis a gran escala, de la que no escaparon nuestros países. El paro, las huelgas y la marginación social, que aumentaría en la década siguiente, motivaría una reacción contra la industrialización y la actividad empresarial en tanto causantes de buena parte de esos males: la fábrica iría perdiendo ese carácter de emblema del progreso, de escenario simbólico de exaltación del mismo, para ser visto como agente destructor del hombre. En el arte esto tendrá su expresión en la obra de numerosos artistas, como la del cubano Marcelo Pogolotti³³,

³¹ . Kuon, Elizabeth; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Gutiérrez, Ramón, y Viñuales, Graciela María. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima, USMP, 2009.

³² . Entre las últimas publicaciones que se han hecho sobre Reverón recomendamos el libro-catálogo de su exposición en el MOMA: Elderfield, John, y otros. *Armando Reverón*. New York, Museum of Modern Art, 2007; y, sobre todo: Palenzuela, Juan Carlos. *Reverón. La mirada lúcida*. Caracas, Banco de Venezuela, 2007.

³³ . Llanes, Lilián (coord.). *Cuba. Vanguardias 1920-1940*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2006. En el marco de esta exposición, la obra de Pogolotti se presentó con peso propio,

autor de una serie de obras de mediados de los 30 que denuncian claramente las injusticias y las desigualdades, de la misma manera que lo hacían Antonio Berni en la Argentina, o el propio Cándido Portinari con obras como la paradigmática *Café* (1934).

Secuencialmente, podríamos culminar este recorrido, de manera metafórica, con el magnífico *Proyecto de monumento fúnebre al capitalismo industrial* (1943) del mexicano Juan O’Gorman (**FIG. 11**), que encierra el canto del cisne de la fábrica como símbolo del progreso y de liberación social, convertida ahora en un ámbito vaciado de humanidad. Paradójicamente, en este comienzo de siglo XXI muchos de aquellos edificios industriales abandonados, silos, fábricas, galpones, contenedores, que lograron mantenerse en pie de manera digna, están siendo recuperados para usos culturales y espacios expositivos. En el caso europeo, operación emblemática en este sentido es la Tate Modern de Londres. El arte, que en cierta medida había asestado sus golpes de gracia a las fábricas e industrias a través de un variopinto imaginario, ahora recupera sus edificios para la exhibición de sus producciones.

No es casual el hecho de que cuando O’Gorman pinta ese “Proyecto de mausoleo”, se estaba viviendo la segunda guerra mundial, alejada físicamente de nuestro continente, pero con una clara incidencia espiritual, que se reflejó en la labor de los artistas. Cuadros como *Menino Morto* (1944) de Portinari, por citar un ejemplo, muestran el desgarramiento con el que la contienda y su rastro de muerte influyó en el sentir latinoamericano aun al abordarse temas que no necesariamente refirieran a aquella guerra. En esa época, una de las sendas que se advierte en lo que a la pintura de paisaje respecta, es la representación de desolados paisajes, que podemos ver por caso a partir de entonces en la obra de Demetrio Urruchúa, César López Claro, Ricardo Supisiche o Gertrudis Chale³⁴ en la Argentina, o la dureza que se aprecia en ciertos paisajes que el exiliado español Manuel Ángeles Ortiz realiza en la Patagonia y en la provincia de Buenos Aires³⁵. En el caso de México, a la ya mencionada reciedumbre de las obras de Dr. Atl, se suman una serie de paisajes que en los 40 y 50 realizarán artistas como David Alfaro Siqueiros o José Clemente Orozco, que conservan el tinte épico emanado de sus obras muralistas, siendo habitual en ellas la ausencia de vida humana. Parte de la obra neomexicana de la norteamericana Georgia O’Keefe podría entenderse dentro de este esquema³⁶.

12. Epílogo

Los itinerarios por los que siguió desarrollándose la pintura de paisaje en Latinoamérica, como ya señalamos, fueron amplios, y en ese abanico una parte importante le cabría a los artistas surrealistas (o surrealizantes), a los fotógrafos como Horacio Coppola³⁷ que propiciaron nuevas miradas sobre la ciudad, y más aquí en el tiempo, y los citamos como forma de cerrar el círculo empezado a finales del XVIII, numerosos creadores que han vuelto a una comprensión del paisaje en su carácter casi

dedicándosele a la misma la tercera sección (de tres), bajo el título “Arte y compromiso social. Marcelo Pogolotti” (ver pp. 100-109).

