



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES VISUALES



Estudio de la pintura del paisaje campestre del cantón Cuenca, siglo XX

**Tesina previa a la obtención del
Título de Licenciado en Artes Visuales**

Autora: Mayra Liana Arias Mora

Directora: Mst. Fabiola Virginia Rodas López

Cuenca – Ecuador

2014



RESUMEN

La pintura de paisaje surge como corriente pictórica a finales del siglo XIX como un producto de una suma de intereses tanto académicos como científicos que desembocan en el interés por la naturaleza. Se enmarca dentro de un pensamiento político que sitúa a nuestro país en las expectativas de una nueva estructura socio cultural que pone énfasis en la libertad y en los derechos humanos, el derecho a la propiedad privada y sobre todo abre sus horizontes a la integración social y cultural, se ve la necesidad de comunicar e inspirarse en la propia tierra.

En ésta investigación se pretende inquirir en los diferentes procesos que experimentan los artistas al contacto con la naturaleza; que se interiorizan a través de las distintas experiencias que tienen con las técnicas de proceso artístico, dentro de las cuales se capturan la luz, el espacio, la cromática, la vivencia que capta el espectador de las obras y las expectativas que tiene del artista. Este proceso puede o no ser artístico: algunas veces guiado por el academicismo, otras veces por encargo, con expectativas que muchas veces tienen fines políticos (poniendo en desmedro del valor académico, el tema).

Obras que se traducen en una exigencia de la técnica, ya que se trata de captar la naturaleza, que de por sí es perfecta, en un prolijo uso casi perfeccionista de la misma, sin llegar a comprender que los individuos como las huellas dactilares, son diferentes en su interior; por lo que captarán la esencia de la naturaleza de acuerdo a las numerosas experiencias que hayan tenido con ella.

La idea de pintar paisaje ya no está relacionada solamente con la observación sino con la perspectiva de representar el entorno de acuerdo a la manera muy particular y especial de cada artista.

PALABRAS CLAVE

Elementos paisajísticos, paisaje y entorno geográfico, paisaje e identidad, pintura paisajística, expresionismo, paisaje, paisaje de Cuenca.



ABSTRACT

Landscape painting emerged as a pictorial current at the end of the 19th century as a result of a sum of both academic and scientific interests that lead to an interest in nature. It is part of a political thought, which places our country in expectation of a new structure cultural partner that puts emphasis on freedom and human rights, the right to private property and especially opens its horizons to the social and cultural integration, is the need to communicate and draw inspiration from the earth itself.

This research intends to inquire in the different processes that performers experienced to the contact with nature, which is interiorized through different experiences that they have with the techniques of artistic process within catching the light, the space, the chromatic, and the experience that captures the spectator's valuation as well as the expectations of the artist. This process may or may not be artistic: sometimes guided by academicism, sometimes custom-made, with expectations that often have political purposes (at the expense of academic value, the subject).

Artworks that translate into a demand for the technique, since it is to grasp the nature, which of itself is perfect, in a neat almost perfectionist use of it, without understanding that individuals as fingerprints, are different on the inside; so they will capture the essence of nature according to the many experiences that have had.

The idea of painting landscape is no longer associated only with observation, but with the perspective of representing the environment according to the very particular and special way of each artist.

KEYWORDS

Landscape elements, landscape and geographical environment, landscape and identity, landscape painting, Expressionism, landscape, landscape of Cuenca.



ÍNDICE

Contenido	Página
Resumen.....	2
Abstract.....	3
Índice.....	4
Dedicatoria.....	8
Agradecimientos.....	9
Capítulo 1: El paisaje.....	10
1.1 Concepto de paisaje y sus elementos.....	10
1.2 Conceptos de paisaje natural, rural y urbano.....	11
1.2.1 Paisaje natural.....	11
1.2.2 Paisaje rural.....	12
1.2.3 Paisaje urbano.....	13
1.3 Elementos que conforman el paisaje.....	14
1.4 La pintura paisajística.....	17
1.5 La fotografía.....	18
Capítulo 2: Reminiscencia del paisaje en Cuenca, siglo XX.....	20
2.1 Antecedentes del paisajismo, en el Ecuador.....	20
2.1.1 Importancia de la pintura en la configuración nacional.....	25
2.2 Detalles del paisajismo de la ciudad de Cuenca.....	28
2.3 Pintores que utilizaron el género del paisaje en sus trayectorias.....	32
Capítulo 3: Estudio de las técnicas del paisaje cuencano.....	43
3.1 Tendencias del paisaje rural cuencano.....	43
3.2 Textura, papel, paisaje: Obras que preceden esta investigación.....	49
3.3 Referentes artísticos de la obra.....	52
Capítulo 4: Propuesta artística.....	57



4.1 El papel.....57

4.2 Técnicas de papel, antecedentes.....58

4.3 Conceptualización de la obra.....59

4.4 Explicación técnica de la obra.....62

5. Conclusiones.....65

Bibliografía.....68

Anexos.....71



Yo, *Mayra Liana Arias Mora*, autora de la tesis "Estudio de la pintura del paisaje campestre del cantón Cuenca, siglo XX", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de (título que obtiene). El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora

Cuenca, 7 de Junio del 2014

Mayra Liana Arias Mora

C.I: 0102174000



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Mayra Liana Arias Mora, autora de la tesis "Estudio de la pintura del paisaje campestre del cantón Cuenca, siglo XX" certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 07 de junio de 2014

A handwritten signature in blue ink, reading "Mayra Arias", enclosed in a blue oval.

Mayra Liana Arias Mora

C.I: 0102174000



DEDICATORIA

Esta tesis está dedicada a todas las personas que por una u otra razón no han sabido fijar límites en sus vidas y han tenido que ser víctimas de la manipulación y el control de otras personas. Con ellas todo mi apoyo y mi respaldo con el deseo de que tengan la suficiente valentía para conseguir su verdadera libertad.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios quien me ha sostenido,
me ha dado la gracia y me diseñó
con este don de imaginar el Universo,
y a mi padre que me apoyó y
me dio la fortaleza de seguir
adelante.

Mi profundo agradecimiento a mi tutora Fabiola Rodas
porque con su apoyo he podido alcanzar ésta
meta en mi vida.



Capítulo 1

El paisaje

1.1 Concepto de paisaje y sus elementos.

Paisaje es todo aquello que entra dentro del campo visual desde nuestro punto de vista.

El término paisaje tiene diferentes definiciones de acuerdo al campo de estudio donde se utiliza, pero sí se tiene en claro que lleva implícito dos acciones, la del sujeto observador y la del sujeto observado. Es la suma de la interacción de los diferentes elementos naturales que reflejan un elemento visual. Aunque existen muchas definiciones, en general se refiere a la imagen definida de un territorio.

Según el diccionario también el paisaje se refiere a un género de la pintura general:

“Paisaje: Pintura de género que representa un lugar natural o urbano.”(Ocampo, 1992:160)

Y como definición de género dice: “Tipo de pintura clasificada por su tema o contenido, por ejemplo, naturaleza muerta, retrato, paisaje, historia, bodegón, etc.”(Ocampo, 1992:105)

“A través de la historia se ha interpretado el término “paisaje” de diferentes maneras, dependiendo del contexto cultural, científico y social de un momento determinado. Detrás de éste fenómeno se esconde el desarrollo de la comprensión de la naturaleza, del tiempo, y del espacio”. (Steenbergen & Wouter, La proyección de los grandes jardines europeos, 2001)

Una definición más técnica obtenida del Ordenamiento Territorial de la Ciudad de Cuenca lo define así: “Percepción poli sensorial y subjetiva de la expresión externa en que se manifiesta el sistema territorial”. (Gómez Villarino, 2012).

Ahora y por extensión en los ámbitos medioambientales se habla de paisajes sonoros, y en los ámbitos turísticos de paisajes turísticos, e incluso se han creado categorías de paisaje como paisaje espectáculo, paisaje consumo, etc. Inclusive

podríamos hablar de un paisaje ideológico es decir, la forma en la que concibe el paisaje un poeta o un religioso, es diferente a la manera en la que le ve un político que desea controlarle.

En la época actual se pone en tela de juicio la definición de paisaje, gracias a la teledetección, (aérea y satelital), ya que con ella crece enormemente el entorno percibido, y vacila la clásica noción de definición de paisaje, propenso a percibir el escenario que abre el abanico de posibilidades de percepción del ojo humano.

1.2 Conceptos de paisaje natural, rural y urbano.

1.2.1 Paisaje natural.



1. Vista en el sector del *Cajas*. Noroccidente de la ciudad de Cuenca. 2014. Fuente propia.

El paisaje natural es aquel espacio del planeta Tierra que permanece casi virgen de la acción del hombre, que prácticamente no ha sido modificado por éste. Según la R.A.E. tiene las siguientes acepciones entre otras. “1.Extensión de terreno que se

ve desde un sitio. 2. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico. 3. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno.” (Española, 2001).

1.2.2 Paisaje rural



2. Vista de los alrededores del pueblo de *Borman* desde el cerro *Pachamama*. 2013. Fuente propia
 Según la definición de la R.A.E (Real Academia de la Española), el significado de rural es: “1. Adjetivo. Perteneciente o relativo a la vida del campo y a sus labores. 2. Adjetivo. Inculto, tosco, apegado a cosas lugareñas” (Española, 2001).¹ En este

¹ Se le ha pedido a la Academia que elimine la segunda acepción de lo rural, de “inculto” y “tosco”, por parte de la RERD (Red Española de Desarrollo Rural) (REDR, 2013), por considerar que el medio rural ha sufrido en los últimos tiempos un proceso de transformación y modernización que lo aleja enormemente de los estereotipos y porque en los medios rurales se encuentran los medios sustanciales para la vida, como son: la biodiversidad, el agua, el oxígeno, el patrimonio etnográfico y cultural, la tierra.

marco y habiendo evolucionado este término, podemos hablar de la siguiente definición: es un espacio de terreno perteneciente o relativo al campo y sus labores. El paisaje rural presenta una gran diversidad, incluyendo también las zonas industriales, de transporte, residenciales o de servicios. Pudiendo limitarse a un número menor de población por superficie de tierra. Es un concepto opuesto a lo que es el paisaje urbano. Como la aceptación del término paisaje se refiere a la acción de hacer país terminó entendiéndose, su acepción, por referirse a una extensión de tierra rural. Cabe hacer una diferenciación entre campestre y rural, ya que el término campestre o sea relativo al campo, se refiere a un espacio abierto, y el término rural tiene más relación con la agricultura.

1.2.3 Paisaje Urbano



3. Vista lateral de la catedral de Cuenca. 2013. Fuente propia

De alguna manera resulta difícil definir el espacio urbano porque tenemos que poner una cifra mínima al número de población para que sea urbano, pero el paisaje urbano se refiere a un espacio dentro de una ciudad, dentro del cual existen mayor número de construcciones, su infraestructura es más sofisticada y presenta diversidad de servicios básicos; en él hay mayor dinamismo en el movimiento económico y se da un mayor intercambio social cultural y académico.

“De algún modo, el paisaje urbano es el resultado de procesos de ingeniería llevados a cabo sobre el paisaje natural y agrícola. Esta estratificación histórica y el nacimiento del sistema (geo) morfogénico de la naturaleza, las técnicas propias de la agricultura y el sistema ingenieril de la ciudad, forman la estructura del paisaje urbano”. (Steenbergen & Reh, arquitectura y paisaje. La proyección de los grandes jardines europeos, 2001:20).

1.3 Elementos que conforman el paisaje.



4. Muestra de follaje del sector del *Cajas*.2014. Fuente propia.

El tema del paisaje de alguna forma ha ido adquiriendo mayor protagonismo, debido al alto grado de interés que le confieren los estudios científicos, así como los temas de interés técnico. De ser un contenido de territorio se ha convertido en un tema socioeconómico, de identidad y por supuesto por su grande

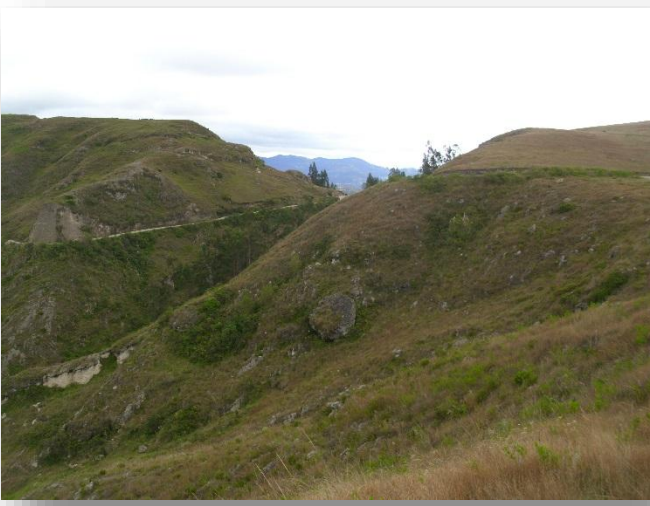
explotación por parte del ser humano, un tema de interés ambiental, porque en nuestro medio esto representa la calidad de vida de los habitantes. En su papel histórico, cultural y de identidad ha sido creado por el hombre a través de las actividades productivas, residenciales, religiosas, etc. En el proceso de homogenización, pérdida de diversidad y empobrecimiento a que está sometido por las explotaciones ganaderas, forestales y mineras, el abandono y las

reforestaciones, las viviendas y almacenes, así como las infraestructuras, ha sido transformado.



5. Vista de la laguna del *Cajas*.2014. Fuente propia.

este panorama: el área central del páramo o alta montaña cuyo eje se orienta de norte a sur (3000-4560m.s.n.m.) de conformación glacial y peri glacial sobre rocas plutónicas y volcánicas, en cuyas zonas altas (Patul) al norte y (Soldados) al sur da



6. Vista desde el *Tablón*. 2013. Fuente propia.

lugar a un sistema lacustre (más de doscientas lagunas) de origen glacial. El relieve de la vertiente oriental hacia el Amazonas y el océano Atlántico, aquí se localiza la hoya de Cuenca (2000-3000m.s.n.m.) depresión interandina compuesta por sedimentos terciarios plegados, presenta una topografía irregular definida por los cauces de ríos, quebradas y cerros. Al sureste del cantón aparecen algunas suntuosidades montañosas cuyas cimas superan los 3500m.s.n.m. (Cumbe y Quingeo). El relieve de la vertiente occidental hacia el

El cantón Cuenca está localizado al sur al suroccidente de los Andes ecuatorianos, presentando una altimetría que en un radio aproximado de 30 km. pasa de los 20m.s.n.m. Podemos encontrar tres tipos de estructuras morfológicas dentro de

lugar a un sistema lacustre (más de doscientas lagunas) de origen glacial. El relieve de la vertiente oriental hacia el Amazonas y el océano Atlántico, aquí se localiza la hoya de Cuenca (2000-3000m.s.n.m.) depresión interandina compuesta por sedimentos terciarios plegados, presenta una

océano Pacífico conformada por un terreno agreste de enérgicas pendientes más o menos en 20 km a la redonda, a medida que se avanza hacia el oeste desciende la altimetría de 3000 a 20m.s.n.m. en dónde la topografía se suaviza haciéndose llana y ondulada a medida que se aproxima a la costa del Pacífico. En la identificación de la textura del suelo tenemos que tomar en cuenta la disposición en la superficie, de la vegetación y los usos del suelo. Entonces encontramos las siguientes texturas: una textura uniforme de *páramo-pajonal* de color pardo verdusco, una textura uniforme espesa de *bosques* siempre verde, una textura uniforme de *pasto* de grano fino, textura de grano medio que corresponde a los *cultivos* siempre verde, textura lisa uniforme de las masas de *agua*, textura rugosa por suelo descubierto, un mosaico irregular de cultivos, pastos, asentamientos humanos,



7. Riachuelo del sector de *Soldados* en el Cajas. Fuente propia.



8. Vista del pueblo de *Borman* 2013. Fuente propia

vegetación leñosa, plantaciones de eucalipto, mosaico irregular de pastos, bosque nativo, arbustos y cultivos, mosaico irregular con lámina de agua y vegetación en áreas de humedad. El color dominante es el verde en sus distintas tonalidades, en la vegetación de páramo, pastos, bosques, arbustos. Los colores de las

diferentes calidades de tierras que van desde el pardo, los ocre, rojos y tonalidades de grises de la tierra desnuda y las tonalidades de grises de los declives, los tonos

que rompen con esta visualidad son los colores de las casas en tonalidades bajas del blanco, el rosado, amarillo con fuertes colores rojizos de los techos. La urbe del cantón Cuenca se encuentra localizada en la zona deprimida del fondo del valle, que se puede visualizar desde los elevados macizos montañosos, de la cordillera andina circundante.

