

23 WATERCOLOURS

FROM THE COURSE
“LANDSCAPES, GARDENS, MATERIALS
(ACQUEOUS LIQUID TECHNIQS)”

DESIGNED BY THE ARCHITECTS
GASPAR JAÉN & FRANCISCO LEIVA

&

JAVIER GARCÍA-SOLERA: «DRAWINGS & WORDS
IN THE QUIET ROOM»

TERESA LANCETA: «WHERE THE EPHEMERAL
ABIDES»

VIRGINIA SMITH: «OLD FRIENDS»

TOMÀS LLORENS: «THE TEXTILE EYE»

VICERRECTORAT OF CULTURE
UNIVERSITY OF ALICANTE (SPAIN)

2013

DIBUJOS Y PALABRAS EN LA HABITACIÓN TRANQUILA

JAVIER GARCÍA-SOLERA

Diez de la mañana. El sol de invierno, tan bajo aún a esa hora, entra raso, como acariciando toda superficie horizontal, en el estudio del autor. A esa luz, el conjunto de láminas extendidas sobre la mesa de trabajo no difieren tanto unas de otras. La iluminación tangente, que falsea los matices de color, da protagonismo al trazado, a la trama... al dibujo que los precede. Vistos así, como un conjunto, se entienden mejor. Y si parte de ellos están, como lo están, entrelazados para siempre en la sucesión de páginas de un cuaderno, no cabe ya entenderlos de otra manera.

Y de cuadernos están las estanterías de ese estudio llenas; y ellos de páginas; y éstas de palabras. Y cada página podría ser una composición más, un dibujo más del conjunto que atesora esa habitación tranquila en la que ahora el sol, ya más vertical, empieza a abrir paso a los colores originales, a los matices que harán de cada dibujo uno propio y singular. Uno entre ellos pero uno por ellos; por los demás. Porque qué es escribir sino dibujar de forma explícita. En esas páginas de esos cuadernos escritos es donde están, en palabras, las vivencias y acontecimientos, los pensamientos y reflexiones que están también, ya sólo línea y color, en los muchos pliegos extendidos sobre la mesa o agrupados para siempre, cosidos entre ellos, en el libro cuaderno: «Quadern de Montevideo».

Sí, así podría parecer que es; pero no es así. Porque igual que no hay sentido para aquellos textos sin el sentido que les da el orden y disposición de la palabra, la composición de la hoja o la posición referida a las demás, no lo hay para estos pliegos sin el orden en que fueron hechos, sin la razón o el lugar en que lo fueron, sin el sentido último de para qué lo fueron. Y, por eso, en ellos no es menos relevante el color o el dibujo, el formato o la técnica, que el título escrito al pie, que la palabra al fin que habla lo que el dibujo solo no diría y que adquiere sentido mayor por lo que el dibujo añade. ¿Quién puede entender del todo, saber o llegar a comprender qué hay detrás de cada uno de esos dibujos? Quizá Gaspar Jaén. Quizá tampoco él.

Si en algo nos alcanzan, si por algo lo hacen estas láminas es por su falta de explicitud. Tienen línea, color, figura a veces, trama tantas otras; historia en un título, sentido en función de la siguiente y las muchas que la han precedido; pero no podemos saber apenas nada, todo queda intuído. Sólo eso; esa emoción. ¿Por qué hace falta dibujar para evocar el amor perdido o los días de Bucarest, Amsterdam o Marraquech; los poetas conocidos o la amiga muerta; los misterios del mar, del río —«Rius de Londres»— de la noche, el jardín o la niebla? ¿Por qué no es suficiente pensar, recordar, sentir? ¿Por qué se nos hace necesario dibujar? El conjunto de estos papeles nos invita a hacernos esas preguntas que no sabremos responder.

Hay allí, en esos muchos dibujos desplegados, historias secretas apenas esbozadas; vividas o por vivir, desconocidas al fin para nosotros y también para él; para Gaspar. Relatos inconclusos a la espera de ser terminados, o reconstruidos, o dados por perdidos, pero nunca olvidados; tal vez por ello dibujados. Con línea y color, con mancha y palabra, con evidencia explícita y con elocuente silencio también. Cuesta entender el porqué de todo ese hermoso trabajo. ¿Para qué? ¿Para quién? E intuimos que sólo ahí, en el laberinto eterno de libros y cuadernos, de poemas y manchas haya quizá una posible iniciación a su desentrañamiento. ¿Lo sabe Gaspar? Tal vez.

Horas después, 'a la tardor', el sol, reflejado ahora sobre el lienzo de la fachada opuesta en la calle estrecha —maravillas de la ciudad densa— devolverá a la estancia esa luz suave y horizontal que la inundaba en la mañana. Y bañará otra vez los muchos dibujos esparcidos aún por la mesa de trabajo igualándolos de nuevo, y evocará en el silencio de la habitación sola lo que hay en ellos de lo que ha sido y es una vida vivida y una vida por vivir. Y hará que resuenen tenuemente por ella aquellas palabras que Gaspar Jaén escribió para cerrar el poema que cerraba a su vez la que podría ser su mejor obra escrita: “No tindràs mai aqueix temps sense present, / ja només de records, sense esperança: / fins el darrer moment davant teu s'ha d'agitar / la grandiosa maquinària de la vida, / cels i llunes giraran sobre una pell / que, encara que gastada, esperarà amb deler / la tremolor del sol i la carícia.”

javier garcía-solera, diciembre 2012

DONDE HABITA LO EFÍMERO

TERESA LANCETA

La belleza no compartida es una erosión en el corazón del viajero que sólo se logra paliar con la esperanza de una compañía futura. Creemos que es la ida lo que nos lleva a visitar lugares lejanos, pero cuántas veces comprobamos que el retorno es lo que nos arrastró a marcharnos, y que es en nuestra casa cuando expanden su fuerza Marraquech, Montevideo o Nápoles. Es a nuestra vuelta, en nuestro hogar, donde vivimos largamente y con mayor intensidad el esplendor de unas ciudades que nos acogieron brevemente en sus calles. Con el tiempo, el viaje se desdibuja en la añoranza; lo que vivimos se amalgama con lo que nos quedó por vivir; y, en medio de la exaltación del recuerdo, aparece el vacío congénito del viajero. El turista lo ve todo, lo conoce todo, vive la totalidad; el viajero, no; quizá es por eso por lo que solamente cuando el viajero puede impregnarse de las costumbres y del alma del turista (lo que no siempre consigue), logra esquivar los riesgos reales del camino.

Los cuadernos de viaje de Gaspar Jaén tratan de rememorar todo aquello que nos perteneció momentáneamente, dan testimonio de un aliento venidero que ilumina lo que vivimos... pero el agua no se retiene entre las manos. La fluidez del medio líquido permite mover el pincel ágilmente pero, como sabe todo aquel que pinta acuarelas, ésta es una técnica no exenta de dificultades, que emborrona fácilmente los colores y que desdibuja las ideas; solamente el que la conoce y, sobre todo, el que la respeta, puede hacer de ella su gran aliado y, entonces, la aguada es capaz de enaltecer cualquier tema.

Gaspar Jaén muestra lo aprehendido lejos de casa. En las hojas de los cuadernos, los dibujos van construyendo un largo relato que ofrecer al amigo, al ya conocido o al que llegará: ambos son amados. Se convierte en arquitecto de moradas, donde habita lo efímero, porque lo que pretende es fugaz, no permanece ni en el deseo, solamente puede renacer a través de las acuarelas.

Dibuja líneas que compartimentan el espacio en blanco de manera precisa, evocando esos lugares que le acogieron mientras los colores, de manera más libre, invaden por completo el papel con tonalidades vibrantes, saturadas de pigmentos, creando un recinto de comunicación donde es posible compartir emociones y ensueños. Ese es el verdadero viaje, el que le lleva de sí mismo al otro, para después retornar. Son cuadernos que nos permiten ser testigos de los momentos más bellos de un transcurrir viajero. En todas las ciudades que llenan los cuadernos, Montevideo, Buenos Aires, Ámsterdam, San Petersburgo, Marraquech, Bucarest, Colonia, Toulouse, Bratislava, Fez, Bristol, Malta, Bolonia, Londres, Manchester y Palermo, Gaspar Jaén vio palmeras, o las imaginó.

Teresa Lanceta, 2013-04-30

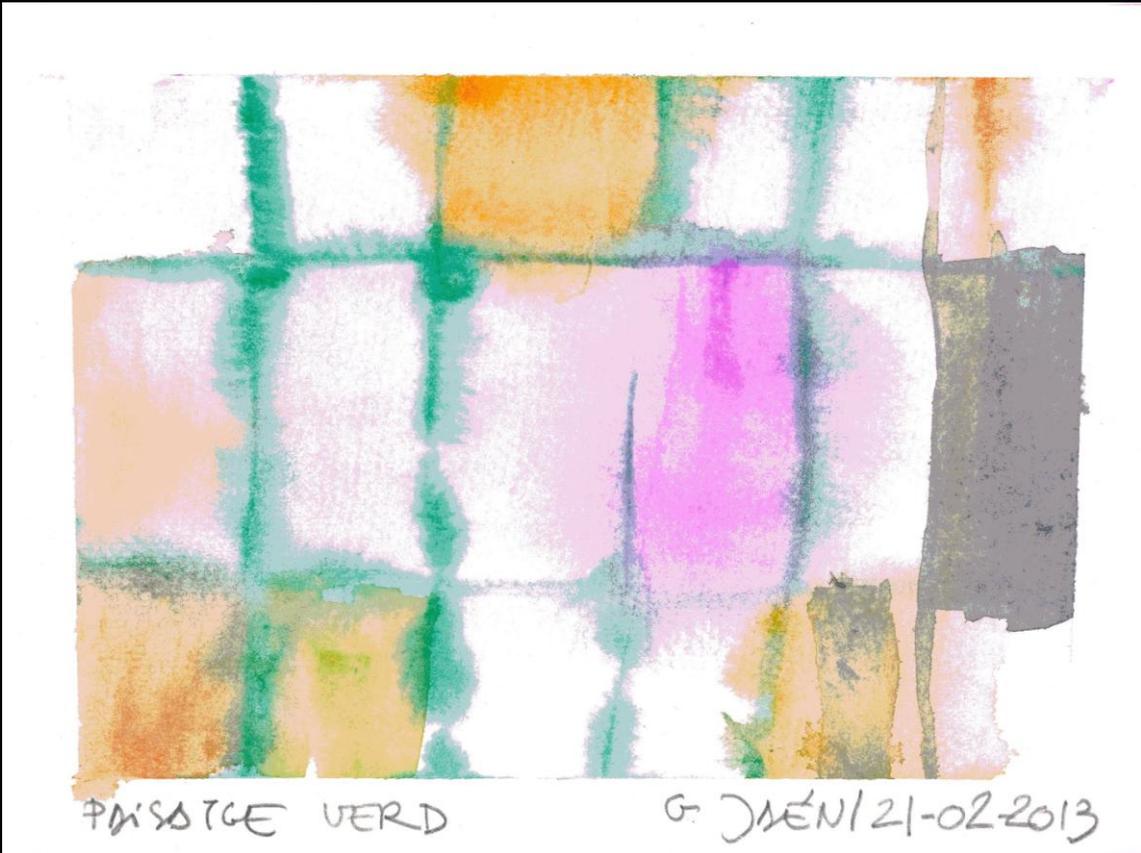
OLD FRIENDS
VIRGINIA SMITH

Colours are a cause for rejoicing as are the shapes that confine and define them. The long, slow view of a rainy Devon hill and the dawn jewel flash of kingfishers diving into the Sea of Galilee are two of my favourites. Lately I have been entranced by the street markets here in Elche, introduced to me by Gaspar. Sometimes we have stopped looking for foodstuffs and instead stared at the generous palette of glossy aubergines and tomatoes in glorious season and congratulated Mother Nature on her artistry. Encouraged by my friend I bought an exuberant lettuce lace crinoline to place in a dish of water on my dining table. It is good to have a friend like that. Gaspar has been inspired by his passion for colours to paint them. His observations, especially during his travels, his architectural learning and his poetic sensitivity have provided the shapes and so we have this body of work “Landscapes, Gardens, Materials”. I watched some of them come into the world. They started as blank expanses, immobilised by the tape holding them in place as the process of absorbing the dynamic interplay of paint and water, layer by layer, transformed them from nothingness to the tangible expressions of the artist’s thoughts. One journey was over and another began. The tape was removed and each joined its fellow until the family was complete and removed from Gaspar’s studio to his garage. Now it was time to see the paintings as a whole, each individual a progression of the concept, each a compliment to the other. Peter and I were proud to be invited to view the gallery surrounding the car. The next time I saw them they were dressed in their Sunday best, exhibited in the University of Alicante and guarded by a receptionist at a desk. I was happy to think that I had known them before they were famous!

