

Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX

Catalina Valdés¹

Resumen

El paisaje nacional de Chile es el resultado de un ejercicio de metonimia y recomposición geográfica, por medio del cual la imagen de la cordillera de Los Andes indica algo más que una elevación en la topografía de un lugar. Las pinturas de paisaje pueden ser estudiada con el mismo marco de recepción de mapas militares, atlas descriptivos y libros ilustrados. Al mismo tiempo, ellas funcionan como una imagen sintética de este mismo proceso, en tanto es el signo que da cuenta, simultáneamente, de la relación del individuo y de lo social con la naturaleza, en este caso, la relación que artistas y críticos de arte como sujetos sensibles y como agentes históricos de una identidad nacional, establecen con la cordillera de Los Andes.

Palabras claves: Paisaje, naturaleza, identidad nacional.

For a national landscape: the mountain as image of Chile in XIX century painting

Abstract

The national landscape of Chile is the result of an exercise of metonymy and geographical recomposition, whereby the image of the Andes indicates more than an elevation in the topography of a place. The landscape paintings can be studied with the same framework as military maps, descriptive atlases and illustrated books. At the same time, they function as a synthetic image of this same process, as it is the sign that accounts, simultaneously, for the relationship of the individual and of society with nature, in this case, the relationship that artists and art critics, as sensitive subjects and historical agents of a national identity, establish with the Andes.

Keywords: landscape, nature, national identity.

¹ Doctoranda de Historia del Arte, École des Hautes Études en Sciences Sociales de París (Francia) y Universidad Nacional de San Martín (Argentina).
E-mail: cvaldese@gmail.com

La montaña, ¿siempre estuvo ahí? La pregunta no se plantea en términos geológicos, sino retóricos, pues de lo que se ocupan las siguientes páginas es de reflexionar en torno a las representaciones de la montaña en la pintura de paisaje del siglo XIX en Chile.

En 1872 se inaugura una serie de obras de modernización en la ciudad de Santiago con un gran evento: la primera Exposición nacional de artes e industrias. Esta fue la oportunidad para que varios artistas nacionales y extranjeros expusieran sus obras, destacándose las pinturas de paisaje por su cantidad y por el interés que causaron en el público. La recepción crítica de esta exhibición, publicada en prensa y revistas y, especialmente, los comentarios que suscitaron los cuadros del paisajista chileno Antonio Smith de Irisarri (1832-1877), aportan densidad a la idea de un "paisaje nacional" en este momento temprano de la construcción de un imaginario –y de un sentido- común². Por medio de la lectura de estas fuentes y su puesta en relación con las ideas y contexto de la época, el artículo busca recomponer la dimensión histórica de esta idea de paisaje nacional; una idea que, de tan reiterada, pasó rápidamente a ser percibida como una "segunda naturaleza"³.

A modo de introducción, se propone reflexionar en torno al lugar de la Cordillera de los Andes en el arte chileno. Esta reflexión suma eslabones a la genealogía de una imagen artística de la cordillera que se instala en el siglo XIX y que persiste aun hoy⁴. Se prosigue revisando los alcances ideológicos, geopolíticos e historiográficos que ha tenido la representación de la naturaleza en los programas artísticos que fueron puestos en marcha a mediados del siglo XIX, y que constituyen la versión local de los procesos de conformación visual de identidades nacionales modernas. Este proceso avanza fundado en la doble analogía nación-territorio, territorio-paisaje, un vínculo de continuidad para las operaciones administrativas y simbólicas que conducen a la formación del Estado nación. Se analiza el caso específico de la recepción que el pintor Antonio Smith suscitó con sus paisajes en la Exposición de 1872. Los críticos de arte –pioneros en la historia cultural chilena- reconocen, reclaman e impulsan a la Cordillera de los Andes como referente para la pintura de paisaje local. ¿Qué representa la naturaleza, la montaña, para cada una de estas voces críticas? ¿Cuáles son los modelos culturales que están tomando en cuenta? ¿Qué vieron en la pintura de paisaje y qué esperaban ver? La revisión de estas preguntas aspira a contribuir, entonces, a la historización de la idea de paisaje nacional, y a ver, por medio de sus representaciones, a la Cordillera de los Andes como una entidad retórica y sobre todo, histórica.

El paisaje como cuerpo correccional⁵

En 1984, el artista chileno Carlos Leppe (1952) presentaba su "Proyecto de destrucción de

2 El intelectual británico Raymond Williams transformó la expresión "lugar común" en un concepto productivo del que se vale para designar al campo de acción material y simbólico de la hegemonía. El borramiento de la huella histórica y material propio de las operaciones hegemónicas, conduce a la percepción del paisaje como algo naturalmente propio, que siempre ha estado y siempre estará ahí. Si bien estas son ideas que el autor trabaja en el conjunto de su obra, los libros de mayor pertinencia para este caso son *El campo y la ciudad* (Buenos Aires: Paidós, 2001 [1973]) y *Palabras clave*. Un vocabulario de la cultura y la sociedad (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003 [1983]).

3 El sociólogo alemán, Georg Simmel (1998) se valió del término "segunda naturaleza" para caracterizar el efecto que tiene la cultura (el lenguaje, los hábitos, las representaciones, etc.) sobre el individuo. Esta se impone al sujeto de un modo omnipresente, sin fisuras y, eliminando su propia condición de constructo y de proceso histórico, se presenta como si "siempre hubiera estado ahí".