1.4 La pintura paisajística.

Se denomina País a una “pintura en que se representa una vista de la naturaleza” (Monreal y Tejada & Hagggar, 1992), a ésta palabra se le ha aumentado el sufijo “aje” que le confiere acción al término, de ahí el término paisaje, es decir la acción de hacer país, que da identidad a los habitantes de un entorno del que provienen.

Gracias a Humboldt la iconografía de América puede ser representada en una forma verás, realista y con alto nivel estético, ya que antes los artistas debido a la escasez de representaciones naturalistas del Nuevo Mundo recurrían a representaciones fantásticas de la Edad Media. (Humboldt, 2003:35).

No es menos a propósito la pintura del paisaje que una descripción fresca y animada para difundir el estudio de la Naturaleza; pone también de manifiesto el mundo exterior en la rica variedad de sus formas, y, según qué abrace más o menos felizmente el objeto que reproduce, puede ligar el mundo visible al invisible, cuya unión



9. Sector de San Miguel de Putushí. Fuente propia



10. Vista de la bajada del Cerro de Pachamama.. 2013. Fuente propia.



es el último esfuerzo y el fin más elevado de las artes de imitación.
(Humboldt, 2003:37).

El paisajismo se refiere a una corriente de arte, como a un sentido de pertenencia a un determinado lugar y a la arquitectura del paisaje proyectada por el paisajista. El término paisajista se refiere a un artista que se dedica a producir pintura de paisaje, trabaja con su cabeza y corazón y todo sale por sus manos. Es una forma de comunicación.

1.5 La fotografía

Desde que comienza a difundirse la fotografía, empieza a influir en la percepción del paisaje; ya no se puede pintar un paisaje al modo clásico, es decir medio ideal, medio inventado, como tantos naturalistas que tomaron apuntes de los paisajes en sus viajes y luego concluyeron sus pinturas en sus respectivos países. Pero la fotografía desmiente al pintor. Por lo tanto podemos decir que provoca que aparezca una pintura realista y naturalista, que causa competencia entre las dos, la única diferencia que encontramos está en el color.

La palabra fotografía proviene de dos vocablos griegos: foto (luz) y grafía (letra) aludiendo a la idea de que podemos dibujar, escribir o grabar con luz; antes de que el término fotografía se utilizara se conocía como *daguerrotipia*, con este nombre se lo conocía al primer procedimiento fotográfico, cuya aparición oficial se hace pública en 1838.

La fotografía está íntimamente ligada a los fenómenos ópticos y químicos, en cuyos antecedentes encontramos la cámara oscura y las investigaciones sobre las sustancias fotosensibles, como el oscurecimiento de las sales de plata.

En la necesidad de registros de documentación de la naturaleza por medios visuales plásticos, aparece la fotografía, y aunque sus antecedentes se remontan a cientos de años, podríamos decir que es en el siglo XIX donde se consolida como método técnico de registro gráfico. Entre los métodos de desarrollo de la fotografía están la heliografía, la calotipia, la cianotipia, la daguerrotipia.



A mediados de siglo XIX aparecen los primeros fotógrafos que vienen a nuestro país, así importaron centenares de fotografías que sirvieron para ilustrar los viajes científicos o artísticos, también se constituyeron en ayudas para las obras que harían de vuelta a casa, uno de ellos es Ernest Charton, francés, fotógrafo y pintor, vino como reportero de la revista *Le Tour de Monde*. Por cuya influencia como pintor y como dibujante y, por los grabados que ilustraban los libros que escribían los viajeros, es que el paisaje se abre campo y se convierte en la pintura más demandada y adquirida. En Quito, le recibió Antonio Salas, a quien denominó “decano de los pintores quiteños”, Antonio Salas fue considerado por el padre José María Vargas como el primero en introducir el paisaje dentro del arte nacional. Llega también La Comisión Científica del Pacífico (1862-1866), su fotógrafo Rafael Castro realiza fotos que ilustran los relatos de viajeros. Podemos mencionar la Exposición Universal de Chicago de 1892, cuyo libro denominado *El Ecuador en Chicago, 1894* contiene centenares de fotos del Ecuador.

El Banco Central publicó en 1984, un libro denominado *Paisajes del Ecuador*, con fotos de su propia colección, en éste libro hay una muestra de más de 100 fotografías.

La fotografía juega un importante rol en la configuración del imaginario nacional especialmente en la ciudad de Guayaquil. En el caso del puerto se abre un espacio opuesto al imaginario visual hegemónico, que es la pintura, compuesto por imágenes de la urbe mercantil, alegre, abierta a los cambios y progresista en contraposición con los paisajes melancólicos y desolados de la agreste cordillera. La diferencia no está en el medio sea éste pintura o fotografía, sino en las políticas de representación, da la imagen de ser una ciudad abierta, moderna, liberal.

Cabe anotar que los registros fotográficos que se hicieron en el país para el estudio de los naturalistas, no sólo captaron aspectos de la naturaleza, sino aspectos sociales, cotidianos, religiosos, de interés costumbrista. La fotografía nos muestra el paisaje natural así como el ambiente donde se desenvuelve la vida de los habitantes. Y capta vistas estereoscópicas como vistas aéreas. La fotografía aparece entonces como una alternativa frente a la pintura. Y así se convirtió en la



aliada de las disciplinas que se fundamentan en la documentación sistemática como la arqueología, la biología, la etnografía, la geografía, etc.

Hoy en día representa un atractivo turístico que se va volviendo cada vez más sofisticado.

Capítulo 2

Reminiscencia del paisaje en Cuenca, siglo XX.

2.1 Antecedentes del paisajismo en el Ecuador.

A mediados del siglo XIX, surge una inmensa necesidad de conocer el territorio, de describirlo e inventariarlo, después de que el país fue unificado y pacificado, ya que el comienzo de la independencia no representó necesariamente un factor de unidad, porque algunos celebraron mientras que otros lamentaron la racha independentista, debido a los enfrentamientos entre las clases pudientes. Por otra parte los indios eran el grupo que más dificultades tenía para integrarse a la sociedad, fue visto como útil para el desarrollo de la nación, pero seguía viéndose como parte de la naturaleza primigenia de tribus bárbaras o salvajes; fue excluido de las representaciones visuales que más bien tendían a constituirse en cómplices del encubrimiento de problemas sociales, al empequeñecer o eliminar al habitante común y primitivo de ésta nación. Sin embargo, hay que notar que entre los exploradores, fue von Humboldt, el único que concede a los indios personalidad y dignidad, mientras que otros comparten normalmente los mismos prejuicios de los amos y señores de pueblo y funcionarios públicos que seguían viendo a los indios como un colectivo anónimo e incapaz de tomar sus propias decisiones, peor aún de formar su propia visualidad de identidad. “Todos estos procesos se dan en medio de una política internacional signada por el imperialismo, la exploración internacional científica y los procesos de independencia americanos” (Kennedy, 2008). La Naturaleza entonces no parecía presentar querella alguna sino que inspiraba en el ciudadano común una gran expectativa para el progreso de la patria. Pero son otros los motivos que inspiran a los pioneros de la nación, miran a la patria



como un laboratorio científico, sobre todo la élite de la sierra centro y norte del país, intelectualmente contagiados por los hallazgos de los naturalistas, se encargarían de la construcción de una visualidad nacionalista y de crear los símbolos de identidad en el paisaje. A medida que iban descubriéndose a través del paisaje iba acentuándose su interés por la ruta de la ciencia, ruta descrita por los naturalistas como la de la cordillera de la sierra centro-norte donde se encontraban la mayoría de los nevados y volcanes reproducidos en sus ilustraciones, lo que causó que ésta ruta se volviera la más reproducida visualmente y sus nevados como volcanes, los más conocidos se transformaron en íconos de la nación. Como dijo Humboldt: “Desde hace ya mucho tiempo el sentimiento del arte, el estudio de la ciencia y el noble amor a la libertad política se han despertado en éstas regiones.” (Humboldt, 2003:62). La Misión Geodésica Francesa (desde 1737) carga al mundo de un alto conocimiento sobre nuestro territorio, tal es su importancia que se lo considera como el antecedente más remoto del movimiento de la Ilustración (Paladines, 1990:118). El inaudito interés en explorar nuestro país es, quizá en parte por la situación geográfica equinoccial en que está ubicado, en parte porque representa el Nuevo Mundo. Vienen por encargo de museos o sociedades de Historia Natural, a explorar posibilidades de colonización y de explotación de productos tropicales, o prospecciones mineras, siendo reporteros de revistas, encargados fotográficos, etc. Para explorarlo científicamente, muchos coleccionan, atesoran o examinan por medio de las imágenes, todo tipo de piedras, plantas, animales, paisajes, objetos arqueológicos y étnicos y clasifican éstos, no escatimaron esfuerzo alguno en venir, al “paraíso perdido” para reproducir mediante dibujos, pinturas y fotografías las exóticas maravillas naturales. Importaron a través de los dibujos y del arte de la pintura, nuestra riqueza natural, para ser trasladada y reproducida mecánicamente a través de la imprenta. En el siglo XIX es muy importante la imprenta en la construcción de un imaginario colectivo de la nación, por el significativo número de historias impresas así como por la importancia que adquieren las descripciones del paisaje ecuatoriano, de manera tan viva ya sea en forma corográfica o de sus segmentos. Es muy valiosa la propagación que estos textos otorgan al paisaje. Al juntar los segmentos pictográficos y descriptivos, el lector podía imaginar un mapa



total de la amplitud de la geografía nacional ¿qué tan acertado sería semejar un mapa a un paisaje o a una pintura?, el deleite estético que traen los mapas antiguos con ingenuos dibujos como las representaciones de la cordillera en que las elevaciones son montículos simbolizados con aglomeraciones de imágenes de árboles alineados, semejando bosques y elevaciones; un mapa es un modelo reducido de una representación a escala, es una abstracción del paisaje y una anamorfosis porque adolece de una deformación según el punto de proyección. Constituyeron documentos gráficos de alta difusión por lo menos entre las élites del país, originando una conciencia cívica que ponía énfasis en los límites territoriales así como en la información geológica. Sobre todo la cartografía significó otro tipo de representación diferente a la de “las pinturas votivas, en donde las erupciones volcánicas inspiraban más que todo sentimientos religiosos y no reflexiones racionales...” (León , Juan, 2008:145). Y como tal eran muy efectivas en la construcción de este imaginario colectivo del paisaje ecuatoriano y de la nación en su aspecto cristiano.

Son innumerables los científicos, naturalistas y artistas que se atrevieron a la inmensa tarea de describir y contribuir a la formación del imaginario territorial. No obstante no todas las descripciones de los viajeros fueron satisfactorias, puesto que eran referentes europeos que iban a dar sus puntos de vista acordes a su estereotipada forma de representación. En el viejo continente se vivía una etapa de innovación, resultado de la revolución industrial, de la exhibición de ventas y de las exposiciones universales, nacidas entre otras cosas como forma de demostración de los avances que traía consigo la revolución industrial, y era en relación a éstas transformaciones que los relatores daban cuenta del atraso de la economía y de las indigentes costumbres, del provincianismo, de la mala calidad de los servicios de nuestras ciudades; que no tenían compasión ni estaban acordes con la realidad de las mismas, pero además, eran descripciones fragmentadas, superficiales, sobre todo estancadas que no permitían ver el movimiento de desarrollo de las ciudades en sus respectivos entornos históricos, no bajo el estereotipo de ser consideradas ciudades coloniales. A más de los naturalistas surge otra tendencia de promover



la pintura de paisaje por parte de García Moreno cuyo interés es el de modernizar el país, sobre todo con levantar edificaciones modernas, escuelas y alcantarillado en las ciudades. ¿Qué papel juega entonces la pintura en la modernización del país emprendida por García Moreno? García Moreno fue el autor de un nuevo concepto, el de poner a la sociedad cara a cara frente a la naturaleza, en una visión más práctica que la idealizada por los naturalistas. El Chimborazo que había sido considerada la montaña más alta del mundo, se vuelca en una imagen de integración y símbolo patrio a tal punto que se convirtió en un ícono de la nación, utilizado y repetido en los libros de educación, en el comercio y centro del escudo nacional. Y por más, constituyéndose en un símbolo de superación. García Moreno promovió la construcción de redes viales que permitieran promover la industria local y reducir el aislamiento de las poblaciones, queriendo de esta manera romper con el regionalismo. Construyó el ferrocarril del Sur, que finalmente uniría las dos regiones –costa y sierra- del país, así como de trazar una buena red de carreteras y de diseñar otros caminos secundarios que comunicaban las ciudades de las provincias con las carreteras principales. Con la construcción de nuevos caminos, mientras la tierra seguía siendo explorada, cambiaría radical y definitivamente el paisaje, entendiéndosela como un territorio integrado. La construcción de puentes, túneles, represas, además de enormes obras de infraestructura irían cambiando el rostro de la naturaleza. Como hemos visto, el desarrollo de la imprenta y de la infraestructura vial fue causa notable para el desarrollo de un imaginario colectivo. Tendencia que se encuentra con las nuevas corrientes de la pintura europea perfeccionadas en la industrialización. En el país pocos pintores hay que documentan los cambios radicales que se van produciendo en la naturaleza con la deforestación, la agricultura, los monocultivos.

En el Ecuador a comienzos del siglo XX podemos destacar la plena realización del paisajismo, dado que el paisaje tuvo pocos antecedentes en la colonia sirviendo como fondo de algunos cuadros religiosos. Y entre la pintura religiosa sirvió como herramienta para presentar la doctrina católica, la Iglesia auspició el arte anecdótico, por así decirlo, este tipo de pintura de tendencia académica y pedagógica, siendo



las herederas las escuelas y academias de arte del siglo XIX. Luego, el espíritu cristiano fue adaptándose a las leyes del progreso liberal, en la formación de un nuevo imaginario que está íntimamente relacionado con la religiosidad dominante. Indudablemente la importancia que se otorga a las imágenes milagrosas en este período es una respuesta de la iglesia a las amenazas que le representa el fortalecimiento del movimiento liberal. El anonimato y la explotación de los artistas se apoyaban en la fe católica. Se pensaba que un buen pintor era aquel que había copiado a los clásicos, que había copiado grabados o litografías de otros cuadros para de esta manera adquirir su destreza. En el siglo XVI se comienza a dar lugar a composiciones amplias, y a la valoración del espacio y de los objetos circundantes, se ponía énfasis en algunos elementos de la naturaleza que desempeñan un papel simbólico, el paisaje local surge a fines del siglo XVI, el primer artista que incorpora realmente el paisaje a la problemática de un cuadro es Miguel de Santiago, equilibrando la figura con el ámbito que la rodea, destacando el claroscuro y desapareciendo la perspectiva ascendente se da un gran paso para que se integren el tema y el fondo. Fue un innovador en la técnica de su oficio, pero donde sobresale sin igual, es en la incorporación de la realidad física y humana del país a la pintura.