Virginia Smith, 2013-04-21



I MATERIAL (FOR CARLES CORTES, VICERRECTOR)



II GREEN LANDSCAPE (FOR IGNACIO FERREIRO)



III A LANDSCAPE FOR LOLA (FERNÁNDEZ)



IV MY MOTHER TONGUE (THAT IS TERESA LANCETA'S)



V LACE AND TRIANGLES (FOR VIRGINIA SMITH)



VI INITIATION TO THE RECTANGLE (FOR TOMAS AMAT)



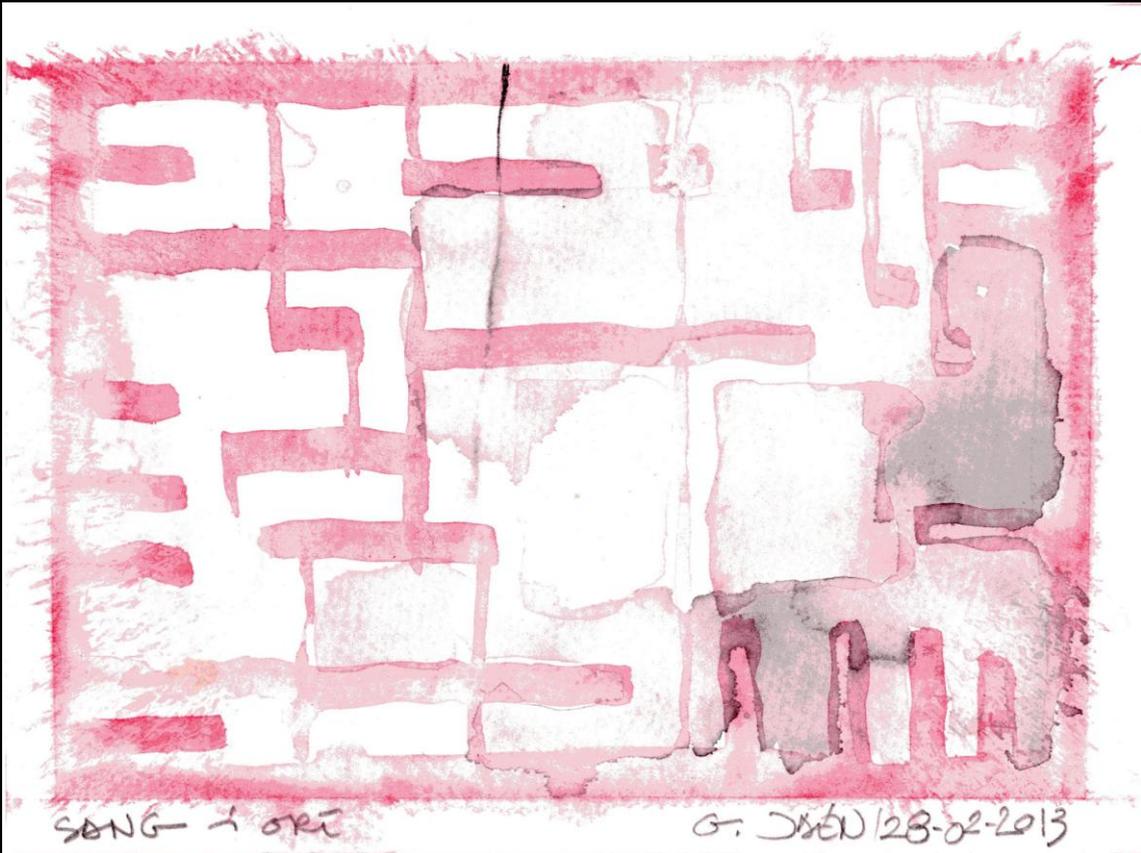
VII (PINK) ACRYLIC GROUND (FOR PACO LEIVA)



VIII INJURY (FOR RICARDO IRLES)



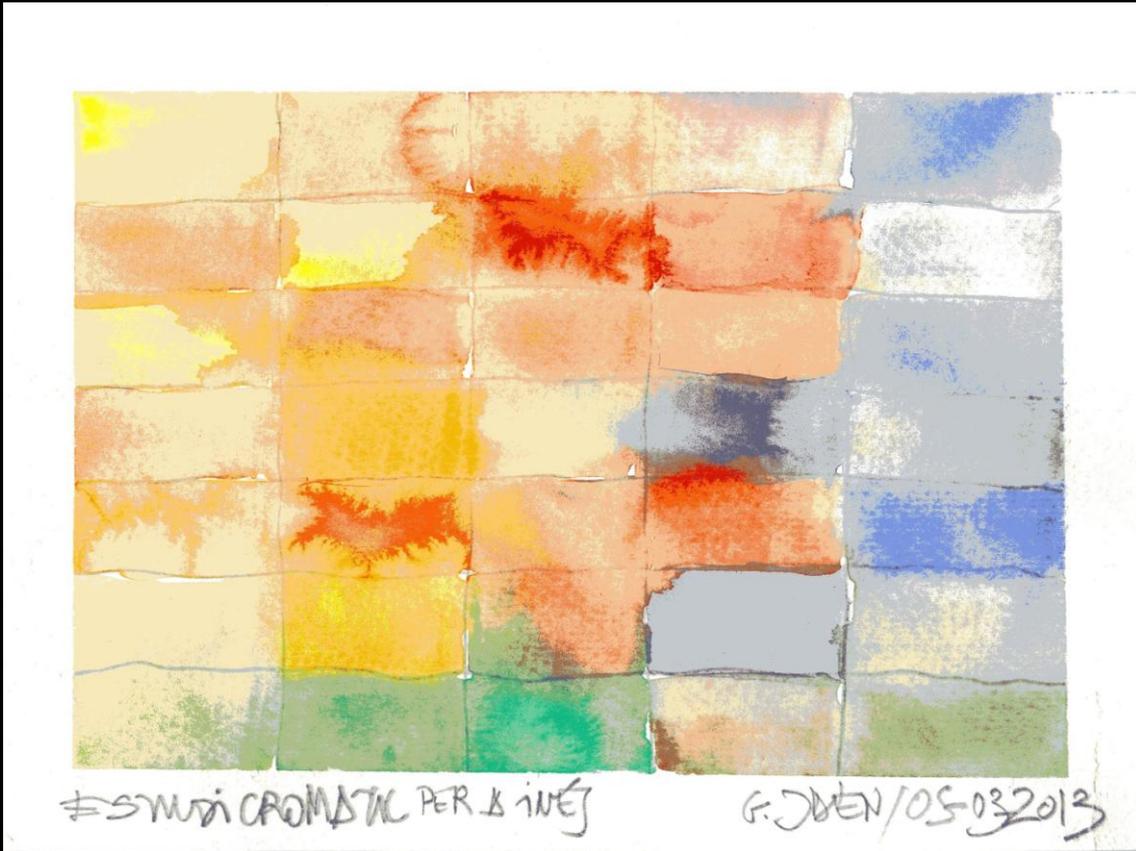
IX BEGINNING OF AUTUMN (FOR JULIO SAGASTA)



X BLOOD AND PISS (APRÈS OLGA DIEGO, FOR HER)



XI BOOTS FOR PACO LEIVA WALKING THROUGHOUT ELCHE



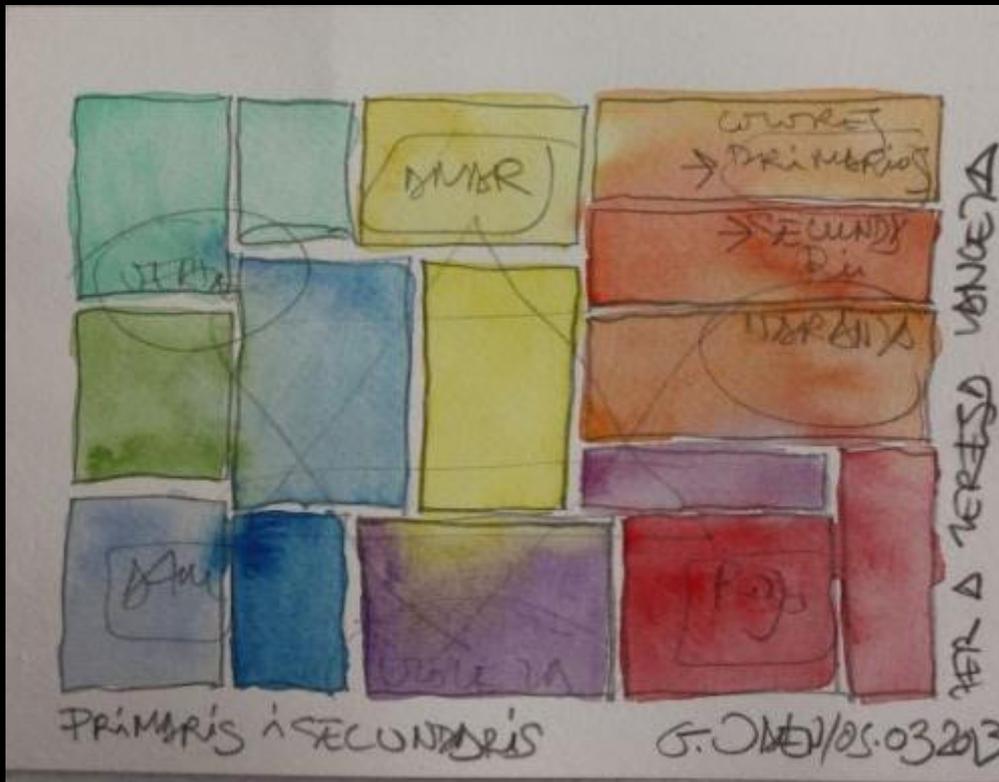
XII COLOUR STUDY FOR INÉS (TABAR)



XIII TOWN PLANNING (FOR FÉLIX SANTIUSTE)



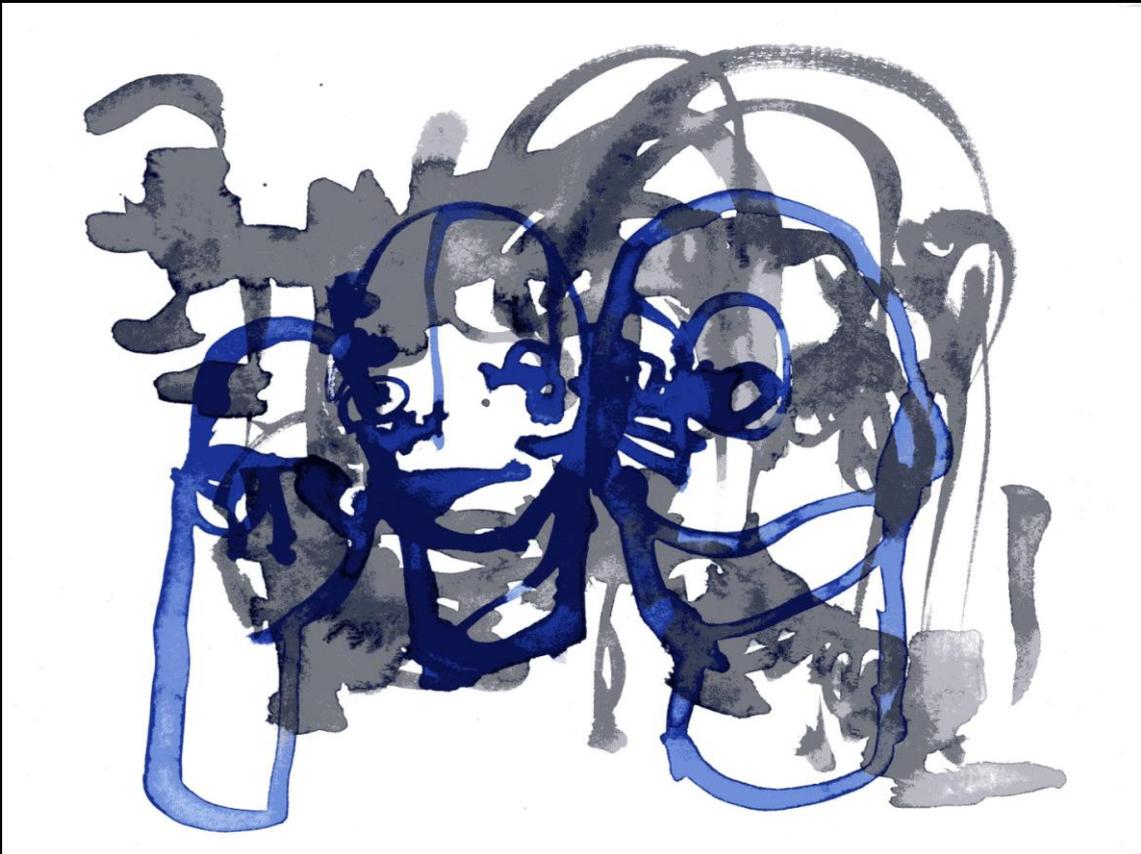
XIV UNDER THE RAIN (FOR PEPE CORNO)



XV PRIMARY AND SECONDARY COLOURS (FOR TERESA LANCETA)



XVI -XXIII PEOPLE WATCHING ME DESIGNE IN GASPAR'S DESIGNE CLASS









“EL OJO TÉXTIL (O LA PINTURA DE PAISAJE)”,
POR EL PROFESOR TOMÀS LLORENS SERRA
(CONFERENCIA IMPARTIDA EN EL MUSEO DE LA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE EL 18-02-2013,
DENTRO DEL CURSO DE DIBUJO “TEJIDOS,
JARDINES, PAISAJES”, DIRIGIDO POR EL PROFESOR
GASPAR JAÉN I URBAN. TRANSCRIPCIÓN DE
GASPAR JAÉN I URBAN)