4 Para esta genealogía de la imagen de la montaña en el arte y la cultura visual en Chile, ver también los trabajos de Alejandra Vega (2013) y Paulina Ahumada (2012).

5 *Cuerpo correccional* es el título del libro que la teórica del arte Nelly Richard publicó en torno a la obra de Carlos Leppe en 1980. Con un título aún más significativo para el tema que nos ocupa, la obra que sigue a esa publicación es su conocido libro *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, publicado en 1986.

la Cordillera de los Andes" en el CAYC de Buenos Aires (Figura N° 1). Once años después del Golpe de Estado y aun en plena dictadura, la instalación que, con medios precarios, casi infantiles, planificaba dinamitar la inmensa montaña, cobraba inevitablemente el sentido político de demoler los muros del país que la violencia cívico militar mantenía secuestrado. Casi treinta años han pasado y la obra alcanza hoy una mayor densidad histórica, puesto que se inscribe, como un antipaisaje, en la tradición pictórica chilena donde la Cordillera de los Andes ocupa un lugar tutelar⁶.

Figura N° 1
Carlos Leppe. Proyecto de destrucción de la Cordillera de los Andes, 1984.
Instalación en el CAYC de Buenos Aires



Fuente: <http://www.portaldearte.cl>

La dinamita pretendía acabar con ese accidente geográfico que se imponía al país como frontera. No es casualidad que Leppe haya montado su obra en Argentina, el país que queda "al otro lado" de la montaña y que, por su ubicación geográfica, parece abrirse al Atlántico, conectándose con ello al mundo. Es importante recordar además que en 1983 Argentina ya se había librado de su propia dictadura y que no había transcurrido más que un año desde el conflicto fronterizo que estuvo a punto de culminar en guerra con Chile.

⁶ Son varias las obras de la década de 1980 que se valen de la Cordillera de los Andes como metáfora de Chile y de su confinamiento político, geográfico y cultural (Macchiavello, 2010).

Con esta obra, Leppe cargaba en contra de toda una cultura visual que brindaba sustento a un imaginario nacional ligado casi exclusivamente a las características de su territorio. Si ciertas obras del siglo XIX habían sido asimiladas a una imagen oficial del país, sirviendo como herramienta de construcción de identidades hegemónicas, Leppe revierte ese poder generando una obra de destrucción de dichas identidades. Con una estética poseída por la claustrofobia, el gesto de Leppe buscó quebrar al mismo tiempo con los límites de la tradición artística y con los de la nación. Instalado en esta doble trinchera, el presente ensayo asume la obra de Leppe como el punto de partida para una reflexión historiográfica en torno a las nociones de frontera y tradición pictórica. Con ello, se aspira a comprender el momento en que la Cordillera de los Andes pasó a determinarse como el cuerpo correcional de Chile.

Cultura geopolítica y geografía imaginaria

Inmediatamente después de haber logrado la independencia de sus respectivas metrópolis, las naciones americanas se embarcaron en el proceso de trazado de sus fronteras. En esta empresa intervinieron los antecedentes históricos (en buena parte de los casos, se aplicó la doctrina conocida como *Uti Possidetis* por medio de la cual los límites nacionales se determinaban siguiendo las líneas trazadas bajo la administración virreinal), pero rápidamente comenzaron a ganar peso los impulsos expansionistas que excedían o transgredían dicha herencia. Haciendo eco de la geopolítica napoleónica y luego, de las teorías del geógrafo alemán Carl Ritter, las guerras y negociaciones fronterizas que se libraron durante el siglo XIX en América argumentaron, en gran medida, sus posiciones en la noción de frontera natural.

Este argumento, de larga data, pero que asume una enorme potencia durante este siglo (Pounds, 1951 y Foucher, 1986), encuentra diversas aplicaciones a lo largo del continente⁷. Uno de ellos es el que nos ocupa aquí: la cordillera de Los Andes como hito delimitador de las repúblicas de Argentina y Chile.

A partir de una somera consideración de las fronteras de Chile, resulta evidente que el principio natural que determinó la delimitación fue y continúa siendo un poderoso factor para la conformación de un imaginario nacional. A medida que la cultura geopolítica adquiere mayor hegemonía durante el siglo XIX, este imaginario fue vinculándose con una identidad de territorio aislado. Se trata de una autopercepción que varía su valoración según la época y la ideología de quienes le dan forma: para algunos, el aislamiento es la causa de las dificultades de desarrollo de la joven república y para otros, éste sirve como defensa ante nocivas influencias externas. La constante, en cualquier caso, es el poderoso determinismo que ejercen estas fronteras naturales en la conformación –visual y discursiva– de la nación chilena.

No obstante la “naturalidad” de sus límites, el Estado chileno no se ha redimido ni entonces ni ahora de conflictos fronterizos. Uno de ellos es el que el historiador Pablo Lacoste

7 Es el caso de la frontera entre Estados Unidos y México, que se desplaza a lo largo del XIX –por medio de guerras, compras y negociaciones– hasta alcanzar el río Bravo como hito demarcatorio (Tamayo, 2005). Otro caso notable es el brasilero, en el cual el poderoso político y hombre de letras Vizconde de río Branco se inspira en un antiguo mito o error cartográfico que define a Brasil como una isla, para expandir los dominios del Imperio brasilero en todas direcciones hasta alcanzar los principales ríos de Sudamérica como fronteras (Kantor, 2007).