“La representación del territorio siguió presente en artistas académicos destacados, aunque su inclinación e intereses varió muchísimo, Rafael Salas, Luis Cadena o Eugenia Mera, pusieron un acento subjetivo o romántico, Joaquín Pinto, Rafael Troya, Eufemia Berrío, Luis A Martínez o José Grijalva, trabajan en una línea más próxima a la ciencia, la ilustración y la documentación.” (Kennedy, Alexandra, 2008:103.104).

El pintor Rafael Troya, al estar comprometido en un proyecto de carácter científico, con los estudiosos Reiss y Stübel, se vio obligado a incorporar la topografía precisa, la calidad de suelos, los detalles de la flora y la profundidad de los ríos de los lugares estudiados; pero el libro de Stübel, que representa la culminación de sus estudios; después de un siglo de su aparición en lengua alemana, aparece en 2004, sin la documentación que le acompañó en su origen. Esta colaboración científica sirvió



para impulsar toda una escuela de paisajistas, y le sirvió a Troya para construir su propia trayectoria siguiendo la corriente académica y romántica que mantuvo siempre.

El alto consumo de imágenes procedentes de la Escuela Quiteña, hizo que la pintura de paisaje no prosperara en la Costa, durante el siglo XIX. Por otra parte, está la falta de escuela o academia de arte que confinaron al puerto a una situación de mínima incidencia en éste tema. Aquí se da más bien el paisaje urbano, la imagen de una urbe en pleno estado de apogeo comercial que recibe los beneficios, como puerto, de una economía agroexportadora. En el imaginario visual de la exposición denominada: “El Ecuador en Chicago”, editado por un publicista guayaquileño: Luis Felipe Carbo cunden las escenas campestres del litoral sobrepasando en número a las de paisaje andino, con escenas de ríos, haciendas y tendales de cacao.

En el período entre los años 1883 y 1884, *El Ecuador Ilustrado* publica litografías modernas, los bañistas del Salado y de la Isla de Puna. A finales de siglo (1896) encontramos fotograbados de temas rurales representados en periódicos locales, esta orientación material y cultural favorece el florecimiento de medios e inclinaciones discursivas, propios de la región.

2.1.1 Importancia de la pintura en la configuración nacional

No exageramos al nombrar la importancia que adquieren las representaciones de la naturaleza en la construcción de la nación que podrían incluir las vistas del paisaje ecuatoriano, cartografías, estudios sobre la topografía y la geología, la cultura de los diversos lugares del país. A partir de mediados del siglo XIX aparece considerablemente en el Ecuador el paisaje como tema de pintura inspirado en los nevados y montañas.

A pesar de que las ideas en cuanto a los gustos sobre la pintura estaban cambiando, todavía existía una gran demanda de la pintura religiosa, especialmente de estilo barroco; sin embargo por la influencia de las ilustraciones de las obras que editaban los viajeros como Ernest Charton y Frederic Church y desde la fundación de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago (1852), por la que se sentía la posición



asumida por los pintores que decía que el paisaje era un asunto nacional y que se introducía en un proyecto de construir la nación, el paisaje florece y se convierte en la pintura más demandada y adquirida, junto al retrato. El valor que le atribuía Church, a la educación radicaba en que era una útil herramienta para tomar ventaja de lo que les ofrecía el país, entonces los temas de sus paisajes son lecciones patrióticas, espirituales, históricas y científicas, que constituyen un tónico espiritual, para elevar el patriotismo, la moral y asumir con entereza las responsabilidades; son las cumbres que aunque de manera figurativa señalaban la meta que había que alcanzar, el famoso cuadro de Church, *El Corazón de los Andes*, es una obra que fue reproducida luego por Rafael Salas. Algunas pinturas transmiten un misterio, que causa curiosidad por lo desconocido y que develan hasta cierto terror ante lo majestuoso. Más si consideramos las primeras ascensiones de los artistas a las cumbres donde captan el dramatismo del paisaje y la soledad de los páramos andinos, en éste contexto el paisaje ya no sería sólo un documento pictórico sino histórico y científico.

En la pintura de hacienda, también encontramos citas al paisaje, que se manifestaba en forma mural, se trabajaron temas ingenuos, románticos y hasta místicos.

Las narraciones tanto textuales como visuales fueron consideradas elementos clave dentro de la educación. Las imágenes referidas a los paisajes fueron imágenes de “consenso implícito”, (Kennedy, 2008:90), es decir traían en sí los acuerdos para ser difundidas. El ánimo de lanzarse entonces en brazos de la naturaleza, para crear con originalidad se iba inspirando en el paisaje. Según von Humboldt: “el arte y la ciencia representan los procesos con los que determinamos y clasificamos el mundo exterior”... (Kennedy, 2008:111).

El paisaje como género ha sido y probablemente seguirá siendo uno de los principales temas de la geografía moderna.

“Al recordar las cronologías respectivas, es fácil comprender que una fue la historia del paisaje en el arte y otra muy diferente en la ciencia geográfica. Si la primera se inicia en Occidente durante el Renacimiento, la segunda sólo



se inaugura cuándo el geógrafo alemán Otto Schlüter (1872-1952) propone definir a la geografía como la ciencia de los paisajes” (León , Juan, 2008:140).

El tema del paisaje no es una cuestión de menor importancia, convoca tanto a las ciencias naturales como a las ciencias sociales. Los paisajes y sus historias, así como sus personajes cambiarían de tono de acuerdo a los intereses y la medida de necesidad del momento político, social o económico en que son representados. Es sabido que los relatos exaltaron solo ciertos aspectos de la historia de la nación, silenciando otros, ya que la historia y sus personajes como los héroes de las batallas, fue difundida escasamente, no así su paisaje. Las vías de comunicación y terrenos cultivables, así como los desplazamientos de los colonos van cambiando las historias de paisaje y ajustándose a la nueva visualidad, produciendo un sinnúmero de vistas geográficas, y agrícolas que marcaron la producción cultural.

Mencionamos la obra de:

LUIS A MARTÍNEZ (1869-1909) pintor, escritor y político, andinista y liberal. Es un estudioso de la naturaleza, pasaba su tiempo en los páramos, tal vez más conocido por su novela *A la Costa*, confiesa en su autobiografía que hizo de todo en su vida, desde los trabajos más humildes hasta los más prestigiosos, y conoció de cerca la vida del pueblo, casado con Rosario Mera, hija de Juan León Mera.

Contrario a todo convencionalismo social aprende que la pintura de paisaje es enemiga de la llamada de “bibelot”, vocablo francés que significa adorno, porque decía que a ella acuden los que no tiene pizca de inspiración ni talento. Se concentró casi exclusivamente en la pintura de la sierra andina, su pintura tiene una fuerza descomunal, pensaba que hay que pintar la naturaleza tal como es más allá de los convencionalismos y, por encima de su arte debe ser un documento pictórico-científico. Esto se muestra en sus pinturas que no solo buscan plasmar una vista panorámica, sino también captar el ambiente de la altura, la autenticidad de las rocas, los deshielos, la soledad de los páramos. En su arte se escucha el mensaje de ser políticamente activos, tomando partido en los destinos de la patria, no solo presto a deleitarse, estudiar o aprender de la belleza del paisaje sino dejándonos



moldear el carácter por ésta, que por las caducas prácticas cristianas. Aunque en algunas de sus obras vuelve a retomar la tradición del academicismo, levemente incorpora la figura humana. En una de sus pinturas, *Paisaje*, se mostrará por primera vez una cordillera bordada con cuadrados y rectángulos que semejan los sembríos, las chozas de los indígenas con sus techos de paja. Declarando su carácter político habló de “las patrias chicas” y de reconocer a los que no nacieron a las faldas del Pichincha como valerosos soldados en la guerra y fecundos trabajadores en la paz. Al decir de Martínez, la contemplación de los paisajes de los Andes da expansión al ánimo y nos invitan a la meditación y a la libertad.

Entre las mujeres se destaca Eugenia Mera, cuyas obras están infundidas del impresionismo y del modernismo dos nuevas estéticas, en su obra *Árbol*, de 1920.

2.2 Detalles del paisajismo en la ciudad de Cuenca

En la etapa en que nos debemos situar para apreciar el amanecer del paisajismo cuencano, es decir en las últimas décadas del siglo XIX y principios del pasado siglo, en la ciudad de Cuenca la vida se desarrolla todavía en los pueblos aledaños y las zonas agrarias, como venía haciéndose desde siglos atrás:

El estilo de vida, más campesino que urbano –con dominantes preocupaciones agrícolas y ganaderas- se desarrollaría también en buena parte, en las huertas cercanas a la pequeña ciudad; así como en las distantes “estancias”, obtenidas por los vecinos en la amplia jurisdicción de la ciudad. (López Monsalve R. , 2001:110)

En los pueblos se establecen los trabajadores urbanos, los vendedores de frutas y verduras que abastecen a la ciudad, por lo tanto ésta todavía está relacionada con las formas de organización y agregación social que vienen del campo por los recursos y la economía en la que se sustenta. Las vías de comunicación y los medios de transporte de que dispone son escasos. Los servicios básicos de la ciudad todavía están subordinados a las relaciones entre la urbe y los pueblos indios como el aseo de las calles, el cuidado de las acequias, y las obras públicas.

Con el auge de los sombreros de paja toquilla sus casas campesinas se irán transformando en anexos de los talleres artesanales urbanos. Los poblados estaban



bajo la influencia directa de tenientes políticos, curas párrocos y hacendados que también tenían sus casas en la urbe de la ciudad

Para la Sierra en general, y concretamente para Cuenca y su jurisdicción, el siglo XVIII se caracterizó por la consolidación del régimen socioeconómico de la “hacienda”. Un grupo minoritario de familias privilegiadas (criollos principalmente), se apoderó –progresivamente- de las tierras comunales de los indígenas; las cuales habían permitido a éstos, una relativa independencia de autoconsumo frente a la “República de los españoles.” (López Monsalve R. , 2003.54).

Pero no eran ajenos a la acción del estado central representado por el gobernador, la Curia, el municipio, la policía, etc. El espacio ciudadano daba una apertura diferente a las relaciones entre las personas que la que había en el campo; como un espacio más concentrado, diverso, abierto a la integración de los vínculos sociales, aspectos que se completaban con los todavía incipientes mecanismos de información y circulación así como con los centros de educación, academias y círculos literarios.

“La influencia de una ciudad no se puede medir sólo por el número de edificaciones, extensión, número de pobladores, sino por su capacidad de responder a los requerimientos económicos, políticos y sociales de una época” (Kingman, Eduardo, 2008). El poderío de los señores de la ciudad se asentaba todavía en el sistema de hacienda, se desarrollaba un modo de vida urbano en que, la ciudad era un espacio de circulación de recursos materiales y simbólicos que hacían posible su supervivencia como comunidad, pero la ciudad también cumplía un papel en la formación de una cultura aristocrática de expectativas muy altas que se desenvolvían en espacios más aislados de la localidad o en la hacienda. La ciudad era el espacio donde circulaban las noticias, las relaciones y las influencias, relaciones de vecindad, redes ampliadas de parentesco, que respondían a un orden corporativo y a un engranaje jerárquico.

Los ciudadanos de la élite si bien dependían fundamentalmente de sus haciendas tanto en términos económicos como de prestigio, pasaban largas temporadas en la capital o en las ciudades europeas, donde participaban de una vida social y cultural muy intensa.



Cuenca como otras ciudades ecuatorianas, era objeto de grandes representaciones como una especie de espacios compartidos lúdicos que integraban blancos, mestizos e indios que se volvía como una comunidad de fiestas, como las festividades de corpus, el carnaval, las tabernas, chicherías y casas de juego amén de las festividades religiosas y profanas que se popularizaron dentro de la ciudad.

El pintar el paisaje traía un sentimiento de acogida e identidad para con la tierra nativa que constantemente se veía afectada por la política del estado, tal vez no direccionaba la vida del pueblo pero sí traía claridad y autoconocimiento.

Las pinturas son formuladas bajo las tradicionales leyes de la tridimensionalidad impuestas por la academia clásica, sin embargo algunas lejos de apearse a los temas de lo artístico o lo estético, reflejan los temas políticamente encaminados por los intereses de los que las encomiendan; se trate de una imagen de contemplación o votiva.

Las imágenes son instrumentales en las manos de quienes van conformando la historia de la ciudad, las representaciones del territorio son en este contexto muy sensibles porque echan mano de un profundo sentido de pertenencia, aumentado y plausible, es como descubrir la tierra apropiándose por medio de una imagen. Comenzando a formar el imaginario colectivo, comenzando a plasmar una reinterpretación de la historia, y dando a conocer su tierra. Poco a poco la representación paisajística fue incorporando una visión más realista de añoradas épocas progresistas. El arte juega un papel predominante, la estética académica-romántica estuvo íntimamente ligada al conocimiento de la geografía y la agricultura, la representación de nuestro territorio.

Uno era el imaginario antes del siglo XIX y otro después, cuando los artistas todavía no daban importancia a representar la realidad de los Andes y otro cuando se tomó en serio a la pintura de paisaje, un camino antes de la descripción del territorio y otro cuando iba tomando cuerpo la visualidad de la nación. En la mente de las élites todavía quedaban las creencias, acerca de la religión, de los indígenas, de las pinturas votivas. Sin embargo es posible conjeturar que algo estaba cambiando en



las mentalidades y sentimientos de las personas, en su imaginario, debido a las nuevas representaciones pictóricas en las que se le concedía un nuevo estatus a la naturaleza. No fueron muchos los actores geográficos en capacidad de generar cambios, el analfabetismo y el desinterés en el paisaje como expresión artística o representación científica no tuvo el mismo impacto que la imagen religiosa votiva, de propagación de una creencia, sin embargo, el impacto se produjo a nivel de las élites. Se rompía con los estereotipos que habían funcionado toda una vida, es decir el de ver a los indígenas como una clase oprimida, vencida, desposeída de sus herencias histórico culturales y lo que es peor, incapaz de retomar las riendas de su desarrollo como pueblo por falta de iniciativas.

Muy significativa es la pintura mural en las fincas, en las casa del centro urbano, en las casas de hacienda, en algunos lugares públicos - algunas de ellas lamentablemente borradas con la superposición de pintura- en la línea de paisajes europeos y de paisajes locales. Como por ejemplo en la Casa de las Palomas, en Chaguarchimbana, en la Casa de la Temperancia, propiedades particulares. Muy pocas han sido rescatadas por las instituciones regionales acorde a los planteamientos de la ley de conservación. En la Síntesis de la Propuesta para la Inclusión del Centro Histórico de Santa Ana de los Cuatro Ríos de Cuenca, Ecuador, en la Lista del Patrimonio Mundial, hablando de Cuenca, dice:

Desde el punto de vista paisajístico, sus relaciones de integración con la naturaleza son una constante en la Historia. El diálogo de la ciudad con el cordón montañoso que circunda es un hecho contundente para quién habita en Cuenca o para quién la visita (Abad, y otros, 2010:18).

Dentro de los artistas pintores que pintaron paisaje, la ciudad de Cuenca contó con la presencia del notable pintor JOAQUÍN PINTO (1842).