³⁴ . De esta artista se acaba de publicar una completa monografía ilustrada: Neuman, Mauricio, y otros. *Gertrudis Chale. Painter in the Andean World. Years 1934-1954*. Buenos Aires, Latin American Art, 2009.

³⁵ . Serrano Plaja, Arturo. *Manuel Ángeles Ortiz*. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1945.

³⁶ . Buhler Lynes, Barbara, y otros. *Georgia O’Keefe and New Mexico. A sense of place*. New Jersey, Princeton University Press, 2004.

³⁷ . Schwartz, Jorge (coord.). *Horacio Coppola. Fotografía*. Madrid, Fundación Telefónica, 2008.

virginal, con una interpretación casi científicista de la naturaleza, como es el caso del ecuatoriano Ramón Piaguaje, o del cubano Tomás Sánchez (**FIG. 12**); en su caso, como en el del argentino Nicolás García Urriburu, el uruguayo José Gamarra o la ecuatoriana Manuela Ribadeneira, aludiendo a los atropellos de la “civilización” a la naturaleza, y denunciando la destrucción de las regiones selváticas y los bosques del continente.

Como reflexión final, decir que en este ensayo no hemos querido más que aportar una serie de reflexiones sobre el paisaje americano, siendo absolutamente conscientes de un gran cúmulo de ausencias como pueden ser la de los planistas uruguayos³⁸, la escuela sabanera de Colombia³⁹, los académicos cubanos⁴⁰, los fotógrafos de vanguardia, nombres como los de Arturo Borda en Bolivia, Manuel Cabré en Venezuela, Domingo Ramos en Cuba, Héctor da Veiga Guignard en Brasil, Manuel Álvarez Bravo o Raúl Anguiano en México, por agregar solamente un puñado de casos de una larguísima lista de grandes momentos y maestros que dejaron su huella en el arte latinoamericano del siglo XX. Seguramente el lector haya echado de menos la presencia de estos y otros muchos casos, lo que en su mayor parte obedece a la limitación de espacio, pero también a una voluntaria huida de cualquier estrategia de citado masivo, prefiriendo inclinarnos a ordenar un conjunto de juicios que pudiesen servir para pensar la pintura de paisaje contemporánea en Latinoamérica desde otras atalayas.

³⁸ . Peluffo, Gabriel. *El paisaje a través del arte en el Uruguay*. Montevideo, Edición Galería Latina, 1992.

³⁹ . Serrano, Eduardo. *La Escuela de la Sabana*. Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1990.

⁴⁰ . Cardet Villegas, Ernesto. “El descubrimiento del paisaje cubano”. En: Bondil, Nathalie (ed.). *Cuba. Arte e historia. Desde 1868 hasta nuestros días*. Barcelona, Lunwerg, 2008, pp. 50-77.

ILUSTRACIONES

01. Jean Baptiste Debret. *Índios Atravessando um Riacho (O Caçador de Escravos)* (1820-1830). Óleo sobre lienzo, 80 x 112 cms. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
02. Charles Chatsworthy Wood. *Naufragio del Arethusa* (1826). Óleo sobre lienzo, 65 x 88 cms. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
03. Alfredo Helsby. *Bosque*. Óleo sobre lienzo, 44 x 55 cms. Colección particular.
04. Fernando Fader. *Ruinas, Mendoza* (1908). Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cms. Colección Zurbarán Galería, Buenos Aires.
05. Alfredo Guttero. Sin título (1929). Óleo sobre madera terciada, 60 x 72 cms. Colección privada.
06. Diego Rivera. *Paisaje zapatista* (1915). Óleo sobre lienzo, 145 x 125 cms. Museo Nacional de Arte, México.
07. Dr. Atl. Cubierta del libro *Las sinfonías del Popocatépetl*. México, Ediciones México Moderno, 1921. Colección del autor.
08. Dr. Atl. "Interludio", ilustración incluida en su libro *Le sinfonie del Popocatépetl*. Milano, Edizione Cristofani, 1930.
09. Pablo Curatella Manes. Grabado al boj para la edición de *Ollantay. Drama Kjechua*. Madrid-París-Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931. Colección del autor.
10. Armando Reverón. *Paisaje blanco* (1934). Óleo sobre lienzo, 62 x 80 cms. Colección privada.
11. Juan O'Gorman. *Proyecto de monumento fúnebre al capitalismo industrial* (1943). Temple sobre masonite, 74 x 74 cms. Colección Gutiérrez Roldán, México.
12. Tomás Sánchez. *Paisaje con río y nubes* (1989). Acrílico sobre papel, 56 x 75.6 cms. Colección privada.