



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS**

**ACADEMIA DE SAN CARLOS
POSGRADO EN ARTES VISUALES**

**“NO HAY NATURALEZA:
Un estudio panorámico de la
visión antinaturalista del paisaje
en la pintura occidental”**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

CASANDRA SABAG HILLEN

DIRECTOR DE TESIS
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO

México D.F., junio 2010

UN/M
POSGRADO
Artes Visuales 



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



A mis padres
Mijo Hillen
Adip Sabag

A mi hermano
Abd- El Hadi

Al Maestro
Francisco de Santiago †

Gracias a mi tutor
Dr. Julio Chávez Guerrero
a mis maestros
a mis amigos

Índice

Introducción 5

Cap 1 Orígenes de la relación Hombre - arte – naturaleza

1.1 Orígenes	8
1.2 El humanismo en el renacimiento	11
1.3 Mímesis: la trampa	19
1.4 Dédalo engaña a la naturaleza	22
1.5 Gaia vencida	25
1.6 Bruegel: ¿simio, yo?	26
1.7 Perspectiva	30

Cap 2 Naturaleza, hombre y arte

2.1 Los problemas de la naturaleza	33
2.2 ¿Qué es, entonces, naturaleza?	37
2.3 Tres visiones del arte ante la naturaleza	43
2.3.1. Naturalista	44
2.3.2 Cuasi artificialista	48
2.3.3 Artificialista	52
2.4 Las tres visiones anti-naturalistas	54

Cap 3 Paisaje y naturaleza

3.1 Petrarca y su paisaje ficticio	56
3.2 ¿Qué es paisaje?	58
3.3 El ahora natural	67
3.3.1 Las esferas de Jusidman	69
3.3.2 El retorno a la utopía	70
3.3.3 La artificialidad convencida	71

Conclusiones 74

Referencias 81

北宋范中

立翁山行旅

用



Introducción

No hay Naturaleza. Seguimos partiendo de la contemplación de la Naturaleza, cuando hace tiempo deberíamos partir sólo de la contemplación del artificio. Por eso le dije a Giambetti, todo es tan caótico. Tan falso, tan desafortunado. Tan moralmente confuso.¹

Thomas Bernhard



1 Casandra Sabag, “*He labrado en el mar y cosechado en el viento I*” óleo y hoja de oro sobre madera, 120 cm. de diámetro, 2008

“*Que Naturaleza puede mostrarse de tantas maneras, que puede ser tantas, permita sospechar que tal vez no sea nada*” nos dice José Albelda en *La construcción de la Naturaleza*.² Tal vez esta cita sea clave esencial del motor de esta investigación, cuyo punto de partida fue la elaboración de una serie de pinturas de paisaje, donde al enfrentarnos a la representación de la Naturaleza constatamos el fenómeno que da cuenta José Albelda en el texto citado. La Naturaleza aparece de tantas formas que poder concentrarla o entenderla desde un significado unívoco resultaba confuso y sin salida. La serie de pinturas a la que hacemos referencia “*He labrado en el mar y cosechado en el viento 1 y 2*” (véase imagen 1 y 2) realizada en un formato circular con el objetivo de provocar una continuidad y con ello frenar la narratividad que ofrece un formato rectangular. A su vez pensamos en eliminar la línea de horizonte para generar un paisaje abierto. Comenzamos a revisar imágenes de pinturas acerca del mar. Se planteó como objetivo general que ambos cuadros tendrían elementos marinos entremezclados e integrados con otros de carácter orográfico, con la finalidad de producir de manera sutil una contradicción formal y conceptual en el espectador, resaltando así dichos elementos con la aplicación de una base de hoja de oro en los bastidores. Según la posición del espectador se generarían cambios en los efectos lumínicos sobre la lámina dorada y de esta manera se acentúa o disminuye el contraste de algunos sectores de la pintura.

¹ Bernhard, Thomas, *Extinción*, Santillana, Madrid, 2002, p. 29

² Albelda, José, *La construcción de la Naturaleza*, Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1997, p. 22



2 Cassandra Sabag, “*He labrado en el mar y cosechado en el viento II*” óleo y hoja de oro sobre madera, 120 cm. de diámetro, 2008

Sin embargo, la primera constatación que realizamos conforme se desarrollaron los cuadros, fue que las imágenes pintadas eran resultado no de una imagen “natural” del mar y las montañas, sino siempre de aquellas que estaban pintadas o fotografiadas. Es decir, el material del que partimos para realizar estas pinturas consistía en imágenes previamente construidas, representaciones mecánicas (fotografías) o manuales (pinturas) del mar. No pintábamos contemplando directamente el elemento “natural” al que aludían los cuadros. La obra pictórica era una construcción de imágenes de Naturaleza, que tomaban en cuenta referentes de otros artistas y, en ningún caso, de experiencias personales directas con esos elementos naturales. Ahora bien, no era nuestra intención emplear paráfrasis o citas de aquellas imágenes, sino conformar elementos referenciales para una configuración sintáctica de los cuadros.