Hijo legítimo de José Pinto y Valdemoro, portugués y de Encarnación Ortiz y Ceballos, ambateña. Pinto emerge a finales de siglo, y se le considera el mayor cronista de la nación. De este artista quedan muchos paisajes, como el espléndido *Chimborazo* de 1901. Y unas acuarelas de cuando era director de la escuela de



pintura en Cuenca: *La parroquia de Turi*, de 1903. *Copia de las comarcas Biblián, Azogues, Cuenca y Tarqui del 22 de Enero de 1904*. Quedan todavía muchos bocetos de las ilustraciones que le encomendó el clérigo historiador Federico González Suárez, a él y a su esposa, de algunos vestigios arqueológicos de las ruinas de Cañar y Azuay, para la obra: *Estudio Histórico sobre los cañaris*; también, etnografías históricas acompañadas de un atlas de dibujos, en la que se trata de devolver a los indios una historia estimable, no imaginaria. Pinto, era un hombre afable, educado y de amena conversación. Además, “todos los jueves se reunía en íntima tertulia literaria con sus grandes amigos Roberto Espinoza, Carlos R Tobar, Quintiliano Sánchez y Honorato Vásquez con quienes compartía lo que cada uno había escrito o conservara inédito.” (Avilés, 2013) Fue propiamente debido a esta amistad que tenía con Honorato Vásquez que decide residir en la ciudad de Cuenca y en 1903 trabajó como maestro y director de la Escuela de pintura durante un año. Muere en 1906, habiendo trasladado su residencia a Quito.

Es notable mencionar el caso de un registro de fotografía en base a un objetivo concreto, “se realizan las fotografías de Inga-Pirca, Paredones, Yaguarcocha, Culebrillas, las mismas que formaron parte de la colección que el gobierno de Luis Cordero Crespo (1892-1895) envió para el pabellón de Ecuador en la Exposición Histórico Americana de Madrid de 1892 “(Catálogo de los objetos que presenta la República del Ecuador a la Exposición Histórico Americana de Madrid, 1893: 15-18”. (Moreno, Andrea, 2008.).

2.3 Pintores que utilizaron el género de paisaje en sus trayectorias.

Para hacer un estudio del paisaje en la ciudad de Cuenca en el siglo XX tendremos que remitirnos a los autores que hicieron paisaje a finales del siglo XIX, como es notable la presencia y el aporte del pintor cuencano HONORATO VÁSQUEZ (1855-1933). Sin duda es uno de los más representativos artistas de su época, de un estilo romántico tardío, desde su perspectiva plasma montañas, ríos, lagunas, casas, con inigualable encanto y destreza, el pintor de los paisajes de los alrededores de la comarca, cuyos colores verdes de campo, cálidos como la luz del medio día nos invitan a aspirar el aire del amanecer o los arboles del atardecer.



11. *Paisaje (Villa de Valencia)*. Autor: Honorato Vásquez, Siglo XX. Dimensiones 26.5x35cm. Técnica: Óleo sobre cartón. Colaboración del Museo Pampango. Fuente propia.

Entre sus cuadros están: “Challuabamba”, “La Merced de los Chillos”. Su importe es más cuidadoso que los cuadros de Troya y Luis A. Martínez aunque con menos hálito. Entre sus funciones están el haber sido rector de la Universidad del Azuay así como haber creado la Escuela de Pintura a cargo del español Tomás Povedano. “Es el más directo precursor del impresionismo, o sea la Escuela que rompe definitivamente con todos los restos del academicismo y comienza el moderno paisajismo en el Ecuador”. (Monteforte, 1985) “En 1916 expuso noventa cuadros al óleo sobresaliendo como paisajista de marinas, trópicos, montañas y nevados así como de flores y bodegones o naturalezas muertas. Honorato Vásquez, vuelve a pintar el mismo sitio que Joaquín Pinto, en atención a los pedidos de ilustrar los descubrimientos que le hiciera Federico González Suárez, retrata la *Laguna de Culebrillas, reminiscencias*



12. *Camino a Challuabamba* autor: Honorato Vásquez.
45x53.5cm. Siglo XX. Colaboración del Museo Remigio Crespo
Toral. Fuente propia.

MANUEL MORENO SERRANO (CUENCA, 1885), hijo del poeta Miguel Moreno Ordoñez quien compartía con Honorato Vásquez su pasión por la literatura. A temprana edad se despertó en él su vocación por el arte pictórico, quizá aprendido -debido al gran afecto compartido de su amigo por su padre- en los mismos intereses del oficio. Su talento de una gran sensibilidad se enfoca en el paisaje, influenciado por el ambiente nativo que le rodea, comienza a retratar el paisaje natural enmarcándose en una tendencia romántica. Según Dávila Vázquez (Abad, y otros, 1998:37) las obras de su primera producción se la podrían enumerar en “dos categorías:

-Las que tienen un referente directo y trasponen a la tela aspectos de la naturaleza próxima;

-Las que son fruto de la imaginación, basadas en descripciones o inspiradas en fotos y reproducciones de pinturas. Es el caso concreto de los cuadros de tema marino.”

La técnica de ésta primera etapa es de una ejecución “envarada” según Jorge Dávila, como no queriendo soltarse frente al desafío de un lienzo en blanco; los materiales también son pobres, óleo aplicado con pincel, sobre un soporte de lienzo

preparado, aunque a veces el soporte es de cartón. Pero ya se advierte un ascenso en la profundidad de campo en el arte de captar la luz.



12."(Cactus), Paisaje Cuencano". Manuel Moreno Serrano, siglo xx. Dimensiones 50.5x40cm. Técnica: Óleo sobre tela, Imprimación de cola. Colaboración del Museo Pumapungo. Fuente propia

En una siguiente etapa ya se ve una mayor soltura en la ejecución de los cuadros, y un mejor manejo de los materiales, “Grandes pinceladas, generosas, llenan los cuadros...” (Abad, y otros, 1998:38). En una nota sobre su participación en exposiciones internacionales a la que hace alusión Jorge Dávila, se refieren a Moreno Serrano, como el pintor de la “desnudez estética de los motivos criollos”, traducándose por desnudez estética, “cuadros de planicies en gris, que tiende al blanco,

con toques dorados de luz, en los que vemos áridos campos donde apenas se dibuja algún árbol o una penca” (Abad, y otros, 1998:38),

En la década de los 40 se dejó influenciar por los simbolistas y neo simbolistas representados en su maravillosa serie denominada *Las Obras de Misericordia*, en la que mediante elementos paisajistas hace alusión, a las obras de misericordia, tema de doctrina religiosa católica. Tendencia, la neo-simbolista, que representa lo humano y religioso con el paisaje. Ya en los años 50 su pintura es más plena de dominio técnico se vuelca en la representación de temas con tendencias del siglo XIX, como el neo-puntillismo, las técnicas de los impresionistas, se aprecian en la técnica un trabajo con espátula para empastar en pinceladas fuertes y vigorosas, consiguiendo efectos visuales y lumínicos. Cabe resaltar en ésta etapa un trabajo de mucha belleza, como es el paisaje del Cajas. Su obra llegó no sólo a ámbitos nacionales sino también internacionales, ya que constituyó el trabajo de toda su vida

y evitó el casi total vacío en el ámbito de la plástica local. Podríamos enumerar algunos artistas que fueron influenciados desde la cátedra dictada por él como son Lauro Ordoñez y Carlos Beltrán. Sin duda es una persona que hizo una importante y constante contribución en su obra a la ciudad. LUIS MOSCOSO VEGA (CUENCA, 1909-1994). Nacido el 3 de Agosto de 1909, hijo del Doctor Víctor Moscoso Vega y de Doña Ángela Vega Dávila, cuencanos. Notable pintor, dramaturgo y escritor de los



14 "Paisaje", Luis Moscoso Vega. Siglo XX. Año 1935. 28.5X46cm, óleo/madera, con base de cola. Colaboración Museo Pumapungo. Fuente propia.

más fecundos de su generación. Entre 1933 y 1938 estudió pintura en la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral que dirigía el pintor Luis Toro Moreno discípulo de Troya en donde se graduó de profesor de pintura especializado en retratos.

“Aquí en la academia aprendió a preparar las telas y los bastidores, se aprendía a preparar los óleos con tierras tostadas y molidas y mezcladas con aceite de linaza” (Pérez, 2013)

LAURO ORDOÑEZ ESPINOZA (CUENCA 1910-1988)

Pese a sus tempranas inclinaciones por el arte, estudió la carrera superior de leyes ejerciéndola con bastante éxito. En sus tareas artísticas, incursionó en los terrenos del magisterio siendo profesor de dibujo geométrico en el colegio Benigno Malo, fue Director de la Academia de Bellas Artes por dos ocasiones y fue tratadista de derecho, economía política y dibujo. Siendo alumno en el colegio del maestro Abraham Sarmiento, expone por primera vez fuera de la ciudad en 1951, sus posteriores exposiciones recibieron una estupenda crítica nacional. Ordoñez fue un sistemático expositor en las salas de la Casa de la Cultura, en las principales ciudades del país, Quito, Guayaquil y Cuenca. Se desempeña en una época en que en la ciudad casi no habían materiales para pintar, se los debía traer de la capital;



pero su laboriosidad y su amor por el arte le lleva a una sinuosa investigación de los materiales de arte, conectada a las corrientes vanguardistas de la época, inmiscuyéndole a experimentar en una de sus técnicas: la monotipia: impresiones tomadas de una placa preparada de pintura sobre vidrio, utilizando óleo acuarela o tinta. Los resultados de la monotipia son semejantes a la textura de la espátula sobre el lienzo, una de las más importantes técnicas en que incursionó en su trayectoria. La otra técnica, la acuarela en la que vemos su obra mejor lograda, exhibiendo de mucha limpieza y nitidez en sus acabados, una perfecta maestría en el manejo del color y el material. “La línea es suave y los temas se refieren tanto al paisaje local como nacional y a los personajes desvalidos de nuestro pueblo”. (Abad, y otros, 1998:63). En 1983 el artista confiesa su inclinación por el impresionismo, aunque confiesa también que no se había acogido en especial a ninguna tendencia. Aunque no sea precisamente un impresionista, su obra guarda orgullosamente insuperables rasgos de anti academicismo, un trabajo sin escrúpulos ni compromisos. Otra de las técnicas que utilizó fue la llamada de las ceras, técnica que puso al servicio en la ejecución del paisaje. El tema de sus obras refleja su preocupación por lo más representativo de su pueblo, madres dolientes, indias, cholitas, niños, beatas, su profundo amor al paisaje local le convierten en un artista de exquisita sensibilidad, que busca poner de relieve sus creencias, sus valores y costumbres, atreviéndose a sus temáticas a despecho de lo religioso o académico. Jorge Dávila ha dicho que Lauro Ordoñez “no es precisamente un realista, es más bien un admirador del impresionismo y de todo lo que vino luego en la gran pintura, que él conoce a fondo”. (Dávila, 1984)

EUDOXIA ESTRELLA, CUENCA 1925, es hija única de Alfonso Estrella Marchán, intelectual y músico y de Eudoxia Ordoñez Zamora. Desde temprana edad demostró su amor por el arte, garabateando las paredes de su casa, con carbones y tizas, llenándolas de dibujos. En 1938, a los trece años de edad ingresó a la Escuela de Bellas Artes que dirigía el maestro Toro Moreno, cursó sus estudios durante ocho años debido a una petición suya de seguir estudiando, para seguir profundizando en el conocimiento de las técnicas, desde el óleo a la acuarela; pasó los años más

dichosos de su vida –a decir de ella- pintando, trabajando en asuntos artísticos bajo la dirección de sus profesores Emilio Lozano y Luis Pablo Alvarado.

Se retiró con brillantes calificaciones ganando todos los premios, graduándose en 1947 con honores. Al siguiente año decidió dedicarse al magisterio, integrándose



13. "Cactus Gigantones. Autora: Eudoxia Estrella. Técnica: Acuarela (Tiana)

como profesora de arte en el Colegio Manuela Garaicoa, en el que permaneció durante doce años, demostrando gran entereza y honorabilidad. En 1953, asistió como oyente a las clases de Filosofía, Literatura e Historia del Arte de la Universidad de Cuenca. En 1955 conoce a quién habría de ser su esposo y compañero de toda la vida, al español Guillermo Larrazábal, especialista en vitrales, quién estaba de paso por la ciudad de Cuenca, siendo contratado para hacer unas obras en la catedral Nueva de Cuenca. Vivieron en la casa de San

Sebastián que había sido heredada de su madre, en dónde actualmente funciona la Galería Larrazábal fundada precisamente en honor al artista., la primera que existió en Cuenca. En 1961 participa en el salón bolivariano de pintura de Guayaquil. En 1964 logró una Mención de Honor en el II salón de Pintura del Núcleo del Azuay, en ésta época hacía cerámica, acuarela y óleos así como bellísimas tarjetas de Navidad. En 1971 fundó una Academia de Pintura Infantil en lo que era la buhardilla de su casa, por amor a los niños. En 1975 comenzó a desarrollar la técnica de acuarela tras haber pasado por un duro proceso como ella misma dice:

“Empecé a hacer pruebas en aguadas o acuarelas sobre papel mojado, luego realicé un Casualismo dirigido sobre bocetos, guiando las gotas y fusionando los colores. Antes había elaborado acuarelas clásicas, llenando simplemente los



espacios. Ahora hago Acuarelas lavadas metiéndolas en un grifo, pues la naturaleza ha sido siempre mi principal maestra”. (Pérez, 2013) En una crónica Eudoxia dice hablando de su técnica:

“A Guillermo Larrazábal (su pareja, que murió en 1983) yo le quise demostrar que la acuarela no tiene solo una vida, que puede tener varias. Para eso hice un dibujo, le metí en el agua bajo el grifo, le lavé, y de ahí quedaron unas manchas que podían ser muy útiles para retocar y volver a pintar y eso fue lo que hice” (“E. Estrella, 2011).

Su pintura es elemental a propósito, liberándose de las abundancias interpretativas, sin ambages ni simbologías, simple como las primarias emociones de la vida el llanto y la risa, un arte carente de complejidades, así como es su autora, honesta de naturaleza modesta y sencilla pero de carácter fuerte y vigoroso. Un arte anecdótico a propósito por eso mismo cargado de natural misterio y significado. En la técnica del óleo su tema favorito es la naturaleza y en ésta demuestra a más de su seguridad en la técnica una enorme madurez en la pintura.

“La crítica Elsa Bredthawer ha opinado que la pintura de Eudoxia es espontánea, originada en composición y colores apoyados en una excelente técnica, suave, pero no sin rigor. Nunca busca efectos extravagantes sino degradaciones delicadas de una gran escala de grises, desde el más opaco al más luminoso, siendo una escala casi imperceptible, que se junta en una armonía de sutiles calidades pictóricas, con las características de los impresionistas que expresan lo esencial del objeto pintado sin dar importancia a los detalles. Es una pintura con la que se puede vivir” (Pérez, 2013).

En 1980 le fue ofrecida la dirección del Museo de Arte Moderno del Banco Central, con la consigna de fundar y desarrollar dicha institución. En 1984, conversó con Estuardo Maldonado, después de una de sus exposiciones en el museo, quién le sugirió a Eudoxia que hiciera una Bienal de Pintura. Así fue como un año después

organizó la primera Bienal Internacional de Pintura. Ha tenido una permanente presencia en la vida artística de la ciudad, ya sea formando artistas, exponiendo su obra, dirigiendo el Museo de Arte Moderno y posteriormente como Presidenta de algunas de las ediciones de la Bienal.

GABRIEL MÉNDEZ (CUENCA, 1955), perteneciente a la asociación de artistas del



16. *Paisaje*. Gabriel Méndez. 2013. Óleo sobre lienzo. Fuente propia.