(2002) ha bautizado como la “guerra de mapas”, por el cual, a partir de la década de 1850, Chile y Argentina se embarcan en pugnas por la delimitación de la línea divisoria de la Cordillera de los Andes y del Estrecho de Magallanes.

Pero como es sabido, una frontera no es únicamente una línea determinada por entidades político-militares para dividir los países, sino un espacio habitado por sujetos en tránsito, caminos y medios de transporte, intercambio de bienes, lenguas y costumbres, etc. (Simmel, 2003; Zusman *et al.*, 2007, entre otros). Es también –y con ello nos acercamos al asunto que nos convoca– un objeto intensamente descrito y representado por medio de la escritura y de la cultura visual. La gran cantidad de documentos oficiales y personales, mapas, crónicas, poemas, pinturas y dibujos, constituyen las fuentes para estudiar esta cultura geopolítica que sirve de base para la idea de paisaje nacional durante el siglo XIX.

El término “cultura geopolítica” es abordado aquí en dos dimensiones complementarias: una histórica y una crítica. Como noción histórica, se entiende como el conjunto de ideas seculares que definió los modos de relación entre el sujeto moderno y el medio en que este se desarrolla y forma colectividades. En un primer momento del siglo, esta relación se comprendió en términos de influencia, pero a medida que la noción de progreso se hacía hegemónica, pasó a ser percibida como un vínculo de determinismo. Según el primer término, la naturaleza influye en el medio social y por tanto en el individuo, pues ambos forman parte del sistema complejo de interrelaciones que Alexander von Humboldt denominaba cosmos. Así comprendida, la cultura geopolítica se difunde en América Latina por las vías de las expediciones naturalistas, permeando las ideas revolucionarias de los movimientos de independencia.

Según el segundo momento, la naturaleza se concibe como un factor que determina todos los hábitos, acciones y opciones del sujeto y de su medio social, delimitando sus opciones al campo de posibilidades determinado por criterios –asumidos como condiciones inmutables– climáticos, geográficos, raciales, etc. Este conjunto de ideas, formado a partir de construcciones teóricas como la geografía de Carl Ritter y la sociología de Auguste Comte, se difunde rápidamente en los centros intelectuales de Latinoamérica hacia la segunda mitad del siglo e influye de manera importante en los procesos de desarrollo urbano, institucional, económico y, por supuesto, geopolítico, que comienzan a darse en esos años.

Como resultado de esta dinámica de influencia y determinismo, lo social se naturaliza, o, retomando el término de Simmel se percibe como una “segunda naturaleza”, en buena parte, porque los discursos de la ciencia permean todas las áreas de lo social, desde el urbanismo a las artes, desde la educación al ocio, desde la conformación de las fronteras a las políticas de migración, etc. (Latour, 2012).

La segunda acepción de cultura geopolítica se refiere a la recuperación crítica que estudiosos de diversas áreas vienen desarrollando hace un par de décadas. La historia de la geografía, de las ciencias sociales y de las ciencias en general, la historia del arte y de la cultura visual, la lingüística, etc., desarrollan investigaciones en diálogo que han ido conformando una suerte de metadisciplina para la cual es indispensable pensar cartográficamente. En ellas, se redefine una disciplina que históricamente estuvo vinculada a la política militarista

y que en las últimas décadas del siglo XX estuvo relegada de los estudios sobre cultura. En estos últimos, además, se promovió –principalmente durante las décadas de 1980 y 1990- la comprensión del mundo globalizado como resultado de un proceso de desterritorialización. Por todo ello, la renovada forma de entender la geopolítica nos permite, por un lado, abordar la geografía desde una perspectiva historiográfica e ideológica, atenta a los vínculos de esta con otros modos de relación entre los sujetos y el medio. Y por otro, promueve el uso de prácticas propias de la cartografía –esto es, orientación y ubicación, trazado de vías de circulación, delimitación, toponimia, etc.- para pensar objetos y generar conocimientos no necesariamente geográficos (Foucher, 1991).

Paisaje y nación: historiografía de un tópico

En el ámbito específico de la historia del arte –que es en el que se inscribe este trabajo-, pensar en términos geopolíticos conduce a estudiar los cruces que se dan entre la producción artística y las representaciones de lugares⁸ y a observar las dinámicas de circulación de modelos, obras, materiales, imágenes y artistas. Uno de los tópicos que emerge en este caso es el de la producción y recepción de la pintura de paisaje natural como imagen de una determinada nación, entendiendo la imagen paisajística como metáfora (y metonimia) del territorio en el que dicha nación se asienta (o pretende asentarse).