Comenzaré refiriéndome al libro titulado *Landscape into Art*, de Kenneth Clark, cuya traducción literal al castellano es imposible. “Cuando el paisaje se hace arte” podría ser un poco la traducción. En realidad esa frase refleja en cierto modo lo que es el motivo teórico central del libro, es decir: cuándo y cómo aparece en la historia la noción de paisaje como tal. La tesis central de Kenneth Clark es que esta noción de paisaje es muy moderna y que, en realidad, cuando hablamos de pintura de paisaje, si somos estrictos, estamos hablando sobretodo de pintura del siglo XIX. Es verdad que se pueden encontrar representaciones pictóricas de paisajes en épocas anteriores pero son obras que no formaban parte, o al menos no de un modo suficientemente claro, de un cuerpo, de una manera de entender la pintura que se pudiera definir como pintura de paisaje, tal y como se entiende a partir del siglo XIX. La pintura de paisaje en este siglo está vinculada sobre todo a la noción de naturaleza, que es una noción que viene de la Ilustración, es decir, viene de las aproximaciones empíricas a la observación de la naturaleza que se desarrollan desde el Renacimiento y que conocen un periodo bastante fértil en el siglo XVIII, pero que se expanden y adquieren una entidad considerable a partir del Romanticismo y a lo largo del siglo XIX. Es una noción ésta, la noción de naturaleza, que está en la base de algunas de las manifestaciones más centrales del ochocientos: el desarrollo de las ciencias de la naturaleza, empezando por la geología o por la biología, que se transforman radicalmente a comienzos del XIX, o las ciencias de la naturaleza relacionadas con la medicina, que también se transforman profundamente en ese periodo, llegando hasta la poesía o el pensamiento o especulación filosófica, donde la noción de

naturaleza ocupa una posición central, o la misma noción de vida, también característica del siglo XIX... todo eso está en la base de la concepción de pintura de paisaje del siglo XIX, y es lo que le da la modernidad a esta pintura de paisaje. Porque hay que insistir en la modernidad de esta noción, que llega a contraponerse, de forma polémica en muchas ocasiones, a otras epistemologías, a otras maneras de concebir y entender el mundo, anteriores, vinculadas a la teología o al pensamiento religioso. Hay que considerar que el interés por la naturaleza del siglo XIX se vincula al desarrollo de las ciencias empíricas y se corresponde con una nueva visión, una nueva actitud del hombre en el mundo, según la cual el hombre se emancipa para emprender la transformación del mundo, entendiéndolo éste como un escenario que se realiza a través de su transformación práctica; y esa relación del hombre con el mundo, entendido como naturaleza, es algo diferente de la relación más bien de subordinación que preconizan las tradiciones de pensamiento o de doctrina religiosas que predominaron de forma absoluta las ideas de los siglos anteriores a la Ilustración y al Romanticismo. Por tanto esa manera de entender la pintura de paisaje, el paisaje como género, y como género característico del XIX, está vinculada a la aproximación empírica, naturalista, que está en la base del hombre y de la sociedad moderna. Naturalmente, para Kenneth Clark, la aparición de la pintura de paisaje en el siglo XIX tiene una serie de precedentes que pueden remontarse incluso hasta la Edad Media. Hoy en día sabemos, además, que esos precedentes, que ese interés por la pintura de paisaje, no es un rasgo exclusivo del arte europeo, sino que está presente también en algunas de las grandes tradiciones artísticas de otras culturas, y particularmente en la china y en la japonesa, y también en otras culturas orientales influidas fundamentalmente por la cultura china, que es la gran cultura clásica de las culturas de Oriente. Pero eso lo vamos a dejar un poco de lado para centrarnos en la reflexión de Clark sobre la pintura de paisaje europea y su aparición. Clark estructura el libro en cinco capítulos, con dos más que son complementarios: cinco capítulos que abordan

cinco grandes maneras de entender la representación pictórica de paisaje. Pero básicamente el esquema argumental del libro reposa en una bipolaridad: en un extremo se sitúa la actitud del hombre moderno frente al paisaje (que es, como he dicho, empírica, pero también, a la vez, empática con ese mundo entendido como naturaleza, que es algo que viene del Romanticismo); y en el polo opuesto estarían las primeras representaciones pictóricas del entorno que nos rodea que se caracterizan por el hecho de estar estructuradas de manera simbólica. Cuando en la antigüedad se representa un paisaje (aunque el término sería anacrónico para referirse a una representación de una llanura con árboles o agua hecha en el siglo XII o XIV, tal como se ven en algunos manuscritos iluminados de la Alta o Baja Edad Media, o incluso del Renacimiento) lo que encontramos tiene algo en común a primera vista con una representación moderna de paisaje; podemos incluso, a falta de un nombre específico, hablar de esas ilustraciones como de pintura de paisaje, pero hay que tener en cuenta que la función de esas imágenes es esencialmente simbólica. Clark habla, por lo tanto, de paisaje de símbolos. Así, por ejemplo, si vemos un rosal al lado de una Virgen María que está sentada en el campo abierto, ese rosal no está ahí para representar un accidente concreto, una circunstancia empírica de lo que vemos, que es una mujer con un niño en brazos, la cual por casualidad tiene al lado un rosal; sino que ese rosal está ahí porque el rosal es un símbolo de la calidad de la Virgen María. Por tanto, los objetos, imágenes o detalles que vemos en esa pintura son fundamentalmente simbólicos y la manera que tiene el artista de entenderlos o de aproximarse a ellos es más la de un predicador que usa conceptos y palabras, más que la de un observador empírico, como los que se dan en el siglo XIX, que está observando unos procesos, unos objetos que tienen una entidad factual concreta y que le interesan como manera de penetrar en el entendimiento del mundo que nos rodea. Paisaje de símbolos y paisaje de hechos concretos o paisaje factual: esa es la gran polaridad que plantea Clark. Y la pintura de paisaje como género esencialmente moderno nace del predominio de la

observación empírica sobre la reiteración de identidades simbólicas. Claro que estoy resumiendo de modo muy esquemático el argumento de Clark, ya que ese trayecto que va del paisaje de símbolos al paisaje de hechos es un trayecto que tiene muchos matices y muchos capítulos intermedios, pero lo que nos importa es entender esa bipolaridad y darnos cuenta que está de acuerdo con una línea de progreso histórico que no tiene vuelta atrás, un camino que avanza en una dirección solamente, que es la que va del pensamiento religioso (ideal, abstracto, doctrinal, característico de las sociedades tradicionales, inmóviles) al pensamiento empírico, progresivo que es característico de las sociedades modernas. Y la historia de la pintura de paisaje refleja ese progreso, un progreso que puede ir, por poner ejemplos concretos, desde las representaciones que encontramos en los manuscritos medievales, que se enriquecen sobremanera en los manuscritos franceses, borgoñones o flamencos de finales del XIV o inicios del XV, época de los hermanos van Eyck, en la cual se progresa enormemente, hasta una época posterior de progreso lento que llega hasta el final del XVIII o comienzo del XIX, cuando entramos ya en la pintura de paisaje plenamente moderna, que está en relación con el desarrollo de las ciencias... geología, botánica, anatomía, ciencias de la salud, todo ese racimo de conocimientos de las ciencias naturales que alcanzan su máxima madurez en el siglo XIX.

(Un alumno interrumpe la charla para preguntar por la obra de Durero)

Efectivamente, el proceso del que habla Clark es un proceso lento y Durero se puede situar como uno de los artistas que están en los orígenes del mismo. De hecho, algunas de las primeras representaciones de lo que sería paisaje se pueden encontrar en Durero, en algunos casos como fondo de su pintura al óleo, pero sobre todo en su obra sobre papel, en forma de dibujos a tinta o aguada; así, una de las primeras representaciones de paisaje, una charca con unos patos, hecha con acuarela, se debe a Durero, y es una nota tomada como observación directa. Ese proceso lento tiene algunas otras referencias importantes. También en los dibujos de Leonardo se encuentran observaciones que proceden del natural, pero no

con un sentido paisajístico tan acusado como el que aparece en las acuarelas de Durero. Ahora bien, aquí hay un fenómeno interesante que quiero comentar aunque me aparte algo de la línea argumental central, ya que es una observación importante: esa visión de Leonardo como un observador de la naturaleza, esa manera de entender su pintura, que se ha hecho tan popular actualmente (aunque se acuñó hace ya siglo y medio) alcanza su punto más alto a finales del XIX. Pero también esa manera de apreciar los dibujos del natural de Durero es un fenómeno moderno que en la historia del arte aparece tardíamente, ya que todavía a comienzos y mediados del XIX, cuando se leen las historias del arte de Eastlake o de Crowe y Cavalcaselle, esos aspectos del arte de Durero o de Leonardo pasan desapercibidos. Durero es aun, sobre todo, un pintor apreciado por su dominio prodigioso del dibujo de la figura humana. El libro de Clark es de mediados del siglo XX y, por tanto, se sitúa en una tradición cultural que tiene menos de un siglo de antigüedad. Pero esa manera de entender la historia del arte que empieza a mediados del XIX es también, a su vez, un fenómeno histórico y está también determinado por la historia. La reflexión de Clark es una reflexión sobre un proceso histórico, pero la propia reflexión de Clark puede ser entendida como un testimonio de ese mismo proceso histórico. Digamos que éste es uno de los aspectos que me resultan más apasionantes de la historia del arte, ya que la historia del arte no es solamente la explicación científica de unos determinados procesos naturales sino que se sitúa muchas veces en la propia historia como protagonista de esos mismos procesos culturales en los que se implica; y aunque adopta o finge adoptar el papel objetivo del observador científico, en realidad no deja de ser un actor más de ese proceso. Bien, esa historia que se forma en el siglo XIX, según Clark, con un consenso muy amplio de otros historiadores, tiene una serie de capítulos que vamos a ver ahora de forma escueta con algunas pocas imágenes.

Según esta versión de la historia a la que Clark se adhiere, el momento clave de esa transformación se produce en Holanda en el siglo XVII. Hay una explicación incluso de origen social que ya

aparece en la historiografía del XIX, según la cual el momento en que la pintura de paisaje se convierte ya en un fenómeno cultural importante, que es adoptado por toda una comunidad social significativa, es el siglo XVII en la sociedad de los Países Bajos (aunque haya precursores anteriores, como Durero, o incluso anteriores, como Carpaccio, casi un contemporáneo de Durero, o más anteriores aun, como las observaciones botánicas que se encuentran en ciertos dibujos a lápiz que se remontan al siglo XV). Ahí, en la Holanda del siglo XVII, es, visto desde el siglo XIX, donde se piensa que nace la pintura de paisaje. Y el gran héroe de ese fenómeno cultural nuevo es Jacob van Ruysdael, quien, a la vez, es fruto de una saga de dos generaciones de pintores que empieza con Salomón Ruysdael (tío suyo en realidad) y sigue con el propio Jacob van Ruysdael. Esta saga tiene precedentes en los pintores de finales del XVI (en torno a 1580) pero se desarrolla con plena fuerza a mediados del XVII (a partir de 1630) con Salomon Ruysdael, con Jan van Goyen y, sobre todo, con el que se considera en el XIX el gran creador de la pintura de paisaje, Jacob van Ruysdael. En 1670, con el cuadro titulado "El Molino de Wijk", que está en el Rijksmuseum de Ámsterdam, se pinta la obra que es considerada en el siglo XIX como paradigma o culminación de la pintura holandesa de paisaje. Realmente, vista y disfrutada como se disfruta un cuadro visto al natural, es una obra muy inspirada y extraordinariamente compleja. Lo que la crítica del siglo XIX y el propio Clark siguen destacando en estas pinturas es su capacidad de representar el mundo exterior, situándolo de un modo muy preciso en un momento determinado que tiene su traducción visual en función de una determinada manera de entender la luz. En efecto, la luz cambia incesantemente a lo largo del día y la atención por los matices, por los cambios cromáticos que se producen incesantemente conforme cambia la luz diurna es algo propio de los pintores holandeses. En el XIX, de forma característica, se plantea una explicación de tipo naturalista, al considerar que se trata de una luz relativamente tamizada y no tan intensa como la luz del Mediterráneo, la cual es tan intensa que tiende a destruir los matices por la

brutalidad de los contrastes entre luz y sombra. En cambio, en los climas del norte de Europa (en verano, naturalmente) la luz tiene una calidad que permite observar los matices cromáticos de un modo mucho más preciso. Se pueden ver, sobre todo, las condiciones atmosféricas: el cielo, la preparación de una tormenta... Esta observación minuciosa de los fenómenos naturales, fácticos, es lo que le da su gloria a la pintura holandesa del XVII. ¿Y porque se da esto en Holanda? Pues, según la historiografía del XIX, además del condicionante geográfico que acabamos de mencionar, y aun con mayor importancia que éste, la razón es porque aquí se da una manera de vivir, una cultura, una sociedad diferente: la holandesa es una sociedad que está libre de aristocracia, centrada en el comercio, estructurada en torno a la burguesía, y situada en las ciudades, sobre todo en las grandes ciudades comerciales de la costa del Mar del Norte: Rotterdam, La Haya y, sobre todo, Ámsterdam. Es una sociedad, por tanto, que concede mucha menos importancia a las cuestiones de rango o de jerarquía, al pensamiento religioso y a la representación de una vida espiritual que no sea la de este mundo, y que, en cambio, le da más importancia a la acumulación de riqueza y al disfrute, presentando un componente hedonista que tiende a centrarse en los placeres de lo inmediato. Es la misma concepción que encontramos en el poema "Invitación al viaje" de Baudelaire, que tiene como objeto precisamente una especie de propuesta de viaje a Holanda, el país donde todo es orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad. ("Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / luxe, calme et volupté.") Se trata de un conjunto de valores característicos de una sociedad hedonista, pacífica, tranquila que se asocian con el desarrollo de la pintura de paisaje y con la aparición del europeo moderno; el europeo moderno, que es el posterior a la abolición de las monarquías absolutas y al final del antiguo régimen que se produce con la Revolución Francesa (ciertamente un europeo moderno que se produce lentamente a lo largo del XIX a partir de la Revolución Francesa). Actualmente, los historiadores, los especialistas de la pintura neerlandesa del siglo XVII, no comparten esa concepción

historiográfica. Hoy sabemos que los cuadros de Jacob van Ruysdael tienen unos cielos maravillosos, pero que los detalles topográficos (el molino y la iglesia, por ejemplo) están astutamente enmascarados, deformados, que el pintor ha cambiado las proporciones, etc. El primer cliente que compró este cuadro compraba un cuadro de una "vista", de una experiencia visual (quizá no utilizaría aun el término "paisaje") que le debía sonar familiar, pero la representación misma, la imagen misma, estaba sometida a una serie de convenciones artificiales. Y esto es precisamente lo que los historiadores del arte holandés hoy subrayan más, en contraste con la concepción un poco ingenua en la que Clark todavía se sitúa, nacida en el XIX, y que ve en la sociedad holandesa una especie de arquetipo histórico de lo que sería la burguesía feliz en las ciudades provinciales del norte de Francia o de los Países Bajos de los años 1870-1880, con unos personajes y unos paisajes que pueden aparecer en las novelas de Balzac, Flaubert i Proust. Es verdad que los que compraban estos cuadros en el XVII eran burgueses, pero aspiraban a tener un título nobiliario y, de hecho, muchos de ellos lo tuvieron; es verdad que acumulaban riquezas, pero para invertirlas en la adquisición de tierras y tratar de imitar de algún modo los valores, la manera de vivir y la cultura de la sociedad del antiguo régimen. Pero lo que aquí nos interesa son las ideas de Clark y de la historiografía del siglo XIX que entiende así la aparición de la pintura de paisaje.