Puente Roto, estudió en la academia de Bellas Artes 1974-78 es uno de los fundadores de la Asociación Puente Roto 1984, perteneció al grupo “Elan” (1979) y al grupo “Caminantes” (80-81). El artista manifiesta que: “Dejaron de pintar el paisaje puro, el paisaje es parte

importante de la vida estudiantil, en el paisaje rural se compone y se descompone los elementos como los árboles, elementos mágicos, las tejas de las casas, los elementos de la naturaleza, que son parte de la temática fundamental, entre los colores están los verdes, los amarillos”. Ver Anexo 1.

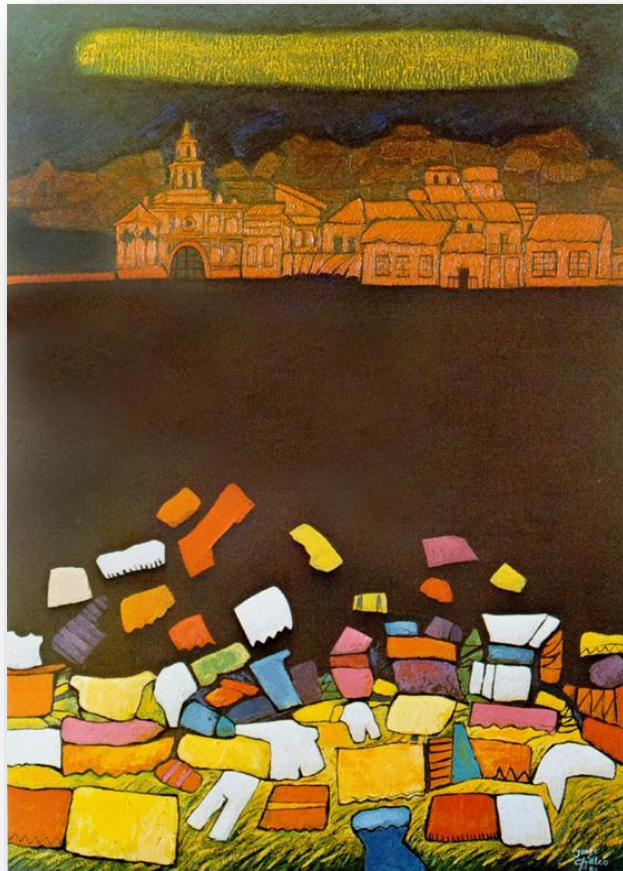
MANUEL TARQUI, es otro de los pintores que trabajó con lo mágico del paisaje, nacido en Cuenca en 1952, se extiende en una búsqueda de su propio lenguaje con cuadros pintados al óleo de formato pequeño. Debido a su dedicación a la pintura, al dibujo, a la acuarela, su temática es muy amplia, no se circunscribe únicamente a la pintura realista sino también a la pintura abstracta la cual disfruta mucho. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=5Ktq5KJx2XQ>

JORGE CHALCO, (Cuenca 1950).

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, Cuenca y termina sus estudios concurriendo a la Casa de Cultura de Quito para hacer algunos cursos de dibujo. Participa en el Salón Nacional de Cuenca y obtiene un premio a nivel nacional. Luego participa en la Bienal de Metz. En la década de los 80, halla su personal estilo expresivo dentro de la línea de lo real maravilloso, y a decir de (Rodríguez, 1988:117), su obra en un principio estuvo enmarcada dentro de finas estilizaciones del paisaje suburbano cuencano – casas, techos, cúpulas, puentes, con un inigualable tratamiento de color- pasando a los temas campestres al paisaje y la

montañas, consiguiendo forjar enrarecidos espacios rurales, tornándose su obra de ambición cromática y un género casi completamente abstracto”. Su inigualable mundo mágico de seres zoomorfos, antropomorfos, enriquecen sus escenarios hasta transportarlo en el tiempo de los grandes magistas americanos, como quien entiende que en su propio mundo tiene un inagotable mundo de formas extrañas y bellas.



17. Paisaje. Jorge Chalco

FRANCISCO DELGADO (1967), estudia en la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca. Desde muy temprano en su carrera se exterioriza su tendencia a la pintura de paisaje, que se centra principalmente en pintar los cielos de Cuenca y sus alrededores. La técnica que utiliza en sus primeras obras es el



18. Sin título. Francisco Delgado. Acrílico sobre lienzo.

pastel sobre cartulina, tendencia que irá cambiando en la utilización de otros materiales hasta llegar al acrílico, técnica en la que trabaja actualmente y en la que ha evolucionado grandemente en el tema de la cromática. La temática la diversifica con el color.

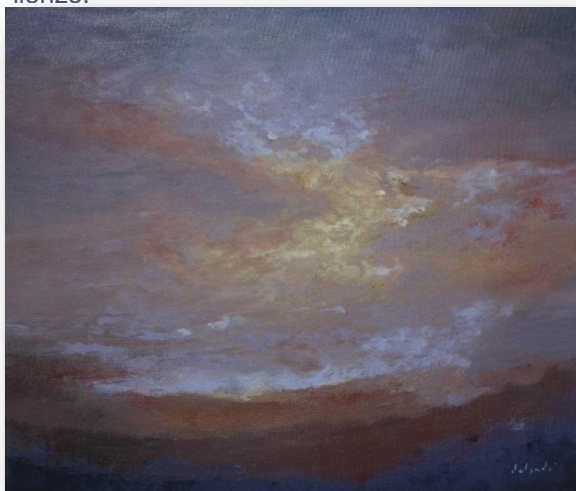
Para él, el tema del paisaje en la pintura de caballete seguirá existiendo, y perdurando a través del tiempo, ya que es



19. Sin título. Francisco Delgado. Acrílico sobre lienzo.



20. Sin título. Francisco Delgado. Acrílico sobre lienzo.



21. Sin título. Francisco Delgado. Acrílico sobre lienzo.



22. Sin título. Francisco Delgado. Acrílico sobre lienzo.



23. Sin título. Francisco Delgado. Acrílico sobre lienzo.



24. Sin título. Francisco Delgado. Acrílico sobre lienzo.

Capítulo 3:

Estudio de las técnicas del paisaje cuencano.

3.1 Tendencias en el paisaje rural cuencano.

El arte del siglo XX, en nuestro país verdaderamente encuentra su esplendor ya en la década de los 20. Pero no hay duda de que uno fue el imaginario antes del siglo XIX y otro después. El arte de principios de siglo sigue aferrándose a un academicismo decadente que se apoyaba en las proyecciones del realismo. La cuestión de la relación entre la ficción y la visualidad inaugurales de la nación, está centrada en la representación del territorio por medio de sus estéticas académico-románticas íntimamente ligadas al aspecto corográfico como al conocimiento de la agricultura. Esto se evidencia principalmente desde mediados del siglo XIX hasta ya la postrimería del movimiento liberal (1920). La enseñanza en las Escuelas de Bellas Artes era por demás rutinaria, y aunque los gobiernos se preocupan por crear



becas para los alumnos más aprovechados, se nota que se sigue una tendencia al academicismo porque se los envía a Italia en dónde se seguía frecuentando el arte académico. Entonces se contratan profesores para las escuelas de arte, como fue el caso del español Tomás Povedano, quién como habíamos mencionado antes, había sido contratado por Honorato Vásquez para la Escuela de Bellas Artes de Cuenca, era indudable que los nuevos artistas iban a ser contagiados de las nuevas corrientes y gustos artísticos de éstos nuevos maestros y sus contextos de origen, citas al paisaje clásico europeo que encontramos en las pinturas de Honorato Vásquez. El paisaje pintado o descrito, estudiado bajo criterios románticos de lo ingenuo, lo sublime o lo pintoresco, metido en las categorías de lo enciclopédico, lo etnográfico y lo corográfico apuntan a un espíritu indagador y descubridor de una identidad propia de patria. “A comienzos del siglo XX, la evolución del paisaje es inseparable de la evolución del impresionismo, después de los meritorios ensayos de Honorato Vásquez, esta corriente impresionista tenida por gran progreso, tiende al anti academicismo”. (Monteforte, 1985) “Y en Cuenca todo un nutrido grupo de paisajistas -encabezados por el ilustre Honorato Vásquez, fino paisajista- hacían paisaje casi preciosista. Nada de esto cuenta para la historia del arte ecuatoriano contemporáneo” (Rodríguez, 1988)

El simbolismo de las montañas se encuentra en el paisaje no solo con el afán de explorar la naturaleza sino de hacerle asequible, productiva y plausible, Matovelle hablando del paisaje andino dice: “fijemos nuestras miradas en el paisaje andino que nos circunda, con sus variados tonos de luz, y esa riqueza de tintas y de cuadros con que nos encanta el espectáculo majestuosos de nuestras cordilleras” (Matovelle, 1897:4).

Y como dijimos las montañas que se consideraron íconos de la nación a través de las innumerables repeticiones de sus ilustraciones se concentraron en la Sierra centro-norte, “y el resto del país siguió siendo tierra de nadie”. (Kennedy, Alexandra, 2008:85).

También algunos frutos se recogen a principios del siglo XX en la enseñanza artística en la escuela para las mujeres: “En los colegios de niñas de los Sagrados



Corazones, establecidos en Quito y Cuenca, en 1862 y 1863 respectivamente, se instauró las clases de “lectura, escritura y gramática, (...) pintura al pastel y dibujo lineal, geografía...”, bajo los estrictos preceptos cristianos.” (Kennedy, Alexandra., 2008:98), formación lancasteriana que promulgaba la educación a través de la naturaleza sin olvidar los conceptos cristianos, esta educación, “daría sus frutos a fines del XIX y la primera década del XX, cuando mujeres como la cuencana Zoila Hinostroza de Pauta, entre otras, presentó cuadros de historia natural en la Primera Exposición Azuaya de 1904, organizada por Luis Cordero. (Cordero, 1904: 42-43)” (Kennedy, Alexandra, 2008:98).

Así una imagen ya concebida, idealizada por el ejercicio del poder de quienes la pintaron regresa a su lugar de origen como modelo a ser copiado por los artesanos locales como un camino corto al proceso de reproducción de imágenes que de otra manera necesitarían ser impresas, de ésta manera las imágenes son recreadas:

“En consecuencia, la incesante repetición de un mismo ícono resultó lícito: pintar un mismo paisaje, desde el mismo punto de vista, con los mismos detalles de flora, fauna, o un habitante tirando de una mula, recorriendo los agrestes caminos andinos, no fue visto como falta de invención o creatividad, sino como una forma de crear o difundir una retórica, que se iba consolidando como patriótica”. (Kennedy, 2008:85).

Hubo momentos en que la literatura penetró en la plástica y viceversa, sirviendo de ésta manera de inspiración la una de la otra. Entonces muchos poemas, novelas, pinturas, publicaciones, grabados, litografías, fotografías, ilustraciones, textos, y estudios fueron utilizados como herramientas para la educación. Éstas herramientas para la educación del nuevo ciudadano fueron usadas por hombres que jugaron roles múltiples, podríamos decir que se trata el paisaje con símbolos ideológicos y psicológicos.

Esta minoritaria población habría de jugar muchos roles a lo largo de sus vidas; hacendados y terratenientes se convirtieron en políticos activos y se inmiscuyeron en la enseñanza y transformación de la agricultura, en los grandes proyectos del ferrocarril, en los programas de instrucción pública. Muchos de estos fueron además escritores y artistas plásticos y jugaron un rol determinante en la construcción de la nación. (Kennedy, 2008:89).



Los actores geográficos, tanto si eran de clases sociales que tienen más o menos poder, tienen iguales posibilidades de emprender los cambios territoriales, desde esta perspectiva el problema se plantea de acuerdo a las diferentes mentalidades y a la manera de construir el nuevo imaginario territorial.

Surge en los años siguientes una conjunción de fenómenos estéticos provocados por el acercamiento de los artistas a las últimas corrientes plásticas europeas, que ciertamente traen un espíritu fresco y renovador. Las primeras décadas de la pintura cuencana del siglo XX siguieron pues una transición del clasicismo a las corrientes alternas que venían de las escuelas de Europa, como el constructivismo, el surrealismo. A comienzos del siglo XX se puede ver una gran variedad de vanguardias el postimpresionismo, el puntillismo, el simbolismo pictórico, el expresionismo, el fauvismo, el cubismo, el surrealismo, el futurismo. Como en la década de los 40 surge el naturalismo, el naturalismo transcribe la realidad a diferencia del expresionismo, que la desentraña. Se produce el traslado de las formas y los significados existentes en la naturaleza a símbolos y signos en la obra de arte, entonces aparecen las abstracciones en el paisaje. Las generaciones siguientes avanzan buscando cambios formales y van hacia un abstraccionismo que se contrapone al violento naturalismo anterior, pero que retoma las formas ancestrales de los indígenas; el modelo expresionista, a veces paisajes cubistas, descomponiendo de esta manera la realidad. La vigorosa presencia del realismo social marca un cambio de mentalidad y de estilo.

Lo que viene a partir de esos años y hasta muy avanzado el siglo veinte, es un proceso de ruptura, se trataba de hacer una diferenciación social de los espacios, así como a introducir límites imaginados entre la ciudad y el campo, entre lo civilizado y lo no civilizado. Cuyos criterios de diferenciación no fueron solamente técnicos sino sociales y culturales. Que sirvieron de antesala de transformaciones aún mayores que se producirían en la segunda mitad del siglo XX. Y en lo que va del siglo.

La inclusión del indígena dentro de la pintura de paisaje, dio como resultado el indianismo y el costumbrismo, para hacer crítica social y política acercándose al



indigenismo y realismo social, como lo más representativo de nuestro arte en ese momento. La problemática social del indio, del cholo, de la naturaleza irrumpen con toda su dureza en el escenario nacional y la pintura avanza hacia un papel predominante en la cultura de nuestro país.

Ya en los años 60 los creadores mostraron su realidad dejando a un lado el modo ingenuo del costumbrismo, y el indianismo sino denunciando con vigor injusticias y desigualdades y exigiendo un cambio radical en la sociedad. Los tiempos son cada vez más agitados. La sociedad se enfrenta con debates ideológicos y transformaciones políticas y culturales, conoce nuevas formas de comportamiento, surgen nuevas rebeldías y se empieza a perfilar el predominio social de la comunicación y, por supuesto, de las nuevas alternativas audiovisuales. A tales tiempos corresponde un arte cada vez más audaz y más complejo. Las políticas de la imagen de los años 80 pasan a reemplazar los estatutos de los años 60 y la pintura de paisaje es poco a poco relegada en el contexto de su propósito de origen, el aleccionamiento a través de una imagen; perdiendo su capacidad de desconcertar, de romper con el punto de vista, que es la gran responsabilidad ética de los artistas y se convierte en una forma artística complaciente, hasta cierto punto conformista, pletórica de nuevas técnicas, pero carente de un contenido conceptual. Sin embargo, todavía conserva su capacidad de concentrar el poder, porque al hombre americano se le enseñó a pensar en imágenes como códigos, aludiendo a la memoria de códigos culturales, cultos religiosos o mensajes políticos. Ésta, que generó una división entre quienes pensaban que pintar paisaje era pues precisamente arte y los que no estaban de acuerdo; el arte es esencialmente para recrear la realidad y la filosofía del arte maneja estructuras sofisticadísimas de lenguaje que no son populares. En realidad se le debería pedir a la filosofía del arte que sea populista y no al arte mismo.

Como habíamos dicho, lo que causa que la pintura se vuelva realista es precisamente la aparición de la fotografía, que desmiente al pintor, de tal manera que el artista entra en competición con las imágenes reales, teniendo como única ventaja el color.