La historiografía del arte reciente se ha ocupado de estudiar los procesos de formación de este paisaje nacional atendiendo tanto a las imágenes como a los discursos críticos, políticos, militares e históricos que se enuncian durante el siglo XIX como parte del proceso de configuración de una identidad nacional moderna (Williams [1973]; Novak, 1980; Boime, 1991; Malosetti Costa, 2001; Walter, 2004; Ramírez, 2004, entre otros). Los estudios respecto a este tema conforman prácticamente un subgénero dentro de la escritura reciente de la historia del arte y de la cultura visual, pero en el ámbito chileno se trata de un tema de reciente interés (Ahumada, 2012; Booth, 2011; Valdés, 2012; Vega, 2013, entre otros). Su abordaje implica, por tanto, considerar las particularidades históricas del medio cultural local, al tiempo que exige tomar en cuenta las experiencias intelectuales relativas a otros países de tal manera de integrar la dimensión comparativa al tema, evitando con ello la construcción de un objeto de falsa excepcionalidad.

La Exposición Nacional de 1872

Abierta al público el 15 de septiembre de 1872 como parte de la celebración de las fiestas patrias de independencia de ese año, la Exposición Nacional de Artes e Industrias, se conoce también como “del Mercado” por haber servido para inaugurar el moderno mercado de abasto y la estación de ferrocarril que renovaban las cercanías del río Mapocho. El evento tuvo lugar en un momento de tregua de las tensiones fronterizas entre las naciones del Cono Sur y fue aprovechado por las élites de la incipiente industria y de la política como una instancia de afirmación de dominio sobre el territorio, exhibiendo los frutos de su explotación. La sección artística del evento, se caracterizó, por su parte, por la prepon-

⁸ El término lugar se ha cargado de sentido hasta convertirse en un concepto que refiere a las prácticas de ocupación humana –históricas y materiales- de un determinado espacio (ver, por ejemplo, Zusman, 2007 y Andermann, 2008).

derancia del género paisajístico. Este hecho desencadenó una discusión registrada en la prensa en torno al paisaje nacional y marca, por ello, un punto de referencia importante a la hora de reconstruir cómo se dio en Chile el proceso de identificación entre la nación y el entorno natural.

Además de los exponentes locales del género, la muestra contó con obras de algunos paisajistas europeos contemporáneos, entre los que se destacaron los florentinos Andreas y Carlo Marko (1822-1891 y 1824-1895), el alemán Georg-Eduard Otto Saal (1818-1870), e incluso, el por entonces muy famoso, Claude Joseph Vernet (1714-1789). De esta forma, los cultores chilenos del género se estrenaron en un entorno cosmopolita y contemporáneo fuera de lo habitual. De este grupo se destacó, obteniendo siete medallas de plata, el pintor y caricaturista Antonio Smith, figura que concentra la atención de la crítica.

Como se dijo, este evento inauguraba una nueva ciudad bajo el impulso del intendente Benjamín Vicuña Mackenna quien actuaba inspirado en los principios de higiene urbana y social del positivismo, puestos en obra por George-Eugène Haussmann, artífice de la remodelación de París en esos mismos años. La imagen de jovial potencia quedaba registrada en un libro modernamente ilustrado con xilografías hechas a partir de fotografías y pinturas: el Chile ilustrado de Recaredo Santos Tornero⁹ (Figura N° 2).

Figura N° 2

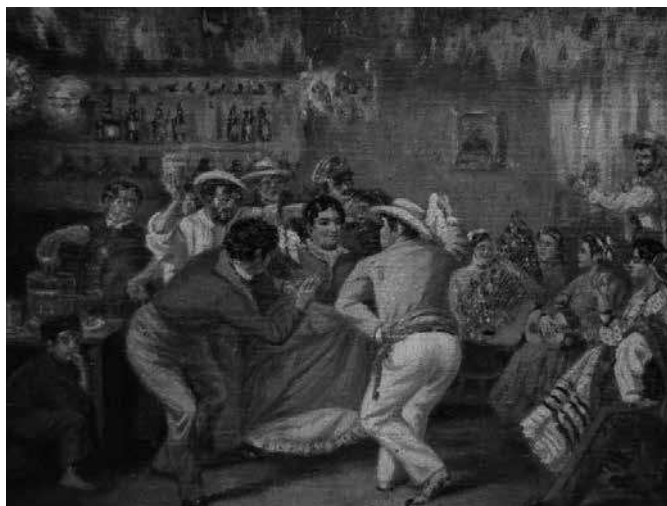
Tapa del libro Chile Ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales, de Recaredo Santos Tornero.



⁹ Recaredo Santos Tornero, editor del importante periódico e imprenta El Mercurio de Valparaíso, editó Chile Ilustrado en la ciudad de París, en 1872, por la imprenta Hispanoamericana de Rouge Dunon y Fresné. Como ha constatado el historiador Álvaro Jara (1973), buena parte de las fotografías de referencia eran obra del fotógrafo porteño de origen inglés Oliver William. Otras ilustraciones fueron realizadas a partir de pinturas de artistas extranjeros activos en Chile a mediados de siglo, como el francés Raymond Quinsac Monvoisin y otros nacionales, como Manuel Antonio Caro (Risco, 2013).

Figura N° 3

Manuel Antonio Caro. La Zamacueca, 1872, óleo sobre tela, 30 x 40.



Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

Figura N° 4

Antonio Smith. Valle del Aconcagua, s. f., óleo sobre tela, 55 x 85 cm.



Fuente: Pinacoteca de Concepción.