El siguiente capítulo (vamos a grandes pasos) se produce ciento cincuenta años después en Inglaterra. Otro de los grandes héroes de la pintura de paisaje, quizá superior y más venerado aun que los holandeses y que Ruysdael, es el inglés John Constable. Quizá su cuadro más famoso sea "La carreta de heno", de 1821, que está en la National Gallery de Londres. Mientras que el cuadro anterior es de 80 x 100 centímetros, este es más grande, aproximadamente de 130 x 170 centímetros. Y podemos añadir, aunque esto se aparte del tema central, que, si bien estos cuadros son pintura al óleo sobre lienzo, o, en algunos casos, óleo sobre tabla, los paisajistas británicos de la generación de Constable, y en particular

Turner, utilizaron en gran medida la acuarela para hacer una buena parte de sus observaciones mediante la pintura de paisaje. Lo que vemos en “La carreta de heno” es un trozo de la campiña inglesa completamente familiar, sin ninguna exaltación heroica y sin ninguna deformación. Aquí, en principio, podemos hablar de una aproximación mucho más factual a la naturaleza que en el caso de Ruysdael. Y no hay trampas ni deformaciones porque Constable es más escrupuloso por el hecho de vivir en otro momento histórico, cuando realmente el concepto de conocimiento empírico sí que está en el centro del pensamiento y de las creencias de la sociedad de su época; y más aun si consideramos, como subraya Clark, que Constable es un pintor con una gran sensibilidad y una gran capacidad de observación empírica de la naturaleza. Pero curiosamente quienes mejor expresan en esos años esta observación empírica no son los científicos (geólogos, biólogos o geógrafos) sino los poetas. En realidad, quienes influyen más directamente en la actitud que Constable desarrolla frente a la naturaleza son los poetas de su generación, como Wordsworth o Coleridge. Es verdad que se trata de poetas románticos, pero hemos de considerar que el Romanticismo (como en Alemania con Humboldt o Goethe) tiene esa vertiente en que la observación científica se convierte casi en un raptó de inspiración poética. En el cuadro de Constable, el motivo de ese raptó de inspiración es una mañana de verano en un momento concreto, en una hora concreta, las ocho o las nueve, en un riachuelo del sur de Inglaterra. Se acaba de cosechar el heno, lo cual nos sitúa hacia el mes de junio, y los campesinos que lo han segado lo están transportando en una gran carreta, de forma que en su recorrido tienen que cruzar, vadear un riachuelo. La intensidad poética de ese momento es lo que el pintor trata de transmitirnos, y ciertamente lo consigue con el cuadro. Eso incluye la representación maravillosa de las luces, las sombras, los matices de color, de las nubes en el cielo a esa hora, en ese momento concreto; pero incluye también un estudio extraordinariamente sensible, preciso y atento de cómo cambia el carácter, la textura del verde de las encinas, los robles o los alerces que crecen en los alrededores,

unos más lejos, otros más próximos. Vemos cómo el pintor es capaz de darnos una gran cantidad de matices delicados, cómo los guijarros que están bajo el agua transparente del vado, que, naturalmente, el pintor no representa uno a uno, pero donde se puede ver la capa de agua de veinte o treinta centímetros de profundidad que la carreta esta vadeando, tan transparente que permite ver un determinado tipo de guijarros al fondo que le dan el color y la textura. Todo esto deriva de la observación empírica, pero se trata de un empirismo que se apoya en una sensación de empatía, que está reforzado por un deseo de fundirse con un determinado momento de la vida que nos rodea, con la vida del universo. Ese es el comienzo y Constable será un paradigma y un modelo fundamental para el desarrollo de lo que será la pintura de paisaje en el siglo XIX. Ahora sí que estamos con ideas que son propias de ese momento, y no con ideas que hemos proyectado en la pintura holandesa de siglo y medio atrás. De esas ideas, de esa manera de entender la relación del pintor con la naturaleza, tenemos muchos testimonios literarios, críticos, y es lo que constituye el alma, la razón de ser de ese género nuevo que es la pintura de paisaje.

Esa historia que tiene a Ruysdael como pionero y a Constable como primer gran padre fundador continúa en el siglo XIX con otro pintor enormemente apreciado por la crítica de ese siglo, francés, Camille Corot. “El puente de Narni” es un cuadro de 1827 que está en el Museo del Louvre y que es prácticamente contemporáneo de “La carreta de heno”. Sin embargo, Corot es un pintor de la generación siguiente, tiene una vida muy larga que se prolonga hasta los años ochenta y hace una pintura bastante diversa con la cual cultiva otros filones que no nos interesan ahora. Corot es el equivalente de Constable en Francia y seguramente en todo el continente europeo, ya que, mientras Constable es una figura relativamente aislada, Corot es un pintor que va a influir enormemente en sitios tan distantes como Rusia, Polonia o Estados Unidos y que llega a finales del XIX hasta los países de América Latina, por ejemplo. Corot va a ser uno de los artistas de mayor reputación en el periodo comprendido entre finales del XIX y la primera

guerra mundial y éste es quizá su paisaje más famoso.

En mi exposición me he centrado en tres hitos extraordinariamente conocidos y que nos aproximan a la manera clásica de entender la pintura de paisaje. Desde el punto de vista de la crítica de finales del XIX y, sobre todo, de comienzos del XX estos tres nombres tienen una función peculiar, ya que se les interpreta como los hitos que preparan la aparición de lo que hacia 1910 se ve como la pintura moderna por excelencia, el Impresionismo, que es, sobretodo, una pintura de paisaje. Como se subraya en el caso de Corot (y hasta cierto punto en el caso de Constable) los grandes precursores del Impresionismo son los pintores que salen del estudio para representar la naturaleza al aire libre, porque solo al aire libre tienen unas condiciones de luz que les permitan discriminar y estar atentos a los matices riquísimos, inmensamente variados y que cambian casi minuto a minuto a lo largo del día, según la región, según la luz, según la humedad del aire, según las nubes, según la estación, según la fecha... Toda esa gran riqueza de matices cambiantes es el objeto fundamental de la relación de admiración y de disfrute estético que el hombre establece frente a la naturaleza. Y para apreciar esos matices es necesario eliminar cualquier prejuicio, partir de una actitud absolutamente empírica, observar, fijarse en aquello que estamos viendo... y todo eso se hace mucho mejor cuando estamos fuera del estudio. El artista, de algún modo, por el hecho de salirse de las paredes del estudio, consigue atravesar barreras e identificarse (eso es un motivo conceptual en el fondo romántico) empáticamente con el mundo. Al suprimir, al romper las paredes que antiguamente lo habían confinado en su estudio, el artista, gracias a la luz natural y al aire, puede disfrutar de la enorme riqueza de matices cambiantes de la realidad del mundo. Y la conclusión de esa manera de entender la pintura es el Impresionismo. En el Museo Thyssen, precisamente, se ha inaugurado hace una semana una exposición donde podemos ver la evolución que conduce desde las primeras manifestaciones de pintura al aire libre que se producen a finales del XVIII, comienzos del XIX, con pintores como

Valenciennes, hasta Corot, considerado como la gran figura central que va a conducirnos hasta las puertas mismas del Impresionismo. En efecto, después de Corot, ya vienen los impresionistas, los cuales participan de esa misma tradición de pensamiento y de aproximación a la pintura de paisaje y cuyas figuras más paradigmáticas son Pissarro y Monet. Porque Renoir es un pintor muy importante, pero tiene otra componente; y no digamos Degas, que se suele asociar con el Impresionismo, pero que en realidad tiene una poética y responde a una manera de entender la pintura profundamente opuesta a la de los impresionistas. Monet es el nombre que sigue en la saga formada por Ruysdael, Constable, Corot... Monet. El cuadro que vemos es "El deshielo en Vétheuil", del año 1878. Se encuentra en el Museo Thyssen, lo conozco muy bien, lo he visto muchísimas veces... Aquí estamos en el comienzo del Impresionismo y se trata de un cuadro pintado a las orillas del río Sena, al norte de París, más hacia el mar, en el termino municipal de Vétheuil, en un invierno particularmente crudo en el que río se ha congelado, y está pintado para reflejar un momento específico en el transcurso de las estaciones, que es lo que en Francia se llama "la débâcle", cuando en un río se deshacen las capas de hielo que lo inmovilizan, el deshielo, y en ese momento, la superficie del agua adquiere una variedad de matices realmente extraordinaria, y eso es lo que el pintor está dándonos en este cuadro. Los impresionistas introducen además algo que ya estaba implícito en los precursores de los que hemos venido hablando, pero que es fundamental en la pintura impresionista, y es el concepto de totalidad, de globalidad, en las sensaciones visuales. Si Constable hubiera tratado de representar los guijarros que están debajo de la capa de agua del riachuelo que está atravesando la carreta de heno no nos hubiera convencido nada. Si hubiera tratado de representar las hojas de los alerces, de los chopos o de los robles, una a una, no nos hubiera convencido nada. Precisamente para conseguir darnos una sensación de veracidad hay que prescindir de los detalles para darnos la impresión de conjunto. Eso es lo que los impresionistas descubren y el aspecto de la pintura que enfatizan. La correspondencia que se

establece entre el cuadro y la experiencia visual no es de un detalle, otro detalle, un detalle, otro detalle... Es más bien como un paralelismo: los detalles de la observación de la naturaleza nos producen una impresión, un efecto; y en la pintura hay unos detalles muy diferentes de los detalles de la naturaleza pero que en conjunto nos producen una impresión equivalente a la de la naturaleza. Ahí es donde se establece la verosimilitud auténtica, buena, de la pintura, no procediendo detalle a detalle. El énfasis de esta manera de entender la pintura va a ser fundamental para la historia de la pintura moderna y es la aportación principal de los pintores impresionistas y lo que los sitúa, y sitúa la pintura de paisaje, que es la pintura impresionista, en el centro de la evolución histórica de la pintura moderna. Insisto que estoy considerando Monet, Pissarro y Sisley y excluyo a Degas y a una parte importante de la producción de Renoir. Monet tiene alguna excepción, pero no hace más que pintar paisajes. Sisley no tiene ninguna excepción: solo pinta paisaje. Pissarro tiene algunas excepciones y, por otra parte, tiene una evolución un poco diferente a partir de los años 1890, pero es, fundamentalmente, un pintor de paisaje. Y son ellos los que sitúan la pintura de paisaje en el corazón mismo de la evolución histórica de la pintura moderna.

Hasta aquí se puede decir que hemos seguido a Kenneth Clark. Pero es interesante continuar un poco más esa tradición, porque Monet hace este tipo de pintura con unos tonos un poco más oscuros y apagados a comienzos de los setenta pero, poco a poco, su paleta y su manera de pintar se van liberando, van adquiriendo conciencia de su autonomía respecto a la visión ingenuamente literal del ojo, autonomía respecto a esa literalidad, y esa autonomía que adquiere en los años setenta la va desarrollando a lo largo de los años ochenta, hasta que llega al final de los años noventa (porque tiene una vida pictórica muy larga y una obra muy extensa) y hace este tipo de pintura: "El puente de Charing Cross" (1899) que está en el Museo Thyssen de Madrid. Este es uno de los ejemplos de la serie de cuadros que dedica a Londres, a donde viaja en 1898-1899 y donde vuelve el año 1899-1900 porque le interesa enormemente el paisaje de Londres, o mejor un

aspecto concreto del paisaje de Londres, que es el río. El río Támesis en Londres es muy ancho: no llega a un kilómetro, pero casi; y aguas abajo, más cerca del mar, supera el kilómetro de anchura; es un río que está lleno de tráfico, que está lleno de niebla y que tiene un ambiente peculiar. No es la naturaleza, puesto que es una naturaleza creada por el hombre, pero el Támesis en Londres tiene un carácter integral, global, ese carácter casi orgánico, que es la cualidad que le atribuimos a la naturaleza. Eso está presente desde el punto de vista visual en el río Támesis. (Otro pintor muy interesante que no he incluido en la historia, James Whistler, ya lo había descubierto algunos años antes). Monet queda fascinado por esta experiencia visual y repite a lo largo de varios años su estancia en Londres, y estos cuadros del Támesis son uno de los capítulos más destacados de la pintura de Monet. Se extienden entre 1898 y 1902-1903. La primera gran exposición de este tipo de cuadros se realiza en 1903 en la galería Georges Bernheim de París, y luego hay una segunda exposición. Son cuadros muy potentes, muy singulares, muy memorables y, efectivamente, constituyen uno de los aspectos de la pintura de Monet que tuvo más éxito. Monet era ya en esos años un pintor con éxito, también comercial, importante; ya se vendían sus cuadros muy caros y se le coleccionaba, sobre todo en los Estados Unidos, pero también en Rusia, en Polonia, en toda la Europa Central... en todo el mundo: en Japón, en Tokio, había un marchante especializado en su pintura. En ese momento era ya un pintor de fama universal y la exposición de la Galería Bernheim tiene un catálogo que está escrito por Gustave Kahn. Kahn es uno de los poetas más destacados de la época. Era crítico de arte y escribía sobre pintura y se vincula mucho a Monet. Su primer catálogo para Monet data de mediados de los años noventa. Pero hay una cosa discordante en estas contribuciones de Kahn, ya que, aunque los textos son muy bellos, con un carácter de evocación lírica, responden a una poética radicalmente simbolista. Así, esta pintura de Monet que por costumbre seguimos calificando de impresionista, en realidad responde a una oleada de gusto nuevo que ha aparecido hacia mediados de los años noventa en todo el mundo