La visión de la obra de paisaje como ornamento, aumentó su nivel de comercialización desde las décadas de la segunda mitad del siglo veinte, surgió como medida de amparo ante las nuevas corrientes vanguardistas que no tenían reparos en desdibujar el paisaje y aún ir a los niveles del feísmo en la conceptualización de sus nuevas obras, se aumentó la demanda en desmedro de la calidad de la obra. Los artistas modernos no pretenden satisfacer el gusto de las personas sino precisamente romper con los códigos tradicionales. Entonces podríamos hablar de que tanto el mercado como el ámbito consumidor se popularizaron. Se comenzó la producción en serie, aun artísticamente elaboradas, se afinaron las técnicas, desde los años 80 aparecen los temas de lo pintoresco y lo barroco plasmados en pseudo técnicas de envejecimiento con materiales que se prestaban para texturas en alto relieve, así encontramos paisajes con craquelados, realizados con derivados del petróleo como las resinas plásticas y toda clase de materiales propios de la construcción, técnicas que se utilizaron en otros géneros de la pintura. Si el nivel de comercialización de la obra de paisaje aumentó fue desde la perspectiva de una visión de ornamento que competía incluso con las artesanías.

Para la mitad del siglo XX el paisaje de caballete se convertiría en mercancía pervertida.

“El paisajismo ecuatoriano en el arte nacional no tiene quizá sesenta años de vida. Y, ya está pervertido, malbaratado. Cualquier borrón de albayalde es una montaña nevada ecuatoriana, Y cualquier montaña. Se vende un Chimborazo por un Cotopaxi, un Altar por un Cayambe... [Las] montañas del Ecuador son ya por fin, motivos de arte ecuatoriano, pero, lástima, principalmente, salvo meritísimas excepciones, de artistas o artesanos trasnochados.” (Kennedy, 2008)

Algunos artistas serios que constituyen la excepción, se perfilaron por el tema del paisaje con muy buenas producciones, el tema nunca se ha puesto de lado, siempre se han investigado los elementos naturales, las técnicas, las más utilizadas el óleo sobre lienzo y la acuarela. La primera muy utilizada por su versatilidad y la segunda por su transparencia y franqueza.



El tema de la pintura consiguió proyectarse a nivel nacional e internacional a través de la Bienal Internacional de Pintura con sede en Cuenca. De sus versiones originales se transmitía éste mensaje de defensa de la pintura en razón de otras manifestaciones artísticas contemporáneas. Pero las últimas versiones se ampliaron a todo tipo de arte contemporáneo.

Hablando de la bienal de pintura de Cuenca, Eudoxia Estrella dice:

Difícil comentar, pero en pocas palabras no estoy de acuerdo con la Bienal desde que dejó de ser de pintura. Yo trabajé para organizar una Bienal en Cuenca era para defender la pintura; y ahora han borrado el camino de la pintura. ("Estrella", 2011)

3.2. Textura, papel, paisaje. Obras que preceden ésta investigación.

Las propiedades tan manejables del papel y de las fibras orgánicas en general se adaptan a las consecuciones estéticas de mi trabajo, considero la versatilidad de la celulosa para rasgarle, humedecerle, cortarle, licuarle y pegarle. Estos procesos son utilizados en conformidad a un propósito que está de acuerdo a la conceptualización o también a procesos espontáneos y dirigidos a la orientación plástica de símbolos y texturas. El principal proceso de la obra se da entre la idea preconcebida y el dibujo con las texturas sobre el soporte de madera; los desniveles de la textura permiten agregar varias capas de pintura, de diferente color, y dependiendo del instrumento de aplicación y el nivel de humedad se pueden superponer los colores, mezclarlos o entresacar la capa anterior de pintura. La pintura se puede lavar, esgrafiar o aplicar con hisopos de 5c algodón o trapos limpios, dependiendo del grosor y calidad de la textura. En las diferentes formas orgánicas que presenta la naturaleza, existen diseños que pueden ser fisiológicos y estéticos, éstos diseños que existen pueden llamarse ergonómicos biológicamente, adaptables al cuerpo humano. En la obra "El camino" trato con la visualidad. Cada forma o tamaño en la naturaleza cumple un papel biológico y funcional más o menos interpolar de frecuencias de visualidad cromática y estructural que corresponde a

las diferentes etapas del ciclo de vida. Si tomamos una red interna de una fruta cualquiera, que puede ser vista desde un corte transversal central, vemos que cumple una función de conformación que se expande en la etapa de crecimiento y puede contraerse en la etapa de descomposición. Sin embargo, cuando la fruta está madura es un buen estado para observar sus redes internas que cumplen con un diseño de simetría interior perfecto. Así por ejemplo se verá diferente una célula de

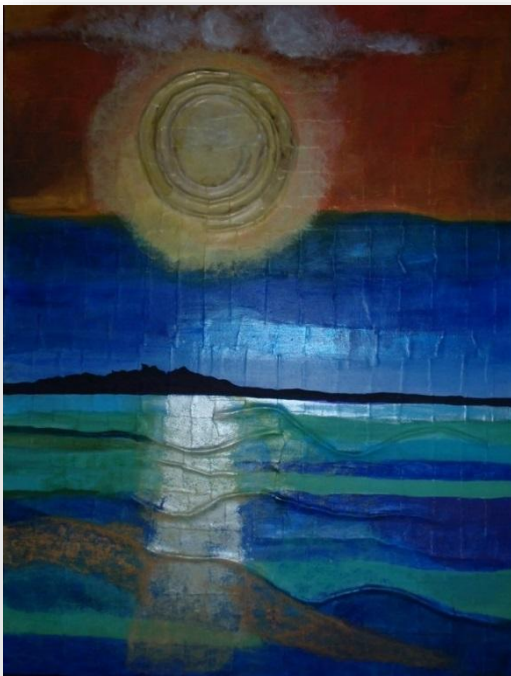
un vegetal a la de un tronco que está en una etapa avanzada del ciclo de vida. Con estos criterios podemos identificarnos para estudiar cualquier tipo de estructura



25. "El Camino". Mayra Arias. 80.5x60cm., acrílico sobre papel y piola sobre soporte de madera.

orgánica del cual podemos tomar las formas artísticamente utilizables en sus movimientos de reflexión, traslación y rotación. Las singulares formas orgánicas son inspiración sobre todo de las texturas. El ser humano se orienta por su capacidad de administrar la naturaleza.

La naturaleza es un hogar formado a la medida del hombre, su ambiente único, su temperatura, las condiciones por demás favorables de su entorno y su infinita belleza han proporcionado un lugar perfecto para el ser humano



26. "Sol de Justicia", Mayra Arias, 80.5cmx60cm., acrílico sobre papel y piola sobre soporte de madera.

durante siglos. Al ser humano le proporciona no sólo alimento para su cuerpo sino también para su alma, en la inmensa variedad de colores, en las sensaciones para los cinco sentidos que enriquecen la actividad cotidiana y más aún si encuentra su génesis en la actividad artística.



27. "Noche de Luna", Mayra Arias, 80,5cmx60cm, acrílico sobre papel sobre soporte de madera.

La capacidad que tenemos para interpretar imágenes es una parte esencial en nuestras vidas, es quizá el lenguaje que más rápido podemos descodificar, tardamos apenas un segundo en saber lo que significa una imagen bidimensional, sin tener

que pensarlo; y esto, dentro

del contexto del concepto de paisaje, es esencial, porque el paisaje urbano, sobre todo, está lleno de signos, símbolos y de imágenes. Llegar a prescindir del grado de complejidad del lenguaje simbólico sería bastante complicado. Sin las imágenes nuestra vida no se reconocería, es por eso que ahora las imágenes dominan nuestras vidas. Y dependiendo del origen de las imágenes podemos definir si vivimos en un mundo más o menos artificial, en el que poco a poco van desapareciendo los elementos naturales que conforman nuestro campo visual desde nuestro punto de vista físico, para dar lugar a elementos físicos artificiales creados por el hombre para su comodidad, para acelerar su ritmo de vida y para generar progreso, en detrimento de la naturaleza; sin embargo en el proceso y, como sabemos, se está olvidando el objetivo mismo que es el mejoramiento de la vida del ser humano y lo que es peor se está produciendo la destrucción de éste. Así como la pintura de paisaje juega un papel predominante en la conformación del imaginario nacional en una naciente nación, en la que se necesitaba ordenar su

territorialidad, su conocimiento y dominar la naturaleza para ponerla al servicio del progreso del ciudadano común, ahora puede guiarnos a la conformación de un pensamiento equitativo de conservación y buena administración del ambiente en el cual no cabe la abyecta posibilidad de prescindir de ella, como nos han sugerido ciertas obras de arte de ficción o cuento, en las que la vida pasa a ser completamente artificial o dependiente de una estructura espuria.

3.3 Referentes artísticos de la obra

CHRISTY HENGST (EE.UU. 1967). Artista, a la que tengo el gusto de conocer personalmente, que participó como expositora paralela a la novena Bienal de Cuenca en el 2007, con técnicas de arte-objeto y pintura, su trabajo es en esencia en alto relieve, de formas redondeadas, orgánicas, que en conjunto presentan una lectura dinámica de la obra.



28. S/n. Escaque
Christy Hengst

1.40 m. x 1.40 cm.
Estados Unidos

**Propuesta de la
Bienal de Pintura
de Cuenca**



29. *Línea del Tiempo*. Christy Hengst. Técnica mixta con porcelana, cera de abejas y cuerda.

En esta exposición Hengst, trabaja con cera de abejas y porcelana, en una serie de pinturas en alto relieve. El tema del trabajo es una condición humana táctil. La autora pretende comunicar un concepto pre-verbal, es decir algo que nuestro cuerpo entiende mejor que nuestra cabeza. Ella se inspira en su intensa experiencia con la maternidad y en las exploraciones que hace de los procesos esenciales de la vida como son el envejecimiento y la muerte. Es decir una indagación de las memorias corporales que sobrepasan las fronteras culturales, diferencias políticas y de guerra.

En los conceptos en los que se sumerge ésta obra hace hincapié en como soportar la guerra en nuestras narices, y tratar de entender como la gente puede hacer cosas el uno contra el otro. En consonancia con la IX Bial entonces en la obra se puntualizan estas búsquedas a través de gestos y momentos muy concretos de la historia. En su evolución de las obras de cerámica, y en sus esculturas de palomas, la artista ha venido desarrollando una técnica de serigrafía sobre las piezas de cerámica, en un proceso que se puede también extender a las losas en tres dimensiones. Ésta técnica de serigrafía sobre arcilla permite transferir fotografías, escritura, imágenes o texto. Se muestra en obras como “pájaros en el parque”, arte público, en la cual insiste en el tema de la guerra y en sus exploraciones sobre la paz. Estas esculturas llevan impresas textos y grabados, disponible en: <http://www.christyhengst.com/Image.asp?ImageID=854411&apid=1&gpid=1&ipid=1&AKey=58C8R5F7>

MATEO LÓPEZ, (1978) artista colombiano de profesión también arquitecto, que participa en la novena Bial de Cuenca con la obra, “Narración de encuentros



casuales” con la cual obtiene un premio (2005-2006), en ella nos muestra que una ciudad no siempre cumple el modelo con el que fue planificada sino que en base a nuevas demandas de relaciones y otras concertaciones de ejecución va haciéndose y deshaciéndose y reelaborándose siguiendo otros ejes de expansión a los que el artista los llama encuentros casuales, y “según esto aparece un nuevo concepto de paisaje y por ello se hace necesaria una investigación sobre la noción de ficción, realidad e historia, reflejada en la trama visual y social de la ciudad contemporánea” (López, 2013).

En el proyecto, (López, 2013), dice que se trata de construir otra idea de ciudad, a partir de lo cotidiano, lo reciclado, lo encontrado elaborando como una maqueta entre el espacio y el tiempo que viene a constituir una nueva geografía, porque el nuevo paisaje se va construyendo a través de ideales políticos, económicos, sociales y culturales que desembocan en un abanico de posibilidades habitacionales, de las cuales el habitante ante sus necesidades tiene que escoger. En medio de lo circunstancial entonces se va tejiendo lo imaginario y lo real. Valiéndose de dibujos proyecta su obra, haciendo alusión a que lo que existe ahora en la realidad alguna vez fue un dibujo.

Por lo general utiliza en su obra materiales cotidianos entre las que están el papel, el cartón, la madera, en sus instalaciones con mesas, lámparas y objetos de escritorio por lo general los que usa el artista en su trabajo diario, empezó a romper con el paradigma del dibujo académico que conocía de trazos perfectos y a comprender de que no se trata de cómo está hecho sino del mensaje que contiene. Es como romper con los cánones de lo que él consideraba un buen dibujo, a escala. No le gusta sacralizar el objeto de arte sino socializarlo. En su obra “Diarios de motocicleta”, documenta con una serie de dibujos el recorrido que hizo en su motocicleta desde Bogotá hasta Medellín y Cali, con el objeto de redescubrir el paisaje, al estilo de los artistas del siglo XIX. Dibujó el paisaje, objetos, personas, lugares. etc. En su obra “Palacio de Papel”, en la que representa una librería ficticia, cuestiona la realidad de los objetos, en la que representa reglas irregulares, cuadernos que funcionan por los dos lados y borradores enormes, donde

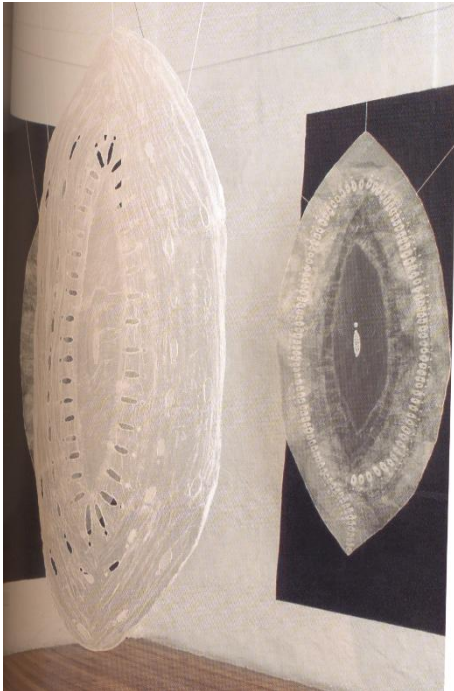
igualmente hay libros sobre las utopías de la modernidad, sobre asuntos que conciernen al hombre y su problema de definirse a sí mismo y a su entorno. Sus obras cuestionan al espectador entre la realidad y la ilusión.



30. *Narración de encuentros casuales.* Mateo López.

Que hace un artista moderno volviendo a explorar el paisaje que pintaron los artistas del siglo XIX, por medio de dibujos quiere volver a reencontrarse con la realidad y a cuestionar al espectador sobre los objetos olvidados.

ISABEL ESPINOZA, (1968), participa en la novena Bienal de Cuenca con su obra, “Metáfora de los Escudos”, que consiste en once obras con medidas que varían entre los 0.40cm de ancho, 0.90cm de largo y 1.90cm de altura. Las obras tienen una similitud morfológica al de una hoja, ésta forma contenedor lleva una forma que es síntesis del ser humano. . Las obras en su conjunto representan el momento que se reúnen las tribus africanas para una batalla.



31. Isabel Espinoza

La técnica de la obra es papel de arroz. La artista procura que el papel sea la obra en sí misma y no sólo un soporte, es papel artesanal trabajado en ricas texturas, de extrema delicadeza al tacto.