Como era habitual en este género de publicaciones, imágenes y texto promocionan al país en una dimensión múltiple que considera su organización política, su productividad económica y las costumbres de su población siguiendo como hilo conductor la unidad geográfica –paisajística- de su territorio. Resulta significativo entonces que la pintura de paisaje haya compartido escenario con esta publicación, pionera en su género dentro del

ámbito chileno. El libro de Santos puede ser considerado un marco de expectativas para la recepción crítica de las pinturas, puesto que aporta una pauta visual y textual de cómo debe representarse a Chile siguiendo, en este caso, los parámetros de la cultura de imprenta de la época.

Otro de los géneros pictóricos que llamó la atención del público fue el costumbrista (Figura N° 3 y 4). En el contexto de la Exposición, paisaje y costumbrismo se perciben como tipos de pintura estrechamente emparentados y es así como los comenta el propio intendente y organizador del evento, Vicuña Mackenna, al destacar a los dos artistas triunfadores del certamen, Manuel Antonio Caro, autor de *El Velorio* y Antonio Smith, por sus varios paisajes:

“Los cuadros de Caro, por más esfuerzos que otros hayan hecho en esa línea, es lo más chileno, lo más nacional, lo más lacho y lo más roto que se ha pintado encima de la costra terráquea que pisamos, así como los paisajes de Smith reflejan en todas partes nuestro diáfano cielo y sus luces divinales. Por eso son y continuarán siendo uno y otro los primeros y acariciados tipos del arte nacional...” (Vicuña Mackenna, 1884: 432).

Otro de los puntos en común entre paisaje y costumbrismo es que los dos eran considerados géneros menores dentro de la jerarquía académica, subordinados a la pintura de retrato y de historia. Asimilados convencionalmente a una función decorativa y a un gusto popular, a medida que avanza el siglo XIX ambos van siendo objeto de matices plásticos y funciones ideológicas que los ubican en otra categoría. Pero estos géneros se relacionan también en términos geopolíticos, en tanto funcionan como pinturas referenciales, otorgando una información “sociológica” y “topográfica” del lugar que representan¹⁰. De hecho, muchas veces ellas sirvieron, traspasadas a grabado, como imágenes ilustrativas de atlas, manuales de historia y geografía, revistas de viajes, guías turísticas.

El debate sobre paisaje nacional

De la gran cantidad de tinta que fluyó en la prensa a propósito de la Exposición del Mercado, llama la atención la profundidad y pasión con que algunos autores dieron cuenta del gusto y del conocimiento sobre arte¹¹. Quienes escribían eran, en su mayoría, aficionados y cada uno en su registro destacó la centralidad de la naturaleza en la pintura, dando cuenta con ello de una comprensión del arte que iba más allá de la mera función decorativa o exaltadora de un determinado tema. La pintura de paisaje y particularmente, la obra de Smith, provocó debate y críticas que dejan inferir la adopción de este género como una plataforma moderna desde la cual hablar tanto de arte como del país.

¹⁰ Las comillas en ambos términos actúan aquí como resguardo a una posible comprensión literal de los mismos, puesto que no se debe perder de vista que las obras en cuestión, más allá de su temática y del grado de verosimilitud en su tratamiento, son producciones artísticas.

¹¹ En este escrito, se ha tomado en consideración los textos de Vicente Grez y Pedro Lira en la *Revista de Santiago*, 1872-73, también al discurso de clausura de la Exposición, pronunciado por el escritor argentino Santiago Estrada y publicado en *El Ferrocarril* del 8-10-1872, los dos ensayos que escribió José María Hostos con motivo de la Exposición, compilados en sus *Obras completas* de 1940, el artículo de Fanor Velasco y la columna de una crítica anónima, ambos publicados en *El Ferrocarril* del 10-09-1872 y otro de Augusto Orrego Luco también de *El Ferrocarril* del 6-10-1872. Sin descartar que otros textos hayan circulado en relación a este evento, cabe destacar que esta cantidad ya es significativa para los hábitos del incipiente campo cultural chileno de la época.

Al reconocer las posiciones de cada uno de estos críticos, constatamos que no hay lugar para la idea de paisaje como *parergon* (Stoichita 1993), noción que remite a la condición suplementaria del paisaje, tradicionalmente vinculada a este género y transmitida aún en ese entonces por la enseñanza académica local¹². En ellas se expresan, por el contrario, posturas críticas bien informadas de las cuestiones estéticas contemporáneas y de la condición coyuntural del género.

Una de las voces principales de este debate es la de José María Hostos (1839-1903), puertorriqueño exiliado por esos años en Chile, quien actuó durante su vida como uno de los introductores de la sociología y de una versión humanista de la filosofía comtiana en América Latina. Con su texto *Memorias de la Exposición*, obtuvo el primer premio del certamen literario del evento. Allí deja de manifiesto que la importante presencia de la naturaleza en el arte chileno expresa la identidad de un país de enormes riquezas naturales. Acorde con su pensamiento positivista, advierte que Chile se enfrenta a la trascendental disyuntiva en torno a cuál modelo de desarrollo económico asumir –sea agrícola, minero o industrial, y reconoce que esta decisión será determinante para la formación de una identidad nacional.

En una línea similar, el periodista y parlamentario de tendencia liberal, Fanor Velasco (1843-1907), observa en su columna “La apertura de la Exposición”, que una de las pinturas de Smith se puede interpretar como una ilustración del debate parlamentario que por esos años buscaba frenar las nocivas consecuencias de la explotación indiscriminada de recursos naturales¹³.