que es el gusto simbolista, una moda o movimiento, una gran corriente que está en el origen de todo el arte del siglo XX. Esa oleada de simbolismo en realidad está muy cerca de esta pintura de Monet; como, por otra parte, está muy cerca de la música de piano de Debussy, por ejemplo, un poco posterior, pero que responde a ese mismo carácter simbolista; se puede pensar, incluso, que Debussy se inspira en la poesía de Kahn o en la pintura de Monet para alguna de sus composiciones; incluso la evocación acuática que hay en la música de Debussy es muy similar al temblor de esos azules que van desde el lila hasta el gris, con unos matices extraordinariamente delicados e incluso con algún reflejo de oro que se aprecia en el cuadro visto al natural. Todo eso es evidente pero presenta un cierto problema conceptual para el historiador. Y el problema conceptual es muy claro: el simbolismo es radicalmente anti-empírico; constituye, entra como una ruptura frente al empirismo que caracteriza la filosofía del progreso, la idea de progreso, la confianza en la observación científica de la naturaleza. Toda esa ideología del siglo XIX a la que me he estado refiriendo entra en crisis a finales de los ochenta, comienzos de los noventa, y el simbolismo hay que entenderlo como una manifestación de la crisis de esa noción de progreso científico. Mientras que antes se ponía el acento en la importancia de lo que rodea al hombre, ahora se pone el acento en la importancia de la subjetividad. No es el mundo, no son las condiciones externas, sino el sujeto aquello que importa. El movimiento simbolista está lleno de manifestaciones doctrinales que se manifiestan polémicamente respecto a la tradición empirista y positivista, científica del siglo XIX, que se contraponen violentamente a esa tradición. Así, hemos pasado, de algún modo, de una ideología empirista, basada en el progreso científico, a una ideología de lo irracional que subraya la subjetividad y la irreductibilidad del sujeto frente a la historia. Una especie de huida hacia dentro respecto de los cambios históricos. Por otra parte, la historia de ese periodo es efectivamente una historia complicada llena de violencias, llena de problemas sociales fundamentales; como sabéis es la época de las primeras décadas del desarrollo de

las grandes metrópolis, con todos los problemas de los que nos dan testimonio las grandes novelas, o la poesía incluso, del siglo XIX. De 1897 es un libro de poesía, "Les Villes Tentaculaires", "Las Ciudades Tentaculares", de un poeta belga de expresión francesa, Émile Verhaeren, que tuvo una gran difusión en su época y que está dedicado al fenómeno del crecimiento urbano desordenado, caótico y violento como fuente de destrucción de la cultura, al que se contraponen una segunda parte que es "Les Campagnes Hallucinées", "Campos Alucinados". La visión de Verhaeren es muy apocalíptica, muy de catástrofe: "esto es una catástrofe... es algo que tiene una naturaleza fundamentalmente destructora".

Bien, pero tampoco se detiene aquí la historia de la pintura de paisaje. Se puede decir que Monet tiene una vida muy larga, absorbe, a pesar de su autonomía y de su independencia, esos motivos idealistas, subjetivistas que aparecen en su entorno cultural inmediato, su obra cambia de carácter, su edad es diferente... todo eso explica ese cambio (y en el caso de Monet es un cambio pasivo, digamos, ya que no reflexiona, no teoriza ese cambio: él sigue pensando y diciendo las mismas cosas que decía en los años setenta) pero es que ese cambio, quizá el movimiento más doctrinal, más influyente, el más llamativo que ocurre en los años ochenta-noventa, en el seno mismo del Impresionismo, va precisamente en esa dirección. Ese cambio es lo que se llama en la historia del arte Neo-impressionismo, y son la pintura y los escritos teóricos y los manifiestos doctrinales de Seurat (de quien son escasos tanto los escritos teóricos como las pinturas porque murió joven), Signac (que es extraordinariamente expresivo y activo, que influye sobre todos los artistas de comienzos del siglo XX, que sigue vivo y trabajando hasta los años de 1930, y que es una figura central de la cultura artística de los años anteriores a la primera guerra mundial) y también un crítico, Félix Fénéon. Signac, que es un hombre próximo al pensamiento anarquista, trata de salvar del naufragio el pensamiento científico y progresista, positivista del siglo XIX, transformándolo en algo que se aproxima a un pensamiento revolucionario. Ellos (Signac, Seurat, Cross y un grupo importante de pintores que se

reúnen en torno a Signac a finales de los ochenta, comienzos de los noventa) entienden que el Impresionismo ha sido fundamental, pero que la primera generación de pintores impresionistas ha trabajado de un modo intuitivo y poco metódico o sistemático y que no se han aproximado en realidad a la investigación científica, pero que si nos aproximamos a la investigación científica, en particular a la investigación de la percepción visual tal como la desarrollan la psicología y la fisiología de la visión en los estudios neurológicos de los años setenta, ochenta y noventa, va a permitir poner sobre unas bases científicas, sólidas, eso que los impresionistas habían intuido, y permitir la aparición de una gran pintura nueva, radicalmente revolucionaria. Eso es el Neo-impresionismo. Veamos un ejemplo. El mismo año que Monet pinta “El puente de Charing Cross”, Signac pinta este paisaje, “Côte d’azur” (1899), cerca de Antibes, en la Costa Azul, donde tenía su casa. Sin entrar a comentarlo mucho, el aspecto teórico se traduce en el divisionismo o puntillismo: la división de la pintura sobre el lienzo mediante pequeños trazos, en general puntos, de colores puros, sin mezclar, en base a los colores básicos del espectro en que se divide la luz: violeta, azul, verde, amarillo, naranja, rojo, yendo desde arriba hacia abajo. Bien, lo que hay que usar son los colores puros, el violeta puro, el naranja puro, el azul puro, el amarillo puro... usándolos mediante puntitos muy pequeños, trazos muy pequeños, poniéndolos uno junto al otro, yuxtaponiéndolos, para producir una sensación de luminosidad. ¿Porque? Pues porque cuando se mezclan los tonos, los pigmentos, el color se embarra, se ensucia, y parece opaco. La manera de conseguir que la superficie del cuadro parezca como una vidriera iluminada por detrás es separar los colores, y que haya siempre un fondo blanco que respire entre esos puntos minúsculos. Bueno, eso es la técnica, que es una técnica muy efectiva. Sin embargo la pintura de Signac, seguimos viendo ejemplos de comienzos del siglo XX, o todavía en los años 90, nos lleva a un cuadro como este, con un título que he copiado literalmente, traduciendo del francés, el título que pone el propio Signac: “Contra el esmalte del fondo, rítmico con pulsaciones y ángeles, tonos y

tonos y colores y un retrato de Félix Féneon” (1890). Féneon, que es un gran crítico y teórico de arte, amigo de Signac, es, además, un escritor excelente. Bien, ¿es esto de verdad una manera de continuar la tradición del empirismo en la que parecía que estábamos arraigados, esa tradición que había empezado con el paso de Ruysdael a Constable, de Constable a Corot? ¿No estamos muy lejos de eso? Bueno, si se ven las condiciones de los herederos de esta tradición de pintura de paisaje... Este cuadro es un cuadro excepcional, es un programa, es un cuadro programático, pero casi toda la pintura de Signac es pintura de paisaje, incluso la que continua haciendo hasta bien avanzados los años de 1920 y comienzos de los años de 1930, y, además, una gran parte de esa pintura son acuarelas. Ya se han olvidado en este momento, los neo-impresionistas ya se han olvidado de la pintura al aire libre, y es que realmente es importante la frescura, la impresión de la pintura al aire libre, pero hay una discordancia de tiempo que Monet sufrió por otra parte de un modo evidente. Monet tuvo que pintar varios cuadros a la vez, cabalgando, porque la luz que le interesaba duraba veinte minutos o media hora y en ese tiempo solo podía hacer un poquito de la pintura. Al día siguiente tenía que volver a coger esa misma tela en esa misma hora para coger esa misma sensación. Mientras tanto trabajaba en otras telas. Poco a poco los pintores van volviendo al estudio. La pintura neo-impresionista es, por supuesto, siempre, pintura de estudio, es una pintura muy lenta, muy paciente, y se tardan semanas en representar un momento de luz de un día concreto. Por tanto se tiene que apoyar también en notas que toma el pintor, y Signac toma notas de acuarela. Ese es uno de los usos característicos de la acuarela a finales del XIX y comienzos del XX. Los pintores que trabajan (y que venden) sobre todo pintura al óleo, usan la acuarela, porque la acuarela es rápida, para tomar notas de relaciones de color, de luz, de efectos, que observan y que pueden materializar en veinte o treinta minutos, y que se les queda como un testimonio más duradero que el simple recuerdo que, conforme van pintando al óleo, se borra, el recuerdo se va borrando y al final desaparece. Si tienen la acuarela, tienen un

testimonio objetivo más útil. Signac, como he dicho, es el pintor de la generación anterior que más influye sobre los jóvenes pintores que aparecen en París al inicio del siglo XX, pintores como Matisse, Braque o Dufy, que van a constituirse en 1905 en una especie de grupo por un tiempo muy breve, ya que el grupo va a durar unos dos años nada más, y que una crítica adversa va a denominar los “fauve”, los fieras. Todos ellos son discípulos de Signac y todos tratan de trabajar con él. Signac es el personaje más influyente en el espacio donde estos pintores se manifiestan con mayor eficacia, el Salón de los Independientes o el Salón de Otoño. Ahí, Signac, si no es el miembro del jurado de admisión, es el miembro más influyente, el que tiene más autoridad, y todos estos jóvenes pintores gravitan en torno suyo. Matisse, por ejemplo, es un heredero directo de Signac. “Le bonheur de vivre”, “El placer de vivir”, que se presenta en el Salón de los Independientes en marzo de 1906, es una obra grande, de gran formato, que constituye una especie de desafío y que hay que entender a la luz de la relación de Matisse con Signac. Signac había pintado unos cinco o seis años antes una gran composición, “Au Temps de l’Armonie”, una especie de evocación de la edad de oro basada en el trabajo cotidiano de finales del XIX, comienzos del XX, con unos obreros que están jugando a la petanca debajo de unos árboles, con unas praderas, unas casas, un sol... en fin una especie de vida obrera idílica pintada con la técnica neo-impresionista. Signac se interesa mucho por la pintura decorativa, entendiendo por pintura decorativa, la pintura que se plantea para decorar, para poner en las paredes de los grandes edificios públicos de finales del XIX, comienzos del XX. Arte público en edificios como ayuntamientos, hospitales, escuelas... Esta es una de las movidas características de la doctrina artística moderna en ese momento, que descubre de algún modo que la pintura de caballete es mezquina, limitada, de pequeño formato y acaba decorando un pequeño salón de burgués. Frente a eso hay un deseo intenso de hacer una pintura que tenga una función pública, que se exponga en un espacio público, que esté pensada para un sitio concreto, para un muro concreto y que recoja así los valores

que el mundo artístico de 1905 está reconociendo en los grandes frescos, en las grandes pinturas murales del siglo XV en Italia o, más aun, las grandes pinturas murales del arte bizantino que está empezando a destacar como una tradición extraordinariamente atractiva y fascinante para los pintores de la generación de Matisse. “Le bonheur de vivre” de Matisse es, efectivamente, un cuadro de gran formato que responde enteramente a ese programa y que responde, en eso también, a la influencia de Signac, aunque el hecho de que su técnica sea enteramente distinta, ya que responde a la influencia de un gran heterodoxo de ese momento, que es Gauguin, que acababa de morir en 1903, hace que se aleje de Signac. Pero este cuadro, el primer gran cuadro importante de Matisse, es un heredero directo de Signac. Es decir, estamos ante una pintura que está ya en las antípodas de esa observación humilde de la naturaleza que habíamos constatado en Constable, de esos pequeños cuadrillos pintados al aire libre por Corot cuando salía a pasear por el campo, y a recoger impresiones y recuerdos. Es un gran cuadro de estudio con colores que no tienen nada de natural, con figuras que no tienen nada de natural, donde la danza de los desnudos que se ven al fondo deriva de Poussin, de la idea de la edad de oro y de las danzas de las ninfas de la edad de oro que había desarrollado el gran pintor clasicista por excelencia del siglo XIX, el anti-empírico, el anti-impresionista. También Ingres tiene un proyecto que no acabó, unos frescos en el castillo de Pierrefons, unas grandes pinturas murales dedicadas a las danzas en la edad de oro... Estamos en las antípodas. Y sin embargo hemos seguido un hilo de continuidad que va de Constable a Corot, de Corot a Monet y al Monet más tardío, del Monet más tardío a Signac (que no es más que la reformulación científica de las doctrinas de Monet), de Signac a Matisse... y estamos en la vanguardia anti-naturalista del siglo XX. Este es el primer trombonazo, la primera manifestación de ruptura violenta. La vanguardia del siglo XX... y entramos en otro tipo de paisaje. Pero, ¿que paisaje es este? Es un paisaje imaginario, naturalmente. En los términos de Kenneth Clark sería como un paisaje de símbolos, se parecería más a las miniaturas de los

manuscritos iluminados de la Edad Media, a los manuscritos medievales, a los manuales ilustrados de Virgilio, sería un mundo que no tendría nada que ver con el mundo empírico, y esto nos lleva, ahora sí, dando un gran salto de quince o veinte años más tarde, a una pintura que es claramente un paisaje de símbolos: "Paisaje catalán", pintado por Joan Miró en 1923-24. En los manuales de la historia del arte del siglo XX está muy clara la filiación de las vanguardias: primero los fauve, luego el cubismo, luego Miró. Y este cuadro es de una temporada del invierno de 1923-24, cuando Miró, trabajando en su estudio, en París, pinta el paisaje de la zona de Mont-roig del Camp, donde pasaba los veranos; por tanto es un paisaje completamente basado en la memoria, o más que en la memoria, en una especie de evocación de los estratos más inconscientes de la memoria a través de figuras e imágenes simbólicas. Hemos substituido la noción de paisaje por una noción completamente distinta que podemos llamar la noción del origen, de contexto de origen. Aquí me detengo, vamos a descansar y continuaremos dentro de veinte minutos reflexionando sobre esa transformación de la noción de paisaje a la noción de origen.