32. *Pangaea*. Juana Córdova. 2012

Juana Córdova, con su obra “Botica” en la cual, trata de recrear un jardín de plantas usualmente medicinales, es la recreación de un jardín o huerto, el cual fue elaborado con papel de arroz, y fue moldeado en una estructura de alambre, la obra está “sembrada”, en granos de morocho, la obra comprende aproximadamente por 50 elementos.

Pablo Cardoso (1965), en su indagación sobre el paisaje de la forma no tradicional, como lo ha dicho el artista; denominada “Lebens-raum”, voz alemana que significa “espacio vital”, se apropia de paisajes hechos en el siglo XIX, para hacerles un cambio en la cromática. Se trata de fotografías tomadas introduciendo un filtro para una desmitificación de la obra de Frederic Church, quien reúne las exigencias del artista para cumplir su objetivo. Como apunta a un interés de estos artistas, que en ausencia de la comodidad del registro fotográfico debían tomar apuntes de la naturaleza y realizar sus obras de memoria. En cuanto al concepto de la obra dice:

“ cómo los pueblos damos la espalda a la naturaleza y nos seguimos extendiendo, agotando los recursos, erosionando la tierra, consumiendo en desmedida el agua, envenenando el aire, teniendo la idea de que el ser

humano es la especie que predomina y tiene más derecho sobre cualquier otro ser viviente". ("Cardoso, 2010)

Esta obra también nos habla de nuestro extrañamiento ante la naturaleza, cuándo ésta en su desplazamiento por la cultura nos habla de su enajenación.



33. *Lebens-raum*, Pablo Cardoso

También afirma: *“Yo soy pintor. La pintura no ha muerto, ni creo que vaya a morir. La pintura sigue siendo un medio de expresión desde el cual puedes hablar de las cosas que te interesan y preocupan independientemente de la época”.* (García, 2011)

Capítulo 4: Propuesta Artística

4.1 El papel

El papel es un material constituido por una delgada capa de celulosa, por lo general son fibras vegetales molidas. La pasta de celulosa por lo general se extrae de trapos, madera, paja, molidos y desleídos en agua y blanqueadas por procedimientos químicos, que se hacen secar y se endurecen por procedimientos especiales. Según el grado de dureza, puede ser más o menos maleable, de acuerdo a las capas puede ser una cartulina, siendo el cartón el más rígido. Los procesos de fabricación pueden ser manuales como industriales, es un producto

sujeto a reciclaje por motivos ambientales. Entonces de acuerdo al proceso que se sigue en la fabricación existen muchas clases de papel siendo éstos desde los más delicados a los más resistentes. Sometido a un alto nivel de producción debido a la gran cantidad de productos que necesitan de su embalaje y rotulación. Muy utilizado en el aspecto social de la comunicación.

Existe una variedad muy grande de usos del papel además de su principal uso que es el de la escritura. Por la versatilidad del material se puede usar de distintas maneras y procedimientos, se puede cortar, doblar, pintar, moler o licuar, recortar, rasgar y arrugar el papel para poder utilizarlo en diferentes técnicas de artesanía, construcción, arte o pedagogía,. Entonces podríamos decir que tiene propiedades mecánicas o de resistencia y visuales o de presentación, entre estas últimas cuentan el brillo, el grado de blancura, tersura y opacidad. Por su constitución tiene una gran capacidad de absorción de los líquidos y por su superficie adherente, se puede pegar fácilmente; y en una capacidad reversible, se puede secar fácilmente. De un grado muy bajo de dureza, altamente maleable y flexible.

4.2 Técnicas de Papel, antecedentes

Las técnicas de trabajo en papel son infinitas, más si le agregamos la utilidad y el diseño. Además contamos con diferentes calidades de papel. Pero básicamente conocemos las siguientes técnicas.



34... Flores de Origami

Existen técnicas del **plegado de papel** como la técnica del **Origami**, que consiste en el doblado preciso y cuidadoso del papel para que el producto sea preciso y prolijo. Otra técnica es la de **papel plisado**, utilizado en tarjetería y manualidades añadidas a la filigrana en

papel, que consiste en formas realizadas con cinta de papel.

Técnicas de doblado de papel, como por ejemplo.

Técnicas de **tejido con papel** como el papel doblado y entretrejido.

Que puede ser torcido o en capas.

Entre las técnicas de papel molido o licuado están el **papel maché**, el **papel reciclado**.

El término papel maché es una derivación del término Papier-Maché, voz francesa que significa papel machacado, de la cual se ha tomado la denominación precisamente para la pulpa de papel en castellano.



35. Cesta de papel retorcido.

En el diccionario dice: “Voz francesa que designa la pulpa del papel, hecho mediante la composición de la pulpa, o pegando juntos diferentes grosores de papel, para la dureza y del papel, para la dureza y consistencia de la madera” (Mollet, 1998:272). Otra versión dice: “Mezcla de pulpa de papel, goma, tiza y a veces arena, que se utiliza para realizar objetos o esculturas que luego se hornean y se pintan o se recubren con laca” (Ocampo, 1992:162).



36. Caja China de cartapesta

De acuerdo a las técnicas del papel maché, está el papel en capas o cartapesta.

4.3 Conceptualización de la Obra

“Porque sabemos que toda la creación gime a una, y a una está con dolores de parto hasta ahora” Ro. 8, 22

(Romanos, 1960)

Reflexionaba sobre como la idea de paisaje en nuestro país, surge a partir de un imaginario que se iba construyendo desde segmentos de vistas panorámicas de pinturas, que es diferente a la visualidad paisajística que se consigue hoy en día por

medio del satélite, ¿no será que este proceso nos está enajenando del proceso



natural de expectación de la Tierra?. Ahora se puede mirar cualquier parte de la Tierra en un minuto, en aquel entonces costaba toda una vida poder hacer un mapa, detallar la constitución geológica o entablar los límites territoriales; ahora se instaura una dimensión de tiempo. Si establecemos ésta dimensión de tiempo multiplicada, entonces el paisaje ya no será el de la Tierra sino otro estelar. Mientras que antes teníamos que luchar con los embates de la Naturaleza, creo que ahora la naturaleza busca protegerse, de nosotros. Porque la naturaleza actúa como un todo orgánico cuya reacción en cadena afecta todo el medio ambiente. Como dije la temporalidad visual puede cambiar, como dice Susskind que los científicos todavía necesitan encontrar una explicación natural y racional a nuestro mundo y a todo el cosmos que parece haber sido hecho a la medida de nosotros “¿Por qué el universo tiene toda la apariencia de haber sido especialmente diseñado para que puedan existir formas de vida como la nuestra?” (Susskind, 2007). ¿Por qué me propongo estas reflexiones?, porque ahora tengo elementos de comparación entre lo que significaba el paisaje para los habitantes del siglo XIX y hoy, por ejemplo, en que se trata siempre de capturar el paisaje por medio de la fotografía. En medio de éstas reflexiones también surgieron preguntas como ¿Si es que el Universo fue diseñado especialmente para nosotros entonces los científicos han logrado explicar apenas una pequeña parte de lo que sería el todo? Y en realidad el paisaje sería infinitamente más grande. Lo que lograríamos al escapar del mundo en que vivimos no sería mucho, porque las condiciones ideales las tenemos aquí y las estamos menoscabando.

También me preguntaba ¿cuál era el real objetivo de los naturalistas que vinieron a estudiar la naturaleza? Y cuáles eran sus verdaderos propósitos, explorar las posibilidades de utilización de productos para mejorar sus condiciones de vida, tanto que, consideraron a los habitantes originarios del territorio como nativos exóticos mas no como seres humanos, se aprovecharon de las superioridades de la “civilización” que traían en sus manos para tomar ventaja de cuanto pudiera ser conveniente para ellos. A pesar de que se había promulgado la Doctrina Monroe, es decir América para los americanos, en su oposición al neocolonialismo; los



Europeos decidieron explorar el continente. La naturaleza estaba intacta, si cabe el término en su estado salvaje.

Las preguntas que me iba haciendo a lo largo de la investigación en la que pretendía cubrir algunos vacíos de forma y de fondo, era reponer de alguna manera la falta de un hilo de conducción histórico del paisaje rural. Ya que pasó de un gran contenido de fondo a ser comercializado acorde a los gustos populares de la época.

Al observar los paisajes pintados por hombres y mujeres de todas las décadas en el siglo pasado, en nuestra ciudad, me di cuenta de que algunas características de sus obras me llamaban mucho la atención, como por ejemplo el color de los cielos de Francisco Delgado, la belleza del campo reflejada en los cuadros de Honorato Vásquez, la ternura de los elementos naturales pintados por Eudoxia Etrella, el colorido de las obras de Chalco o de Tarqui que reflejan por así decirlo una manera peculiar de transmitir sus experiencias muy particulares con la pintura, naturalezas que pueden servir muy bien de inspiración para ser traducidas a una obra que reinterprete éstos elementos no con el afán de modificarlos para hacerlos más sofisticados, sino más bien traerlos de vuelta al escenario artístico, y, con mucho respeto, darles nuevas lecturas. Y ya que el paisaje pintado era el mismo; porque el paisaje natural no fue sometido a cambios muy drásticos por lo menos en un buen lapso de tiempo en las décadas anteriores; lo que varía son las formas utilizadas por los artistas pintores de captarlo en el lienzo. No creo que sus técnicas respondan tan sólo a un afán de llamar la atención sino también a un vivo deseo de expresar el amor por su tierra, y lo que es más son las pruebas de su interés por la naturaleza.

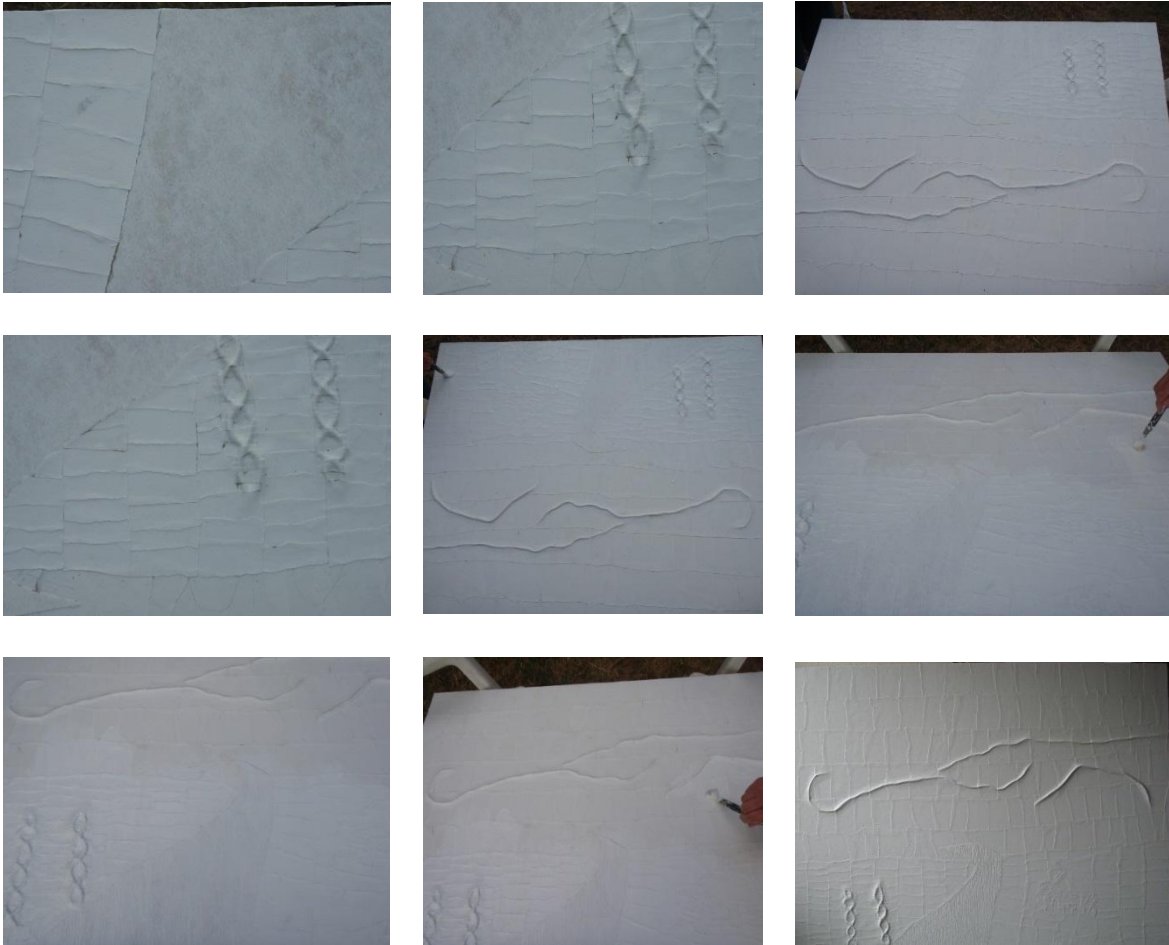
Creo que es indispensable retornar a una armonía entre el ser humano y el ambiente en el que habita, que le pondría en una franca recuperación integral de sus facultades orgánicas. El afán de reciclar los elementos producidos por el hombre llamados artificiales, ajenos a la reintegración a la naturaleza de forma espontánea sino por serios procesos químicos, no hace más que ahondar el problema de la saturación de estos elementos químicos que dañan el ambiente y ponen en riesgo su supervivencia. Más bien se haría en no producirlos. Algunos dirían mejor es esto que nada.

Se pretende mejorar la calidad de las semillas interfiriendo en su estructura orgánica básica como es el ADN, con el afán de obtener mejores resultados en las cosechas y aumentar la producción, poniendo en riesgo las adecuadas reacciones de la naturaleza de las plantas ante plagas y enfermedades, en desmedro de la salud del ser humano. En fin el paisaje ha sido modificado en su estructura medular más que en su aspecto natural, ya en nuestro medio se comienza a notar el empuje y valoración que se da a estos procesos llamados “modernos” de producción de alimentos que han causado serios deterioros en los medios en los que han sido experimentados.

4.4 Explicación técnica de la obra.

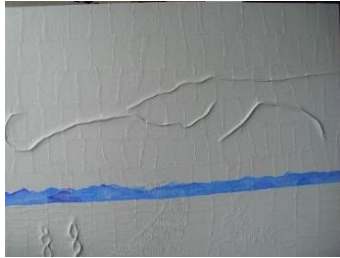
Se necesita de un soporte estable o rígido para que resista los diferentes niveles de humedad del proceso. A esto se le añade su preparación, para que facilite el proceso de pegado, no debe estar con polvo o partículas de grasa, debe estar muy limpio. El proceso del pegado obedece al boceto de la obra hecho con anterioridad, las calidades de textura del papel así como el tamaño de los pedazos se adaptan de forma espontánea a las calidades de textura y construcción de la perspectiva. Las cualidades inmejorables del papel que pueden facilitar el proceso de construcción de la obra sobre todo en la etapa del dibujo, se aprovechan mejor si se trabajan manualmente, es decir rasgando el papel y pegándolo.





Luego de la etapa de pegado del papel se puede preparar a la siguiente etapa para la pintura, con una base de imprimado hecho con algunos de los ingredientes comunes a los imprimados de base normales como son: la cola plástica, el aceite de linaza, blanco de España, o un sustituto que le viene muy bien es el talco, algo de acrílico para dar uniformidad al color que puede ser blanco o de color también. Estos materiales se mezclan en cantidades iguales y la proporción a ser utilizada va de acuerdo al tamaño del soporte o la superficie a cubrirse. El imprimado más o menos tarda un tiempo equivalente a doce horas en secarse, es necesario que se seque más bien a la sombra para evitar rajaduras o craquelados. Y el grado de humedad ideal para la pintura no debe ser muy alto ni muy bajo. Resulta conveniente aplicarle en dos capas o más para dar lugar al completo recubrimiento del soporte y evitar que se levante cualquier terminación del papel.