En respuesta a la lectura sociológica de Hostos, el médico psiquiatra y hombre de letras Augusto Orrego Luco (1849-1933) rechaza adjudicar al determinismo del entorno natural la razón que explicaría la primacía de pinturas de paisaje en la Exposición. Sin invocar todavía los términos “autonomía” o “arte por arte”, señala más bien que el género corresponde a un estadio de desarrollo de la vida artística del país, en tanto implica la superación de una concepción mimética del arte:

“Para mí un paisaje no es simplemente un trozo de la naturaleza mirado al través de los cristales de la ventana; es un trozo de la naturaleza vista al través del alma del artista [...] Yo no me resigno a creer que el arte consiste en copiar la naturaleza, porque tendría que reconocer que el mejor de los artistas es una máquina de daguerrotipo...” (Orrego Luco, 1872)

Siguiendo este argumento, el autor contrasta las pinturas de Smith y las del británico residente en Valparaíso, Thomas Somerscale (1842-1927), aprobando las primeras como un fruto de la inspiración y rechazando las segundas por considerarlas una servil copia de la realidad.

¹² En el discurso de inauguración de la Academia de pintura chilena, pronunciado por su primer director, el napolitano Alessandro Ciccarelli (1810-1874) se consigna al paisaje como un “fondo de tela” despojado de toda autonomía en cuanto género pictórico (de la Maza 2013). El segundo director, en ejercicio para el año de la Exposición, el alemán Ernest Kirbach (1833-1880), no hizo nada por mudar esa condición. Como se constata en las fuentes aquí comentadas y en otras, la Academia era intensamente criticada por esos años por quienes abogaban por una práctica moderna del arte (Valdés, 2012 y Valdés, en prensa).

¹³ Para un caso similar en el contexto brasileño, es interesante la investigación que desarrolla Claudia Valladao Mattos en torno a algunas obras del pintor Félix Émile Taunay (Matos, 2010)

Figura N° 5
Thomas Somerscales. Panorámica de la Bahía de Valparaíso, 1871,
óleo sobre tela, 45 x 76



Fuente: Colección Privada (reproducida de Pintura chilena del siglo XIX. Santiago: Origo, 2010)

Figura N° 6
Antonio Smith. Paisaje cordillerano y laguna, s. f., óleo sobre tela, 82 x 125



Fuente: Pinacoteca de Concepción (Chile)

Tanto el ensayo de Hostos como el artículo de Orrego Luco tienen el particular interés de plantear, a propósito del quehacer del artista, reflexiones en torno al propio oficio del crítico de arte. Ambos reconocen que la publicación de textos sobre arte forma parte del proceso de racionalización de la sociedad (haciendo uso de un término propio de la sociología comtiana) puesto que es misión del crítico liderar este proceso intelectual.

Contrario a estas posiciones, Vicente Grez (1849-1909), influyente periodista y uno de los primeros críticos de arte en Chile, reclama que los paisajes de Smith no son más que imaginarios y que el pintor debiera asumir el liderazgo de una escuela de paisaje nacional al alero iconográfico y simbólico de los Andes:

“Los Andes especialmente son para nuestros paisajistas un teatro inmenso e inexplorado, hai en ellos toda una escuela maravillosa de artistas que serán nuestra gloria futura. Hasta las dificultades son ahí sublimes: por una parte la grandeza de las proporciones i por la otra la claridad i la viveza de las tintas con que hasta las perspectivas más lejanas aparecen detalladas en la transparencia de un aire puro” [sic] (Grez, 1872: 668).

En los términos conceptuales propuestos en los primeros apartados del presente artículo, la de Grez es la opinión que más exigencias geopolíticas plantea a la pintura de paisaje. Si bien las pinturas expuestas representan en su gran mayoría paisajes montañosos, Grez no reconoce en ellos la dimensión sublime que sí encuentra en las montañas andinas mismas. Es interesante notar en este punto los diferentes usos de un término como “sublime” varían enormemente según las intenciones que se impongan. Si bien su primera acepción hace referencia a una categoría estética, en el ámbito de la representación (definida como lo carente de proporción, según la estética clásica del pseudo Longino y resignificada, sobre todo por la filosofía alemana del romanticismo), pase a utilizarse en este contexto como un aspecto descriptivo de la naturaleza, en el ámbito de lo material y concreto. Este desplazamiento se puede entender como un proceso de estetización de la naturaleza, característico del proceso civilizatorio que se impone con la modernidad (Williams, 1973).

Figura N° 7
Paisaje, s. f., óleo sobre tela, 43 x 61



Fuente: Pinacoteca de Concepción (Chile)

Apuntando a eso, precisamente, es posible reconocer que la dispar valoración que se hace de la obra de Antonio Smith da cuenta de las diversas expectativas que despierta el género de paisaje una vez que se ha comprendido como signo de modernidad. Estas posiciones críticas reflejan, en última instancia, las variantes ideológicas que dicha modernidad ha cifrado en el arte, en la naturaleza y en los modos de representarla y comprenderla. La sociología de Hostos percibe al paisaje como una vía de reflexión social, como un espacio de ensayo racional desde el cual plantear las opciones de progreso colectivo de una nación en ciernes. Orrego Luco, por su parte, lo asume como la expresión de un estado de desarrollo individual que a su vez refleja un entorno de civilización social. Se actualizan, en estas dos posturas, los términos señalados al inicio como variantes del vínculo entre el medio natural, lo social y el individuo; es decir, la influencia y el determinismo.