Esta segunda parte es más complicada; la primera parte era más clara, al menos para mí, pero esta segunda parte es para mí mucho más oscura, así que esto va a ser casi un balbuceo. La pregunta con la que arranca esta segunda parte es la siguiente: si la noción de paisaje es una noción moderna, y yo creo que sí, que es básicamente una noción moderna, esa pintura o esa manera de representar el mundo de fuera, natural, no el mundo de la ciudad, sino lo que no es la ciudad, el mundo que no tiene intervención humana... ¿que concepto ampara esa representación? Clark habla de paisaje de símbolos, paisajes simbólicos, y el cuadro de Miró es un ejemplo claro, deliberadamente neo-medieval: hay un árbol que es el círculo que hay ahí, el árbol es un algarrobo, ese algarrobo tiene un ojo; el sol es una araña que tiene patas, los rayos del sol; el campesino catalán es una especie de esquema, casi como en la pintura prehistórica; el corazón que tiene en el pecho, como no tiene pecho, está enganchado en la línea vertical del cuerpo, es casi una mezcla de

Sagrado Corazón de Jesús y bomba anarquista... es un paisaje que está hecho de símbolos, en el sentido en que se habla de símbolos en la pintura medieval. Y esto es deliberado, es completamente deliberado por parte de Miró, él mismo lo explica y lo dice muchas veces. Pero eso, ¿bajo que paraguas conceptual lo ponemos? Antes del paisaje el hombre ha representado lo que le rodea: el mundo natural que le rodeaba, vamos a decirlo así, a falta de otro concepto, pero ¿bajo que paradigma?, ¿bajo que concepto? Yo creo que este paisaje nos da una pista, y esto no es más que una intuición. El origen. Este es el paisaje de niñez de Miró en Mont-roig, reducido a esquema, reducido a símbolo, de un modo completamente anti-sensorial, pero es la memoria de su niñez en el campo: este es el material del que se alimenta esta pintura. El origen. Lo que había antes del concepto de paisaje era el concepto de paraíso y, efectivamente, yo creo que la representación del paraíso... El paraíso es un universal cultural, pero para nosotros resulta más familiar si nos atenemos a las representaciones textuales que aparecen en la Biblia, en los libros que están en la base de la cultura judía y de la cultura cristiana. Como recordareis, el paraíso como figura literaria está en el libro del Génesis, que es el primer libro del conjunto de la Biblia (no es el más antiguo, pero es el que empieza la historia, porque empieza con la creación del mundo por parte de Dios) y que, según ha revelado la crítica textual, está basado en dos relatos que recogen materiales textuales míticos preexistentes, algunos, probablemente, judíos o hebreos, y otros procedentes, probablemente, de otras culturas de ese gran mosaico cultural que es el Medio Oriente en los mil quinientos años que preceden a la aparición del Imperio Romano. En ese mosaico emergen varios relatos y, como en casi todos los conjuntos doctrinales religiosos del mundo, se pone un acento especial en el relato de la creación del hombre y de la creación del mundo. Y en el Génesis, según ha descubierto la crítica textual, se solapan dos relatos diferentes: uno no se sabe de donde viene y es el que aparece en los primeros versículos, cuando se habla de la creación del mundo: al principio están las aguas, luego Dios separa las aguas del aire, crea el firmamento y el

mar; luego separa la tierra del agua, luego establece la luz del día y la luz de la noche, y luego crea las plantas; ese relato se interrumpe ahí y aparece un segundo relato que, al parecer, no procede de la tradición hebrea, sino que viene del Oriente y es el que se centra en la creación del hombre y que empieza con la noción de paraíso. Viene a decir que, entonces, Dios decidió plantar un jardín. La creación del mundo, para ese otro relato, empieza con la plantación de un jardín. Y es un jardín que está alimentado por cuatro ríos donde Dios va poniendo todo tipo de plantas y árboles provechosos, árboles útiles... bueno, estoy diciendo jardín, pero más que jardín habría que pensar en nuestra noción de huerto. A veces estos términos nos vienen a través del latín o a través del inglés, por ejemplo, lenguas donde se usa la misma palabra para jardín y para huerto, pero por el contexto (porque el autor del texto de la Biblia lo dice así: “plantas hermosas y buenas, útiles”) se ve que estamos hablando de un huerto. Es un huerto que, en la vulgata, San Jerónimo lo llama “hortus”, pero cuya traducción sería huerto-jardín, una mezcla de las dos cosas. Es un huerto de irrigación, claro. Estamos en una tierra en donde después de plantar hay que regar. Si el Génesis parece ser que se escribió hacia el siglo séptimo antes de Cristo, ese relato anterior tradicional puede haber sido acuñado en torno al año mil antes de Cristo. Y en ese momento, y en ese sitio, naturalmente, para que las plantas fueran provechosas había que regarlas. Y ese es uno de los rasgos básicos del relato: los cuatro ríos del Edén, Edén, que es una palabra aramea. El texto estaba escrito en arameo, que es la lengua original de la mayor parte de los textos bíblicos, pero en algún momento, no se si viene de los estudios filológicos de San Jerónimo o de San Ambrosio, se introduce, en sustitución de la palabra “edén”, la palabra “paraíso”, que es la que ha prevalecido en nuestras lenguas romances. “Paraíso” es un termino que viene del persa y está relacionado con el término con el que el pueblo, la cultura, la etnia persa se conocía a si misma en la antigüedad. “Farsí” es una lengua, y es una de las culturas más desarrolladas del Oriente Medio cuya cronología, en su culminación, se sitúa en torno al año mil, mil doscientos antes de Cristo. El término

“paraíso” quiere decir exactamente un huerto vallado, es una parcela rectangular, sencillamente, porque estamos hablando de una llanura de irrigación y las llanuras se cultivan cuadrículándolas, dividiéndolas en rectángulos, mediante una trama ortogonal, y disponiendo vallas que las cierran siguiendo un trazado rectangular. Y es en ese paraíso, en ese jardín cerrado donde Dios planta toda clase de plantas y árboles útiles, entre los cuales están el árbol de la vida y el árbol del conocimiento. El árbol de la vida es el árbol de la inmortalidad (cuando alguien come de su fruto sigue viviendo) y es también uno de los viejos mitos universales de la cultura humana. El árbol de la ciencia del bien y del mal es otra cosa, seguramente es una ocurrencia de algún eclesiástico de aquella época: cuando has comido los frutos de ese árbol sabes lo que es bueno y lo que es malo. Si no los has comido, te lo tienen que decir. Dios planta el jardín no se sabe para qué, si para si mismo o para qué, pero lo que acaba haciendo es crear una criatura a imagen y semejanza suya que es el hombre, y esa criatura, que en hebreo se llama Adam (Adam, en hebreo, significa hombre) es el complemento del jardín. Y el jardín es para esa criatura, por lo que hay una relación funcional entre Paraíso y Adam, entre el jardín y el hombre. Luego viene la creación de los animales, porque el hombre solo... pues que tenga animales. Y Dios crea los animales, de una forma caprichosa, y se los va presentando a Adán, y él les va dando nombres, lo cual es una manera de crearlos, lo que está en la naturaleza... Ahí se establecen dos planos completamente diferenciados: el plano humano, donde las cosas no tienen nombre, donde todo está confuso, que es como el caos, la noche primitiva del otro relato del Génesis, antes de que se separe la luz de las tinieblas y el agua del aire. En ese plano, los animales no tienen nombre y Adán, el hombre, les da nombre, y al nombrarlos, los humaniza. Hay otras variantes de este mismo texto que habla de ese lugar, donde están las plantas creadas por Dios y los animales, también creados por Dios, pero nombrados por el hombre, y donde todos viven en paz y armonía, algo que es también un mito universal: el mito de la armonía original. Y, finalmente, crea la mujer. “No conviene que el

hombre este solo”, esa es una idea que suena más moderna y no se si estaría en el relato original... y crea la mujer. Ese es el relato: el paraíso es un lugar cercado, un huerto agradable, deleitoso, regado por cuatro ríos, que es algo considerable, lleno de toda clase de plantas y lleno de animales que viven en armonía. Con el árbol de la vida y con el árbol de la ciencia del bien y del mal plantados allí. Dios les dice que no coman del árbol de la ciencia del bien y del mal. Del árbol de la vida no necesitan comer, porque Dios les crea inmortales. En principio Adán y su mujer, que se llamará Eva, son inmortales y viven allí, en ese mundo de deleite continuo y de armonía continua, pero no pueden saber lo que es bueno y lo que es malo, se lo tienen que decir, es decir, viven en un mundo de dependencia moral en lugar de en un mundo de autonomía moral. La catástrofe viene cuando dan un paso en busca de la autonomía moral: comen del fruto del árbol del bien y del mal, con lo cual saben lo que es bueno y lo que es malo. Dios se da cuenta, y se da cuenta precisamente porque tienen sensación de culpa: “¿A que has comido del árbol que te dije que no comieras?” y Adán se excusa: “es que me lo ha dado ella”, una excusa bastante fea, “la culpa es de ella” y ella, a su vez: “no, no, a mí es que me la ofreció la serpiente”. Dios se cabrea y dice: “pues fuera, a partir de ahora seréis mortales, a partir de ahora tendréis que trabajar...” en fin, la vida que todos hemos conocido y que en el año setecientos antes de Cristo seguramente era muchísimo más dura todavía que ahora, tan dura que la gente se moría pronto, los que llegaban a los treinta años eran pocos. Fuera del paraíso... pues bueno, lo que conocemos... el desastre este. Y el paraíso queda como un lugar recordado. “Y Dios puso en la puerta del paraíso”, sigue el texto, “un ángel, para que no volvieran”, porque, claro, Dios los echa, pero es lógico que, cuando Dios vuelve la espalda, desearan volver a entrar. Pero no, hay un ángel con una espada de fuego, una espada flamígera, dando vueltas constantemente, dice el texto, y que les impide volver a entrar. Una puerta. Volvemos a lo mismo. El paraíso es un huerto cercado, y si hay una valla tiene que haber una puerta en un muro. Algunas de las representaciones más canónicas y más influyentes

de ese acto son las de Miguel Ángel y la de Masaccio. La de Miguel Ángel está en la Capilla Sixtina, es de 1508 o 1509, en el momento en que esta pintando esa parte central del techo de la Capilla Sixtina; Miguel Ángel representa un rasgo todavía medieval, todavía simbólico, dos escenas que están separadas en el tiempo las pinta en una misma, simultáneamente. A la izquierda está el pecado, la serpiente tiene una parte del cuerpo femenino, y a la derecha el momento subsiguiente de la expulsión. No se rebaja a hacer una cosa de fuegos artificiales con la espada, pone una espada sin más en manos del ángel, eso sí, apuntando a la yugular y, claro, Adán y Eva se van corriendo. Aquí no está la puerta, no está la valla. En cambio sí que la vemos en el lateral izquierdo de la representación que le sirvió de modelo sin ninguna duda a Miguel Ángel, que es la “Expulsión del Paraíso” de Masaccio pintada en la Capilla Brancacci del Carmine de Florencia. Como veis Miguel Ángel se inspira bastante, poéticamente, en esta pintura. El ángel de Masaccio es más medieval, claro, ya que se sitúa ochenta años antes, pero la representación es casi igual, pero aquí si que vemos una puerta y una valla. Pero, ¿porque una valla? ¿Porque ese concepto mítico, el concepto de paraíso, tiene que ser un huerto vallado? y ¿como es esa valla? ¿de qué esta hecha esa valla?. Creo que ambas preguntas son pertinentes y muy importantes y lo que sigue es una especie de respuesta intuitiva a las mismas. La primera no es difícil de responder. ¿Porque una valla? Tenemos esta imagen de hacia 1410-1430, que es una tabla que está en el Museo Thyssen, “La virgen y el niño en el huerto cercado”, y que es un ejemplo perfecto de paisaje simbólico en el sentido que daba Kenneth Clark, un paisaje de símbolos. Ahí tenemos el arca de la alianza (la Virgen es el arca de la alianza), tenemos la torre de marfil, el rosal, la fuente, la zarza que arde sin consumirse que se manifiesta a Moisés... todo eso son símbolos, son cosas que no tienen porqué estar ahí, en el mundo de la naturaleza; el fondo es de oro; es un ejemplo perfecto de paisaje simbólico, pero en ese paisaje simbólico, el “hortus conclusus”, el huerto cerrado, con su fuente dentro, está cercado por una valla, lo cual forma parte del concepto... El huerto

cerrado es un hijo menor del concepto de paraíso, algo que va pululando a lo largo de la literatura tardo-clasicista y medieval en la Europa Occidental y que sigue fascinando como una evocación del paraíso. Hay que tener en cuenta que los libros del Antiguo Testamento, y en particular el Génesis, no eran de los libros más difundidos en la predicación cristiana antigua, porque se ponía el acento en el Evangelio, en las Epístolas, en los Hechos de los Apóstoles o en las vidas y milagros de los santos, que no forman parte de la Biblia. Pero de los libros del Antiguo Testamento se hablaba muy poco y puede que un párroco poco cultivado de Zaragoza o de Tours del siglo XII o XIII tuviera viva la figura del “hortus conclusus”, entre otras cosas porque estaba en la experiencia, porque había huertos cercados: el huerto cercado viene de la antigua antigüedad oriental pero se mantiene como un rasgo permanente de la cultura humana a lo largo de la Edad Media. Podía saber lo que era un “hortus conclusus” y en cambio, la palabra “paraíso” quizá no le sonaba de nada, pero hay una equivalencia entre esos dos términos y aquí vemos, efectivamente, que es una valla. Vamos a la otra pregunta: ¿porqué tiene que haber una valla? Una valla es un muro, es lo que separa el mundo de la ciudad del mundo que no es la ciudad, del campo. En latín, tanto en la Edad Media como ya en la edad clásica, en la antigüedad, eso que está fuera de la ciudad es el “pagus”, el campo. Y la gente de la ciudad, aunque viven del “pagus”, no tienen una idea muy clara de que es lo que hay allí. En el “pagus” hay bosques y hay campos que se cultivan y hay los campesinos, los labradores y eso es una gente de otra clase. La ciudad está definida por la muralla, de murallas adentro hay un orden, un orden claro e inteligible. De murallas afuera es el caos, un caos incluso amenazador. Y los villanos, los paganos, la gente que vive en el “pagus” ni siquiera son cristianos en la mayor parte de los casos, es una gente que, a veces, habla otra lengua, y que tiene unas costumbres bárbaras, y que ni siquiera son humanos del todo. Esa es la concepción y ese es un arquetipo, no se si universal, porque no se bastante de las culturas orientales para afirmarlo, pero en las culturas occidentales, derivadas de