Una vez imprimado está listo para la etapa de la pintura que será de acuerdo a lo planificado, entendiéndose que se debe aprovechar las texturas del papel, aunque se puede trabajar sobreponiendo capas de pintura con pincel seco lo cual permite originar otras calidades. El imprimado permite trabajar con innumerables materiales de dibujo o pintura: lápiz, tinta, sanguina, acrílicos, óleos, etc. Así como los materiales de aplicación, el pincel, esponjas, trapos, etc.





37. *Todo lo que se siembra se cosecha*. Mayra Arias Mora. 80.5x60. Acrílico/cartulina/madera

5. Conclusiones

Estamos equivocadamente acostumbrados a pensar que el arte no hace nada, que es inútil e inconsecuente, sin embargo la pintura de paisaje fue un instrumento muy útil en la conformación del imaginario nacional, acorde a la época de su esplendor, sirvió para trasladar las imágenes de nuestro país por todo el mundo. En efecto las producciones artísticas determinan y a muy largo plazo construcciones de cómo se aprecian los seres humanos, como entienden su mundo, en sus analogías y desasosiegos. Hay una eficacia política, cotidiana y territorial de toda la producción paisajística que el esteticismo moderno nos hace olvidar, sería imposible imaginar las ideologías sin los artistas. Los artistas del paisaje produjeron una serie de expectativas de cómo debería ser la política, sobre la conformación del imaginario territorial, sobre la diversificación de una estructura pedagógica, así como los



múltiples estudios científicos. Las pinturas realistas, constituyeron una urgente necesidad de comunicar las escenas de la vida cotidiana. El advenimiento de la fotografía provoca que la pintura se vuelva realista para poder competir entre las dos.

Citando a Debarbieux, que dice “Nunca se ha hablado tanto de paisaje como hoy en día .Objeto de contemplación turística, objeto de políticas públicas, materia de debate sobre la crisis en la cual es tema de estudio, objeto de codicias diversas, tema pasado de moda de la creación artística, el paisaje se halla en la tormenta . (Debardieux, Janvier- Féurier, 2004: 38) (León , Juan, 2008:144).

Yepes (2006) dice que, el ideal de los gobiernos durante el siglo XIX fue civilizar la nación, esto es imitar los principios políticos, económicos, sociales y estéticos de base capitalista traídos especialmente de Europa, por ésta razón las tendencias en el arte así como sus vanguardias eran trasladadas al país, la pintura romántica, el realismo, el naturalismo, el impresionismo. Si bien los temas eran locales (paisajes), los principios estéticos y los potenciales consumidores del arte respondían a las iniciativas y gustos europeos. Que por lo general eran las minorías de clase alta. Sin embargo las formas de difundirse el arte responden a parámetros distintos del entretejido sociocultural, marcado por la crítica europea y norteamericana que subvaloraba el arte de las últimas décadas del siglo pasado como una imitación de las tendencias estéticas de Europa las cuales eran sus originales. No obstante aquí se dio una fusión de culturas y por lo tanto de sus tendencias estéticas. Así que la historia del arte debería estudiarse bajo parámetros distintos de los de la evolución del pensamiento eurocentrista que todavía predomina en América Latina. Puesto que también son fundamentalmente diferentes el hacer y el significado de la práctica estética en relación con las sociedades dentro de las cuales se manifestaba. Así por ejemplo los motivos indígenas con su carga impuesta de exotismo y originalidad lejos estaban de ser representados como cultura porque en la realidad eran excluidos socialmente, sin derechos ni oportunidades de igualdad. La incorporación del indígena al paisaje que evolucionó en un tema de crítica social, de los años 60, se da paralelamente, a la imitación de las vanguardias venidas de



Europa y Estados Unidos, que ha desembocado en la discusión de la originalidad del pensamiento crítico-estético que todavía reposa sobre el tapete.

“En gran parte, es una cuestión de comercio, de cambio en los gustos estéticos, y de reorientación crítica del eurocentrismo que ha caracterizado a la cultura occidental de los últimos cuatro siglos.” (Yépez, 2006)

En cuanto a si la pintura de paisaje sigue siendo una obra de arte o se convirtió en una obra de arte popular, ¿cómo se distingue un objeto de arte de uno que es meramente funcional? Ya no estamos en la época en que precisamente se mide la capacidad artística por la habilidad del artista, sobre todo si ésta es manual. Por eso es que los mejores artistas no son precisamente los más conocidos, porque siguen ajustándose a las concepciones filosóficas. Para las cuales la belleza no es necesariamente una cualidad indispensable. “La belleza, para el arte, es una opción, no una condición necesaria”. (El abuso de la belleza).Paidós, 2005

Ya no es posible aplicar las nociones tradicionales de la estética al arte contemporáneo, sino más bien concentrarse en una filosofía del arte que arroje luz sobre el concepto que quizá sea el más sorprendente del arte contemporáneo: que todo es posible. Éste concepto que lo resolvió Danto basándose en la sociología dice que la obra de arte no lo es por ninguna cualidad intrínseca, sino que puede encajarse dentro del mundo artístico por medio de un colectivo compuesto por los críticos, museístas, marchantes y por supuesto los propios creadores que integran la colectividad artística, la cual si acepta algo como arte entonces es arte. En lugar de la originalidad y el carácter irreplicable de los cuadros, de su contenido de profundidad existencial, las obras se producen en un contexto teórico, que pertenece al mundo del arte, sin el cual no pueden ser percibidas ni interpretadas como arte, en éste contexto tienen un significado y exigen una interpretación. Así como pueden adoptar el estilo, el medio, el procedimiento que se desee sin diferenciarse del resto de los objetos no artísticos. Hoy, ninguna teoría artística puede decidir qué aspecto deba tener una obra de arte. La teoría artística que Danto defiende es un modelo para el cual la excelencia artística se mide por el valor de las ideas que encarna la obra y las actitudes que provoca. (Danto, s.f.)



Existe una fuerza intrínseca de expresión dentro de la pintura. Los artistas tratan de impactar con cualquier cosa que llame la atención como queriendo decir: soy diferente. Pero algo de esto se refiere a una imaginación publicitaria, el arte no necesita causar un inmediato impacto para tener valor, lecturas que no siempre se muestra a primera vista, estas narrativas son sutiles y complejas, no necesariamente agradables pero siempre tienen algo que decir. Para ser contemporáneo, el arte no necesariamente tiene que impactar a los medios, éste, está cargado de ironía estéril en medio una búsqueda trivial. Hoy en día estamos rodeados de imágenes que nos gustan: es tan frágil el ser humano para poder soportar el nivel de control al que es sometido por el sistema; la pintura de paisaje es un medio de simplemente apropiarse de la naturaleza y expresar esos naturales sentimientos, sin tener necesariamente que "ser parte de..", nos recuerda ese simple hogar al que pertenecemos, no es lo mismo fotografiar que pintar el paisaje, al final terminamos preocupándonos más de lo que sucede en la cámara, la cámara tampoco capta la realidad, el ojo ve diferentes superficies. El cine, la televisión cuentan lo visual pero no necesariamente la realidad. Existe el peligro de que el arte pierda su alma; el arte tiene que ver con la imaginación, nos hace pensar con más claridad y debería darnos sensaciones más coherentes, que el sistema por medio de la actual cultura, está matando.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, A., Cardoso, F., Crespo, H., Felipe, D., Gabriela, E., Jaramillo, D., . . . Vélez, M. (2010). *CUENCA PATRIMONIAL*. (D. Demetrio Orellana, Ed., & D. Demetrio Orellana, Trad.) Cuenca, Azuay, Ecuador: Municipalidad de Cuenca.
- Abad, A., Dávila, J., Malo, C., Suárez, C., Muñoz, P., Jaramillo, D., . . . Cueva, P. (1998). *DE LA INOCENCIA A LA LIBERTAD*. (A. Abad, Ed.) Cuenca: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- Avilés, E. (23 de Octubre de 2013). *ENCICLOPEDIA DEL ECUADOR*. Obtenido de ENCICLOPEDIA DEL ECUADOR.: <http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=1765&Let=>
- "Cardoso, v. d. (26 de Julio de 2010). *Pablo Cardoso realiza versiones de paisajes de Frederic Church*. Obtenido de <http://tinyurl.com/ma5rbh8>
- Cuenca, B. d. (2012). *En defensa de la delicadeza*. Cuenca,: Bial de Cuenca.



- Danto, A. (s.f.). *Apuntes sobre Después del Fin del Arte*. (I. Mejía, Productor) Obtenido de Escritos sobre Arte.: <https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/apuntes-sobre-despues-del-fin-del-arte>
- Dávila, J. (11 de Mayo de 1984). Recuerdos de un pintor. *Diario Hoy*.
- Debardieux, B. (Decembre 2003 de Jánvier- Féurier, 2004). "Les métamorphoses du paysage". (h. s. Sciences Humaines, Entrevistador)
- "E. Estrella, d. (14 de Diciembre de 2011). Eudoxia Estrella, 86 años después. *EL COMERCIO.COM Cultura*. Obtenido de http://www.elcomercio.ec/cultura/Eudoxia-Estrella-anos-despues_0_608339379.html
- "Estrella". (14 de Diciembre de 2011). Eudoxia Estrella. *El Comercio.com Cultura*. Recuperado el 23 de Octubre de 2013, de http://www.elcomercio.ec/cultura/Eudoxia-Estrella-anos-despues_0_608339379.html
- Española, R. A. (23 de 10 de 2001). *Real Academia Española*. Obtenido de Diccionario de la lengua española.: <http://lema.rae.es/drae/?val=paisaje+rural>
- Espinoza, J. (06 de 07 de 2009). Luis Moscoso Vega. *El Tiempo. com.ec*. Recuperado el 22 de 10 de 2013, de <http://www.eltiempo.com.ec/noticias-opinion/1326-luis-moscoso-vega/>
- García, A. (30 de Agosto de 2011). Pablo Cardoso: "La pintura no ha muerto". *Cuencano expone en Galería Dpm*.
- Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial Rural de Llacao*. (23 de 10 de 2013). Obtenido de http://www.gadllacao.gob.ec/index.php?option=com_content&view=article&id=171&Itemid=117
- Gómez Villarino, A. (2012). EL PAISAJE Y SU CONSIDERACIÓN EN LA PLANIFICACIÓN DEL DESARROLLO Y EL ORDENAMIENTO TERRITORIAL. APLICACIÓN AL PDOT DEL CANTÓN CUENCA. *universidad verdad 57 Ordenamiento Territorial.*, 205.
- Humboldt, A. d. (2003). *Cuadros de la Naturaleza*. (B. Giner de los Ríos, Trad.) Madrid: Los Libros de la Catarata. Obtenido de <http://books.google.com.ec/books?id=Q7p8Fw45QnwC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Kapon, M. (2004). *Dibujos ancestrales*. Barcelona: Uncos.
- Kennedy, A. (2008). *Escenarios para una patria: PAISAJISMO ECUATORIANO 1850-1930*. Quito: Imprenta NOCIÓN.
- Kingman, Eduardo. (2008). *Escenarios para una patria: PAISAJISMO ECUATORIANO 1850-1930*. Quito: Imprenta Noción.
- León , Juan. (2008). *Escenarios para una patria: PAISAJISMO ECUATORIANO*. Quito: Imprenta NOCIÓN.



- López Monsalve, R. (2001). *Cuenca ORÍGENES DE SU PATRIMONIO CULTURAL*. (R. Monsalve López, Ed.) Cuenca, Azuay, Ecuador: Imprenta Monsalve Moreno, Cía. Ltda.
- López Monsalve, R. (2003). *Cuenca, Patrimonio Mundial*. (R. Monsalve López, Ed.) Cuenca, Ecuador: Imprenta Monsalve Moreno, Cía. Ltda.
- López, M. (07 de Noviembre de 2013). PROYECTO: Narración de encuentros casuales. *Archivo*. Bienal de Cuenca , Cuenca, Azuay.
- Matovelle, J. M. (1897). *Beve Noticia Histórica del Santuario Nuestra Señora del Rocío*. Cuenca.
- Mollet, J. W. (1998). *DICCIONARIO DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA*. (S. Escudero Padilla, Trad.) Madrid: EDIMAT LIBROS,S.A.
- Monreal y Tejada, L., & Hagggar, R. (1992). *DICCIONARIO DE TÉRMINOS DE ARTE*. Barcelona: EDITORIAL JUVENTUD, S.A.
- Monteforte, M. (1985). *Los signos del Hombre*. (P. U.-S. CUENCA, Ed.) Quito: Imprenta Mariscal.
- Moreno, Andrea. (2008.). *Escenarios para un patria: PAISAJISMO ECUATORIANO 1850-1930*. Quito.: Imprenta NOCIÓN.
- Ocampo, E. (1992). *DICCIONARIO DE TÉRMINOS ARTÍSTICOS Y ARQUEOLÓGICOS*. Barcelona.: Icaria, Editorial, SA.
- Paladines, C. (1990.). *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*. Quito.: Banco Central del Ecuador.
- Pérez, R. (09 de 10 de 2013). www.diccionariobiograficoecuador.com. Obtenido de www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/v3.htm
- REDR. (23 de 10 de 2013). REDR. Obtenido de <http://www.redr.es/es/cargarAplicacionNoticia.do?identificador=23061>
- Reina Valera, V. (1960). *Santa Biblia*. Corea: Sociedades Bíblicas Unidas.
- Rodríguez, H. (1988). *EL SIGLO XX DE LAS ARTES VISUALES EN EL ECUADOR*. (M. d. Guayaquil, Ed.) Guayaquil: CROMOS, S.A.
- Steenbergen, C., & Reh, W. (2001). *arquitectura y paisaje. La proyección de los grandes jardines europeos*. (2. Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarco, Trad.) Barcelona.: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Susskind, L. (2007). *El paisaje cósmico*. (X. García Sanz, Trad.) Barcelona.: CRÍTICA, S.L. Obtenido de <http://es.scribd.com/doc/94364339/Susskind-Leonard-El-paisaje-cosmico-Teoria-de-cuerdas-y-el-mito-del-diseno-inteligente>
- Tiana. (s.f.). Obtenido de Fundación para el arte y la cultura.: <http://www.fundaciontiana.org/eudoxiaestrella.html>

Yépez, E. (Abril de 2006). *Artículos sobre América Latina*. Obtenido de Un vistazo a las artes plásticas de América Latina.: <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/pintura.htm>

Anexos.

1.- Fotografías.- Representan vistas panorámicas desde el cerro Pacchamama en la parroquia de Llaqueo que se encuentra situada al Noroeste de la ciudad de Cuenca, a una distancia de 14 Km., se extiende sobre una superficie irregular de aproximadamente 57.4 kms cuadrados que presenta un relieve accidentado por montículos y quebradas, llegando a una altura de 2680 metros sobre el nivel del mar. Altura que ofrece panoramas hermosos de valles y ensenadas, quebradas como las de Paila Huaico, Cosina Huaico, Aurin. Siendo el cerro de Pachamama la colina más elevada, desde dónde se puede observar una vista panorámica de la ciudad de Cuenca. Tiene una ubicación de 2 grados 50 minutos de latitud Sur y 78 grados 50 minutos de Longitud Occidental en el continente Americano. (Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial Rural de Llaqueo., 2013)

2.- Bocetos





3.-Entrevistas.-

Al pintor Gabriel Méndez de la Asociación Puente Roto.

- Adjunto archivo digital