Hay, sin embargo, un punto de coincidencia en todas las posiciones críticas que analizadas hasta aquí: la demanda por hacer del paisaje una vía de expresión latinoamericana. Esta idea es planteada con especial ímpetu en el discurso de clausura de la Exposición pronunciado por el intelectual argentino Santiago Estrada y está también presente en Hostos (no es casual pues, que se trate de los dos extranjeros del grupo de críticos aquí referido). Los promotores de esta idea confían que mediante la evolución del arte (de un arte moderno y de producción local), el continente latinoamericano alcanzará la ansiada autonomía regional, terminando así con la dependencia cultural de los modelos europeos. Desde la percepción de ambos autores, la obra de Smith cumple con esto y conforma así un "hito geolocalizador", una imagen referencial de América Latina como nueva entidad cultural que aspira a su construir su lugar en el mapa decimonónico de las naciones civilizadas. La Cordillera de los Andes, con la dimensión sublime de sus cimas, que tanto Grez como Estrada destacan, aporta una alternativa a la imagen de exotismo que se había impuesto como lugar común desde las primeras producciones europeas referidas al continente americano.

Alcances del debate en la pintura de paisaje en Chile

La cordillera de Los Andes funciona así como un atributo iconográfico de América Latina, pero la imagen se impregna también de significaciones nacionalistas. Como vimos, al menos para este periodo de mediados del siglo XIX, en Chile se produce una cantidad de paisajes cordilleranos solo comparable a la realizada en México, principalmente por el pintor José María Velasco (1840-1912). Se trate o no de pinturas de paisaje que hacen una referencia explícita a un hito natural determinado (para seguir con el ejemplo mexicano, los volcanes del valle de México), la ubicación geográfica del país no es desestimable como argumento para explicar esta profusión de imágenes, pero tampoco puede ser asumida como la única y definitiva justificación de su recurrencia. La formación de un paisaje nacional no es la imagen resultante de un "retrato" del territorio.

El enfoque que ha sido propuesto aquí para aproximarse al tema y a las obras mismas, permite pensar respuestas en las que confluyan varias disciplinas. Por un lado, los posibles modelos estéticos y estilos pictóricos asimilados por cada artista y reconocidos por la crítica se combinan como detalles en una composición. Esa gramática combinatoria está dando cuenta de circulaciones y procesos de conformación de identidades individuales y colectivas más que de una supuesta identidad predeterminedada y excluyente. El paisaje nacional –el pintado por Smith o más bien, el que sus críticos esperaban que pintase- es el resultado de un ejercicio de metonimia y recomposición geográfica, por medio del cual la imagen de la cordillera indica algo más que una elevación en la topografía de un lugar. Indica, por ejemplo, a la frontera denominada “natural”, tema que para 1872 actualizaba el potencial conflicto con Argentina. Esto abre la posibilidad de vincular el debate sobre el paisaje nacional aquí reseñado, las pinturas de paisaje realizadas en esa década y la producción de información geopolítica de carácter oficial, particularmente, el Atlas de Pissis que comenzaba a ser anunciado en la prensa de los días de la exposición¹⁴. Considerando entonces su contexto de producción –el del proceso geopolítico de la definición de límites- la pintura de paisajes puede ser estudiada con el mismo marco de recepción de mapas militares, atlas descriptivos y libros ilustrados. Al mismo tiempo, ella funciona como una imagen sintética de este mismo proceso, en tanto es el signo que da cuenta, simultáneamente, de la relación del individuo y de lo social con la naturaleza, en este caso, la relación que artistas y críticos de arte como sujetos sensibles y como agentes históricos de una identidad nacional, establecen con la Cordillera de los Andes.

¹⁴ Pedro José Amado Pissis (1812-1889), geógrafo francés, fue contratado por el Gobierno de Chile en la década de 1840 para llevar a cabo un levantamiento topográfico del país. Su obra Geografía física de la República de Chile, que cuenta con un Atlas de mapas dibujados por el artista Narcisse Desmadryl (otro francés con residencia temporaria en Chile), fue publicado en el Instituto Geográfico de París por Ch. Delagrave, editor de la Sociedad Geográfica en 1875. En los días de la exposición de septiembre de 1872 ya se comentaban en la prensa los resultados de los más de veinte años de trabajo del geógrafo y se esperaba la publicación de esta obra con entusiasmo.

Referencias bibliográficas

AHUMADA, P. Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX. *Artelogie*. Dossier "Imagen de la nación: arte y naturaleza en Chile", 2012, N° 3. Disponible en Internet: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article144>.

ANDERMANN, J. Paisaje: imagen, entorno, ensamble. *Revista Orbis Tertius*, 2008, Vol. 13, N° 14,. Disponible en Internet: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-14/01.%20Andermann.pdf>

BIRMINGHAM, A. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740–1860*. Berkeley: University of California Press, 1986.