Mesopotamia y de Egipto, eso es un universal. En la antigua Grecia, por ejemplo, como explica Burkhardt en la “Historia de la civilización griega” hay una superposición de distintas sociedades, etnias incluso separadas y diferentes que no se casaban entre sí y que hablaban lenguas diferentes. La etnia dominante, los aqueos, los jonios o los lacedemonios, están anclados en la ciudad, y viven protegidos por las murallas, y cuando salen de la ciudad es para ejercer la violencia y apropiarse, unas veces con más violencia, otras de una forma más regular, de los productos del “pagus”, pero la gente del “pagus” habla incluso otra lengua, y tiene otros dioses y otra religión diferente. La religión es la religión de la ciudad. La religión de Atenas recibe el nombre de la diosa, y la religión de Atenas es Atenas. La diosa de Atenas es Atenas. Y fuera de Atenas... vaya usted a saber. En relación con algunas de las figuras de la época clásica propiamente dicha, los historiadores han explicado que algunos de los dioses o de las figuras míticas o heroicas de la época clásica, que entran como dioses en el Olimpo, Deméter por ejemplo, son, en el fondo, la transformación de dioses del campo de otro grupo social. La historia está llena de esas tensiones. Insistimos, el campo es el lugar del caos y el lugar de la confusión y del peligro y la ciudad es el lugar del orden, de la claridad mental y de la seguridad. De esto hay muchos testimonios. He elegido dos imágenes, tardías, porque son del tratado de Sebastiano Serlio, de la edición de Venecia, de 1619, donde podemos visualizar esa oposición, no directamente, sino indirectamente, a través de los géneros teatrales. El libro segundo de los siete libros de Serlio comienza hablando de la arquitectura del teatro y, al principio, tiene unas consideraciones bastante largas sobre las escenas teatrales, para lo que se apoya en Bramante y en el conocimiento del teatro antiguo propio de las cortes humanistas del siglo XVI. Serlio y Bramante son testimonio del interés de los humanistas del Renacimiento por el teatro de la antigüedad, y Serlio nos da el testimonio de ese interés por el teatro que se canaliza y se estructura en lo que Serlio y muchos otros autores de la época describen como los tres grandes géneros teatrales, que son el género de la tragedia, el

género de la comedia y el género de la sátira. Como explica Serlio (y está explicando cosas que pertenecen al conocimiento común de la época porque él no era un gran erudito), esos géneros se distinguen por sus personajes y por su manera de hablar, lo cual se refleja en el decorado teatral que les corresponde. Los personajes de la tragedia se caracterizan por ser príncipes, condes... en fin, la aristocracia. Sus sentimientos, que es de lo que tratan las tragedias, son siempre nobles y desinteresados y se dan en un registro que es el registro de lo heroico. ¿Que escenario les corresponde? Pues un escenario de una ciudad, dice Serlio, a la manera antigua, con arquitectura antigua, es decir con arquitectura clásica, con lo que en esos momentos era la novedad, que es la arquitectura de la era romana. Y efectivamente así lo señala en el dibujo que pone como ilustración de la escena trágica. La comedia, en cambio, (y no he traído la imagen porque no era pertinente) tiene unos personajes que son típicamente, dice Serlio, como los abogados, los tenderos... los burgueses, diríamos hoy con un término moderno, los que no son los señores, duques, etc. Pero viven en la ciudad y participan de la cultura urbana. La comedia representa sus sentimientos, sus acciones, que no son ni trágicas, ni heroicas, ni grandiosas, pero que son verosímiles, inteligibles, naturales... ¿Qué arquitectura les corresponde? Pues les corresponde la arquitectura moderna, es decir, la arquitectura gótica del siglo XV que todavía estaba en pie en todas esas ciudades, y, efectivamente, así es como la dibuja. ¿Y la sátira? La sátira está hecha para chocar, para hacer reír, y tiene como personajes a los paganos, a los labradores, a los villanos, a los que viven fuera de la ciudad, una gente que no sabe hablar, que no tiene sentimientos humanos y que proporciona, por tanto, conductas que se exhiben en el teatro y que son inmoderadas, increíbles, inverosímiles, caóticas, que provocan el rechazo que estalla en la carcajada y que incluso hace que los pobres actores satíricos sean apedreados por el público. Y ¿que escena le corresponde? Esa que vemos: un bosque. Ese es el lugar de la escena de la sátira, el lugar de los paganos, el lugar ajeno a la ciudad. Hoy diríamos, la naturaleza en estado salvaje, en estado original. Y ¿cómo es percibida? como lugar

que es objeto de caricatura, el lugar donde el hombre de la ciudad no querría ir nunca, donde se sentiría abandonado, donde la vida deja de ser vida humana para pasar a ser un caos monstruoso, y, además, amenazador, porque allí están las fieras, se comen unos a otros, y no se sabe qué lengua hablan, no tienen sentimientos humanos, son lujuriosos, violadores... los sátiros. Esa es la concepción de la naturaleza. Otro testimonio. Cuando alguien desea hacer penitencia, el que luego se convertirá en un santo, pero que es aun un pecador, se aleja de la ciudad para irse al desierto. El desierto es eso, el lugar donde no hay hombres, pero más aun, no solo no hay hombres, sino que no hay nada humano. Hay paganos, sí, pero eso no son hombres: el que hace carbón, el que vive en cuevas, que vive como los animales... eso es el yermo, y ahí es donde van los eremitas, donde se va a hacer penitencia. Y, efectivamente, poco antes de Serlio, en el siglo XVI, tenemos a uno de los pintores que ya tuvo una gran reputación en su día y cuya reputación ha crecido enormemente en los siglos XIX y XX por su fantasía, un pintor que está en la tradición de pintores como Jerónimo el Bosco o como Patinir, que está al mismo nivel o quizá superior a ellos, y que fue más influyente en su tiempo. Me refiero a Pieter Brueghel, el Viejo. Brueghel tiene una serie de grabados que son manifestación de esa cultura popular, urbana, de su época (finales del siglo XVI, finales del Renacimiento) dedicados a temas de este tipo, por ejemplo una serie dedicada a los que se van al yermo: San Jerónimo, la Magdalena penitente, etc. Éste es uno de los grabados más buscados en su día de Brueghel, "San Jerónimo en el Desierto" (1555-58). Vemos que es casi como la pintura de paisaje que sesenta años más tarde van a desarrollar Salomon Ruysdael, Jan van Goyen y, más tarde, Jacob van Ruysdael; de hecho hay una continuidad, es decir, los grabados de Brueghel se difunden en los Países Bajos y los primeros pintores que representan paisajes, Valkenborch, por ejemplo, en torno a 1600, treinta años después de que se hicieran estos grabados, se inspiran en este prototipo. Los hay también alemanes, como Adam Elsheimer, por ejemplo. A veces con la excusa de escenas bíblicas, la matanza de los inocentes, por ejemplo, o

incluso... el propio Brueghel, lo recordareis porque es muy conocido, es uno de los paisajes más comentados y más célebres, usa la caída de Ícaro, un tema de “Las Metamorfosis” de Ovidio, un tema clásico; pero cuando se ve el cuadro, que está en Bruselas, apenas se ve a Ícaro; hasta que se descubre, casi por casualidad, lo que se ve son unos árboles, unos campesinos, un brazo de mar que penetra en tierra, un barco que está allá bajo y, al lado del barco, si te fijas, se ven unas piernecitas de uno que se ha caído; podía haberse caído del barco, pero por el título sabemos que es Ícaro que se ha caído del cielo. En la fortuna decimonónica de Brueghel, eso es lo que se ha exaltado del cuadro: la representación de la naturaleza, olvidarse de las jerarquías entre las clases sociales, de la jerarquía entre las historias canónicas de la tragedia y las anécdotas populares de la vida, la observación directa de cómo viven los campesinos, etc. Esa es la interpretación decimonónica tradicional de ese cuadro. Aquí tenemos lo mismo: San Jerónimo está al pie de ese árbol de la derecha y lo podéis reconocer por el leoncito que tiene al lado, que es el típico león de San Jerónimo; pero hay que fijarse mucho para descubrirlo; lo que se ve es una extensión muy grande de paisaje, una ría, un brazo de mar que penetra en tierra, las rocas, el castillo, los animales, los pájaros que vuelan... una representación de la naturaleza. La naturaleza es el yermo, el sitio donde San Jerónimo se retira para huir de los hombres. Y San Jerónimo, cuando se retira al desierto (este es el desierto) viste como San Juan Bautista, con pieles de animales, un poco como Robinson Crusoe... Robinson Crusoe es una especie de personaje, de un siglo más tarde, inspirada en estas figuras: San Jerónimo, los eremitas, San Simeón, todos esos santos del santoral católico de los siglos XV al XVII que se retiran a vivir al desierto. La naturaleza es un sitio horrible. Lo que hoy llamamos naturaleza, para esa mentalidad del siglo XVI, es un sitio horrible, pero ya era un sitio horrible en el siglo VII antes de Cristo, y los villanos, los campesinos y los labradores que aparecen en las tragedias griegas responden a este mismo estereotipo. Es el sitio del caos, de la muerte. Y es para defenderse de la mortalidad, para defenderse de la muerte, del

sufrimiento, del desorden y de la confusión para lo que hay una valla rodeando el paraíso. Y lo que merece verse, lo que se puede representar visiblemente en la pintura debe ser lo ordenado, lo humano, aquello que está dentro de la valla; dentro de la valla está la ciudad, pero antes que existiera la ciudad lo que había era el paraíso. Fuera de la valla es la muerte, por eso Adán y Eva están tan apenados en la representación de Masaccio, porque van a la muerte, al caos, al sufrimiento, a lo inhumano.

Vemos ahora “La tempestad”, un cuadro maravilloso de Giorgione (1507-1508), que está en la Galería de la Academia y que fue pintado a comienzos del siglo XVI en Venecia, una ciudad que era uno de los sitios de cultura más experimental y más exploradores, más curiosos de toda Europa en ese momento. Se ha dicho a veces que esta es la primera pintura de paisaje. Bien, este cuadro es un paisaje de símbolos, pero tiene unas complicaciones, con una elaboración tan sofisticada y tan dependiente de informaciones puntuales de lo que ocurría en Venecia en 1505, qué se yo, de los libros, de las traducciones de un autor clásico que se estuvieran poniendo de moda en ese momento, de los rumores... que no llegamos a descifrar estos cuadros que se pintan entre 1505 y 1515. Son cuadros que aparecen a nuestros ojos y han sido descritos como pintura de paisaje (el origen de la tradición empírica) pero que, en el fondo, es pintura de símbolos, es una pintura simbólica que, por lo tanto, está en esa frontera divisoria que tanto nos interesa, entre la antigua concepción de la naturaleza y esa nueva concepción de la naturaleza que está emergiendo y que va a florecer trescientos años más tarde. Efectivamente no sabemos lo que quiere decir este cuadro. Las distintas hipótesis de lectura han sido refutadas una detrás de otra y ahora hace tiempo ya que nadie se atreve a decir nada. Pero es un cuadro ciertamente inquietante. Está el rayo, la representación de una explosión de un rayo, que es una cosa que ocurre en un segundo, que es todo lo contrario de la imagen visual pintada arquetípica; esa descripción de lo que ocurre en un segundo, de una cosa tan fugaz, es algo preocupante, inquietante; y está esa gitana que no sabemos bien si es una Virgen María desnuda, si

es una Venus... no sabemos lo que es esa figura femenina desnuda, sentada, amamantando un niño. Seguramente tenía un significado muy preciso para el cuadro en su momento, pero es una extraña, una forastera.... En Venecia sabían muy bien lo que era eso. Venecia era una ciudad donde se mezclaban eslavos, turcos, germanos, napolitanos, hispanos, gente de todas partes del mundo. Y esa experiencia de lo extraño, en este caso esta mujer, es algo que nos resulta inquietante también. En ese sentido, sí que es una pintura de la naturaleza o de paisaje, pero en el fondo, aunque aparentemente no lo parezca, muy impregnada todavía por este aspecto amenazador con el que todavía se percibe el mundo de fuera.