BOIME, A. *The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape. Painting c. 1830-1865*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

BOOTH, R. De la selva araucana a la Suiza chilena. *Revista C/A Ciudad y arquitectura*, 2011, N° 147, p. 26-31

"Comisión directiva de la Exposición de artes e industria. Recompensas acordadas por los jurados respectivos i aprobadas por la comisión directiva. Sección especial de la Intendencia de Santiago". *El Ferrocarril*, 5 octubre de 1872, p. 2.

DE LA MAZA, J. Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX. SAGREDO BAEZA, R. (editor). *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Editorial Universitaria, 2010, p. 279-319.

FOUCHER, M. *Fronts et frontières, un tour du monde géopolitique*. Paris: Fayard, 1991.

FOUCHER, M. *L'invention des frontières*. Paris: Fondation pour les études de défense nationale, 1986.

GREZ, V. Antonio Smith. *Revista de Santiago*, 1872-1873, N° 2, p. 666-670.

HOSTOS, E.M. Memoria de la Exposición Nacional de Artes e Industrias. En: *Obras completas*. La Habana, 1939, p. 308-314.

HOSTOS, J.M. En la Exposición. En: *Obras Completas. Crítica*. Habana, 1939, p. 32-180.

JARA, A. *William Oliver, un precursor de la fotografía. Chile en 1860*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.

KANTOR, I. Usos diplomáticos da ilha-Brasil polêmicas cartográficas e historiográficas. *Revista Varia Historia*, 2007, Vol. 23, N° 37. Disponible en Internet: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v23n37/v23n37a05.pdf>.

LACOSTE, P. La guerra de los mapas entre argentina y chile: Una mirada desde Chile. *Historia*, 2002, Vol. 35. Disponible en Internet: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S0717-71942002003500009.

LATOURE, B. *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

MACCHIAVELLO, C. *Marking the Territory: Performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985*. Nueva York: PhD Dissertation at Stony Brook University, 2010.

MALOSSETTI COSTA, L. ¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino. En: BATTICUORE, G.; GALLO, K. y MYERS, J. (compiladores). *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba, 2005, p. 291-303.

MALOSSETTI COSTA, L. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MALOSSETTI COSTA, L. Telescoping the Past from the Endless Plains. Comunicación oral en *Synchronicity. Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art*. Texas: CLAVIS, Universidad de Texas en Austin, octubre de 2012.

MATTOS, C. Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay. *Revista 19&20*, 2010, Vol. V, N° 2. Disponible en Internet: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm.

MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

NOVAK, B. *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. New York: Oxford University Press, 2007.

ORREGO LUCO, A. Exposición de artes e industria. La galería de pintores nacionales. *El Ferrocarril*, 6 octubre, 1872, p. 2.

POUNDS, N. The Origin of the Idea of Natural Frontiers in France. *Annals of the Association of American Geographers*, 1951, Vol. 41, N° 2, p. 146-157.

RAMÍREZ, F. La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico. En: WIDDIFIELD, G. (coordinador). *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*. México: Conaculta, 2004, p. 269-292.

RISCO, A. *De la trama fina. Notas sobre las imágenes del libro Chile Ilustrado, de Recaredo Tornero (1872)*. Comunicación oral en coloquio "Interrogar la imagen". Magíster Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado y MAVI, agosto de 2013.

SAGREDO, R. Chile: 'copia feliz del Edén' autoritario en América. (entrevista). *Artelogie*. Dossier "Imagen de la nación: arte y naturaleza en Chile", 2012, N° 3. Disponible en Internet: http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a145.pdf.

SIMMEL, G. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península, 1998.

SIMMEL, G. *Le Cadre et autres essais*. Paris: Le Promeneur, 2003.

SIMMEL, G. *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*. Paris: PUF, 1999.

STOICHITA, V. *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

TAMAYO, L. La exploración de una frontera natural en el siglo XIX. *Boletín del Instituto de Geografía*, 2005. Disponible en Internet: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rig/article/view/30101>

TORNERO, R.S. *Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales*. Valparaíso: Libr. i agencias del Mercurio & París: Impr. Hispano-Americana de Rouge Dunani Fresne, 1872.

VALDÉS, C. Comienzo y deriva de un paisaje. Alessandro Ciccarelli, Antonio Smith y los historiadores del arte chileno. *Artelogie*. Dossier "Imagen de la nación: arte y naturaleza en Chile", 2012, N° 3. Disponible en Internet: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article129>

VEGA, A. Entre paisaje y cartografía. La tradición de la cordillera como frontera y la producción visual de la Expedición Malaspina, Gay y Rugendas. En: NÚÑEZ, A.; SÁNCHEZ, R. y ARENAS, F. (editores). *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos. La cordillera de Los Andes como espacialidad sociocultural*. Santiago de Chile: RIL, 2013.

VELASCO, F. La apertura de la Exposición. *El Ferrocarril*, 10 octubre de 1872.

VICUÑA MACKENNA, B. El arte nacional y su estadística ante la exposición de 1884. *Revista Artes y Letras*, 1884, N° 9, p. 418-448.

WALTER, F. *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e–20e siècle)*. Paris: EHESS, 2004.

WILLIAMS, R. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

WILLIAMS, R. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

ZUSMAN, P.; LOIS, C. y CASTRO H. (editores). *Viajes y geografías: exploraciones, turismo y migraciones en la construcción lugares*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.