Hacia finales del siglo XVI, después de todos los desastres bélicos que marcan la mitad de ese siglo, después de las guerras de religión que asolan y destrozan y matan a tantos europeos de más allá de los Alpes y también de Italia, se pone de moda una cierta fascinación por las imágenes de ese caos, de ese desastre, de ese mundo tan peligroso. En este cuadro de Pieter Brueghel, "El vino de la fiesta de San Martín" (c 1565-68), que ha entrado recientemente en el Museo del Prado y que era poco conocido (un cuadro enorme de 1,70 metros de alto por 2,70 metros de ancho) tenemos ese sentimiento, esa atmósfera de lo orgiástico que se asocia con la naturaleza, con el campo, de exceso amenazador, de desorden y de un placer que es insostenible, como diríamos hoy, que va a llevar directamente a la muerte. Brueghel es también el pintor de "El Triunfo de la Muerte" (1560), que está también en el Prado, el pintor de esas escenas... del cuadro del Museo Real de Bruselas de "Margarita la Loca" ("Dulle Griet"), que es una especie de figura infernal que parece estar muy inspirada, muy próxima a las representaciones del infierno del Bosco. Es todo un mundo éste, una sensibilidad que en el campo de la literatura de esta época ha sido muy bien estudiada por un gran historiador de la literatura ruso, Mijail Bajtin, cuyo libro más importante, traducido al castellano desde hace mucho tiempo, se titula "Rabelais y la cultura de su época". Es el momento en que aflora una categoría estética nueva que luego va a jugar un papel muy importante en la cultura europea moderna, que es la categoría de lo grotesco. El

mundo de Miró, que hemos visto antes, y eso lo he defendido yo en el ensayo del catálogo de la exposición "Miró: Tierra", se alimenta de esa categoría de lo grotesco que emerge en Europa en la segunda mitad del siglo XVI y de la que la pintura de Brueghel es un buen ejemplo. Así, está claro porqué el paraíso tenía que tener una valla: para contener el caos, el mal, para estar protegidos, para acorazarnos respecto del mal, de la muerte y del sufrimiento, que están fuera. Pero, ¿de que era esa valla? Aquí permitidme una pequeña fantasía. Un historiador decimonónico de la arquitectura, un historiador muy interesante, Gottfried Samper, trató de establecer los orígenes de los distintos tipos de construcción de los edificios humanos de la historia. Y señala básicamente tres: la construcción en piedra, o con elementos discretos, sólidos; la construcción en barro, como modelada; y la construcción de cestería, la construcción tejida. En el ejemplo que hemos visto del anónimo alemán del siglo XV, en este paisaje del "hortus conclusus", la valla es una valla tejida. Y, efectivamente, parece que esa valla que separa el paraíso del horror que es la vida natural, esa valla, empieza por ser la primera manifestación de trabajo material y útil, funcional, del trabajo humano, que es el trabajo de tejer la cestería. Efectivamente, en ese paradigma del paraíso aparecen otros espacios, ya fuera de la cultura occidental, y concretamente en el arte musulmán. El arte musulmán, que tiene prohibida la representación icónica, y eso también es interesante, se decanta por el orden, es decir, por la claridad, y el orden y la claridad pertenecen a los símbolos y a la geometría, y no a la naturaleza. Por tanto, privilegia las formas de creación de los objetos visuales más adecuados para representar eso, los tejidos. De ahí que el tejido esté asociado de algún modo con el paraíso. Efectivamente entre las alfombras persas (y recordemos que la palabra paraíso viene del persa) del siglo XVI, musulmanas ya, hay un tipo de alfombra, el kilim, que es una alfombra individual que se dispone, que se extiende en el suelo para aislar la persona que se pone allí dentro, encima, y crear a su alrededor una valla invisible, una especie de valla inmaterial, que le permite separarse de la naturaleza y del mundo para comunicarse

directamente con Dios en sus oraciones. El kilim responde a una estructura decorativa que es típicamente geométrica y que podría derivar de algún modo de la representación esquemática del paraíso. En algunos casos las alusiones de ésta representación son un poco más explícitas, pero el kilim es la representación de un paraíso que es anterior al paisaje y que de algún modo se sitúa en lugar del paisaje. Esa noción de un tejido que nos envuelve está presente también en otras manifestaciones. En la Galleria Nazionale di Arte Antica de Roma se encuentra lo que se ha conservado, muy completo, de un mural romano del siglo II o III que es el mural que decoraba un triclinio, un comedor, el espacio donde se reunían para hablar, para oír música... para civilizarse, para comer, para beber... y es curioso porque esa estancia seguramente estaba en el campo, en una construcción rural, pero en las paredes no hay ventanas, no se ve el campo, lo que se ve es una pintura del campo que tiene forma como una valla continua, como si fuera en medio de un cañar, de un arrozal, de juncos y está lleno de animalitos, todo muy próximo, todo bidimensional, como si estuviera representado en ese espacio bidimensional de una valla, que es más inmaterial y más bidimensional cuando corresponde a esa factura tejida que caracteriza el trabajo de cestería o el trabajo textil. Quizá estemos, no lo se, frente a una especie de universal cultural también, porque muchas culturas extra-europeas antiguas... o recientes, pero con unos primeros estadios de desarrollo agrícola o inferior, el textil es un elemento fundamental para la formación de los ambientes humanos y trae consigo la reducción de la naturaleza a una representación simbólica bidimensional. Quizá el redescubrimiento por parte de Matisse y de tantos otros artistas del siglo XX, de esa fascinación por la calidad bidimensional del lienzo pintado en el cuadro, quizá ahí hay algo de supervivencia todavía de ese viejo arquetipo que une la representación del mundo que nos rodea bajo la figura del paraíso a una valla que nos cerca por los cuatro costados. He hablado de la cultura musulmana. Aquí vemos un ejemplo, bastante representativo aunque no sea de altísima calidad. Es una tienda militar otomana que está en la Real Armería de Madrid, y que se

decía que era del siglo XV o XVI, aunque ahora se piensa que es del siglo XVII. No deja de ser una de las tiendas de los nómadas en el desierto, en el Sahara por ejemplo. Son unas paredes que nos encierran, nos aíslan, nos protegen... respecto de la brutalidad del desierto que nos rodea, y en las cuales proyectamos la imagen del paraíso. Como vemos, los mihrab, estos arcos en forma de mihrab (los mihrab orientados hacia La Meca, hacia la vida eterna y la salvación) están adornados con plantas bidimensionales, en un lenguaje plástico que era el tipo de lenguaje que fascinaba a Matisse y a otros pintores del siglo XX, un lenguaje bidimensional en donde la representación de la naturaleza se opera a través de símbolos.

El pasado fin de semana he visto la exposición de Cristina Iglesias en el Museo Reina Sofía. Solo quisiera describir este objeto que me ha impresionado mucho ["Celosía II" (1997)] aunque hay otros en toda la exposición. Cristina Iglesias es escultora, pero lo que hace es crear espacios, una especie de recintos en donde uno entra y se ve rodeado por celosías, que son más o menos tejidos, pero que son metálicos, a veces son de bronce fundido... Este recinto, que es uno de los que me ha gustado más, está colgado del techo, no toca el suelo, y es muy evocador de lo que es la idea de una especie de representación del paraíso, y es de un refinamiento extraordinario. Está hecho de hilos de hierro dulce que, como sabéis, son muy maleables, y los teje... bueno, no los teje ella, los dará a tejer, no se donde, no se donde se puede hacer esa cosa tan delicada. Tejidos, como se teje el esparto en las esteras planas, por ejemplo, de los aceituneros o similar, un tejido y la trama que se forma así... ese es el paraíso, es una trama en donde encontramos letras, símbolos, curvas, formas geométricas, una representación de las formas que nos rodean, de la vida que nos rodea pero reducida al orden. Hay algo en ese carácter de prioridad que tiene el tejido que lo aproxima quizá a la forma superior de creación artística que hay desde la antigüedad, que es la poesía. La palabra tejido se aproxima, tiene la misma etimología, que la palabra texto. Texto es una unidad del lenguaje que está unida por relaciones internas de una manera parecida a

como las hebras de un tejido, la urdimbre y la trama, se mezclan para darnos figuras que son, en definitiva, en último término, figuras del paraíso. Esa búsqueda del origen que se da con tanta intensidad en el arte moderno, y de la cual en la época de Miró hemos visto un ejemplo, en la época de Matisse también, pero mucho más intensamente en la época de Miró y en los años de entreguerras (y quizá no sea por casualidad que esos años hayan sido de los años más caóticos, más violentos e inhumanos que ha vivido el hombre a lo largo de su historia), esa búsqueda del origen, del paraíso la encontramos también en otros artistas modernos... Quería haber comentado Velázquez, el célebre "Las Hilanderas" o "La fábula de Arachné" (c 1657) del Museo del Prado, el mito de la tejedora, y también "El rapto de Europa" de Tiziano (c 1560)... Pero vamos a ir directamente al final... Yo creo que esa representación del paraíso, que es el arquetipo original de la pintura de paisaje, quizá no la encontremos en nadie de un modo tan claro como en Paul Klee, de un modo tan consciente. Me he referido a paradigmas orientales, musulmanes, y no es casualidad que Klee haya sido uno de los artistas europeos, occidentales, que han desarrollado un interés más genuino y más profundo por el arte oriental. Esta es una de las acuarelas de Klee y, probablemente, no es casualidad, insisto, en que la técnica preferida de Klee sea precisamente la técnica basada en el agua, ya que la fluidez... esa imagen de tejido trae consigo asociada de algún modo la imagen de la fluidez, la imagen del cambio y del paso del tiempo. Y la figura paradigmática, la más universalmente eficaz para expresar esa imagen, esa sensación, es seguramente la figura del agua. Es lo que encontramos en la Alhambra, en los poemas que ilustran y que tejen de algún modo las paredes de la Alhambra. Este dibujo, "Cúpulas rojas y blancas" (1914) forma parte del pequeño grupo de obras, de acuarelas, que Klee pinta después de su viaje a Túnez, que es su primera inmersión real en un mundo de cultura musulmana. En esta otra tenemos un paraíso, un jardín del sur, "Sudichengarten" (1919)... Klee escribe siempre el título de sus cuadros al pie de la obra porque para él el texto, la palabra tejida, es

también fundamental. De 1919 es esta pequeña acuarela, "Bésemme con besos de su boca... (del Cantar de los Cantares)", donde vemos cómo la repetición, el orden, igual que la trama del tejido, forma parte del universo estético de Klee. Aquí, en esta trama de rectángulos grises, malvas, con oros, con reflejos azules, dorados, con algún carmín... (se trata de una acuarela que tuve en una exposición que dediqué a Klee en el Museo Thyssen hace quince años y que me admiró siempre enormemente...) aquí está escrito un texto bíblico, el inicio, los primeros versículos del "Cantar de los Cantares", en alemán y en letras mayúsculas, "ER KÜSSE MICH / MIT SEINES MUNDES KÜSS / DENN LIEBLIECHER / WIE WÜRZWEIN IST DEINE LIEB LIEBLICH"... "Bésemme con besos de su boca, el amado, más dulce que el vino es el amor...". Paisaje de símbolos..., bueno, hay tantas posibilidades cuando la figura de una letra o la figura de un número juega con la figura de un símbolo, como la flecha, con la figura de una boca, con la figura de un corazón, de un ojo, con la figura de una lágrima... se puede decir tanto con tan poco: "Diecisiete, desorientado" (1923). Una simple gradación cromática de colores: dos prismas que se compenetran: "Eros" (1923)... descomponen la luz y eso es reforzado por dos flechas negras, el despertar del deseo. Son obras así... "Castillo de los fieles" (1924), esta especie de imagen fantasmagórica, de una especie de ciudad inmensa, de Tombuctú inmenso en medio del desierto, con sus miles de lanzas y con sus supuestas riquezas detrás de los muros negros. O ese plano arquitectónico de un castillo "Castillo para construir en un bosque" (1926) un castillo en mitad del bosque... en la escena satírica de Serlio, en mitad del desorden y el caos del bosque. Estas obras son pequeños milagros técnicos, obras hechas sobre mesa, de pequeños formatos, donde Klee trata en primer lugar el papel, de un modo increíble, lo estuca, lo raspa, lo vuelve a estucar, le aplica un tono, le da una pequeña capa de cola, encima le pone un poco de acuarela, en otro punto le pone un poco de guach, en otro punto hace una incisión... y así va creciendo la obra a través de una serie de acciones que son como incidentes imprevisibles, porque la noción de no previsión

forma parte de la naturaleza de Klee, que es muy romántica. Este, “Canción árabe” (1932), es un cuadro más grande, quizá más ligero, pero muy sugerente, tiene un metro casi, está hecho con fragmentos de yute teñidos con una especie de acuarela, y luego cosidos entre sí... es también una evocación del mundo musulmán. O esta imagen del Nilo, “La leyenda del Nilo” (1937), sobre ese fondo formado por un laberinto de rectángulos de distintos azules que son el agua, mientras que en medio del agua están las plantas, los animales y el hombre, como una especie de paraíso, también. O ese “Abecedario para un pintor de paredes” (1938) que es un cuadro pequeño, de unos sesenta centímetros y también está formado por trozos de yute. Esa calidad, ese amor por los materiales pobres, frágiles se va acentuando en los últimos años de la vida de Klee y este es uno de los ejemplos de esa actitud: es un trozo de yute clavado sobre la tablilla del fondo, estucado con mucho cuidado, con muchísima delicadeza, acuarelado, y luego, encima, inciso o escrito con un elemento punzante, que marca, esa constelación de letras del alfabeto. La calidad textil de ese espacio está subrayado por el hecho de que Klee ha querido que viéramos los bordes un poco deshilachados de ese trozo viejo de yute. O, ya para acabar, este “Muerte y fuego” (1940), del mismo año de su muerte, un cuadro que es uno de los últimos de Klee y de los más impresionantes que haya pintado, con su residuo de orden geométrico y tan bloqueado que es casi imposible imaginar la menor variación, un milímetro a la derecha o un milímetro a la izquierda. Es una tela estucada, preparada, y luego pintada al óleo, en este caso. Es una visión realizada poco antes de que su enfermedad degenerativa le llevara a la muerte. Ese equilibrio entre el paraíso y la muerte que está fuera de las vallas del paraíso, y donde hay una tensión que encontramos en algunos momentos de la historia de la pintura o de la representación de la naturaleza en la pintura de paisaje, como por ejemplo en “La Tempestad” de Giorgione. Nada más, muchas gracias.

TOMÀS LLORENS SERRA