Al terminar los cuadros, observamos esa Naturaleza representada, y nos percatamos que en realidad no había ninguna Naturaleza ahí. Nos referimos que lo representado estaba mediado por la perspectiva cultural, estética y personal de quien fotografió o pintó los cuadros de los que habíamos partido nuestro trabajo, por lo que en alguna medida no se trataba de una representación de una percepción cultural, estética o personal de la misma. Esta constatación provocó en nosotros algunas dudas. ¿Si era posible representar a la Naturaleza sin depender de aquellas imágenes ya estetizadas y aprobadas por nuestra cultura? ¿Si nuestro comportamiento era artificial y alejado a la Naturaleza? Pues al menos en estos cuadros, no habíamos logrado ubicar ninguna Naturaleza mas que una cultural e implementada en el arte. Y partir de ello, surgió la necesidad de entender o por lo menos observar, si este fenómeno era individual o respondía también a una situación generalizada como rasgo de los habitantes occidentales, inherentemente culturalizados.

Así decidimos indagar cómo el mundo occidental ha enfrentado este problema: el problema de entender y representar a la Naturaleza. Es decir, no sólo a la Naturaleza entendida desde su acepción usual y común, sino además, desde la interpretación que de ella se hace en el mundo del arte y si éste ha influido en la construcción histórica de la concepción de lo natural, a partir de los usos y apropiaciones que las obras de arte han hecho con respecto al tema.

Identificamos el problema de este trabajo cómo la dificultad que, como productores, nos enfrentábamos al tener como objeto de estudio y representación, en nuestra obra pictórica, a esto que llamamos “ausencia de la Naturaleza” en el género paisajístico. Si bien hemos encontrado diversas posiciones acerca de qué es lo

natural y cómo se presenta en el arte. Existen muchas posturas acerca de ello, inclusive de manera paralela, la filosofía ha llevado este mismo problema como objeto de estudio. Hay posturas que integran al arte y al hombre con la Naturaleza y algunas otras que plantean esa confusión y dificultad para entenderla y encontrarla.

En este estudio nos enfocaremos a estas visiones que trazan una dislocación entre el arte y la Naturaleza, partiendo de la imposibilidad de entendimiento con la Naturaleza en el momento de desarrollar un proyecto pictórico, con el objetivo de representarla.

A lo largo de la investigación pretendemos, desde una actitud revisionista, poner en evidencia las complicaciones inherentes que tiene el género paisajístico, en relación a la idea e imagen de la Naturaleza; mostrar todas las contradicciones que lucen insalvables y que ponen al pintor en un dilema, y como veremos, devienen en un antinaturalismo cultural occidental, que no solamente es propio de la visión artística, sino también social, una indisposición social hacia la Naturaleza, un enfrentamiento que se resuelve en su transformación ideal estética, su negación o superación simbólica o imaginativa.

Por lo tanto les presentamos el mapa de la investigación. En el primer capítulo dibujaremos un panorama ubicado en el Renacimiento para dar planteamiento del problema y su dimensión. Examinaremos algunos conceptos que influyeron categóricamente en la construcción visual de la Naturaleza y de paisaje, tales como mimesis y perspectiva. El segundo capítulo está dedicado a la revisión de la construcción de la idea de Naturaleza en el arte occidental, adscribiéndonos a la clasificación que el filósofo francés Clément Rosset da a las posibles entradas del arte hacia la Naturaleza. Dicha la cual consideramos es una posibilidad a entender el problema del arte y la Naturaleza en Occidente. El tercer capítulo se enfoca al problema del término de paisaje y su papel como género pictórico en relación al problema de la representación de la Naturaleza. En base a algunos artistas contemporáneos, realizamos algunos comentarios para esbozar un panorama de las posturas, que hoy en día ha tomado la pintura en relación al tema de la tesis. Y para concluir retomaremos algunos aspectos sobre nuestra producción pictórica para cerrar la investigación y mostrar, en función de ése recorrido, cómo la pintura ha sido determinante a la hora de establecer los ejes ideológicos o las miradas unificadas de un bloque civilizatorio, y de qué manera ese origen ha devenido en lo que se entiende por paisaje y Naturaleza en el arte que vivimos hoy como pintores.



Cap 1

Orígenes de la relación hombre - arte - Naturaleza



3 Cesare Ripa, "Arte",
Padua 1618

Nos adelantaremos un poco en el tema para plantear una de las ideas fundamentales que identificamos como un parte aguas de la concepción de Naturaleza en Occidente: el antropocentrismo.

Es necesario acotar este estudio a la civilización occidental, pues ya que formamos parte de ella, no podemos alejar o negar esa pertenencia cultural. Debido a que cada cultura tiene mitos, ideologías y un arte propio e inherente a sus matrices comunitarias que han configurado una idea de Naturaleza y su relación que ésta tiene con el hombre y el arte. Por lo que al encontramos en un lugar y momento histórico, fruto de un pensamiento y comportamiento cultural occidentalizado, resulta imperativo realizar una breve revisión panorámica del arte en Occidente. A partir de algunos ejemplos nos apoyaremos en la realización de un mínimo relato historiográfico sobre la construcción de la idea de la Naturaleza en nuestro bloque civilizatorio, a lo largo de su proceso histórico. Las reflexiones y obras indagadas tenderán a dar respuesta a esta interrogante, acerca de la posibilidad de representar a la Naturaleza aislada de la cultura, inclusive si esta puede ser reconocida ante nuestros ojos culturalizados. Y acerca de cómo el arte ha entendido a lo natural a lo largo de su historia.

El desarrollo de la sociedad occidental es en parte fruto y expresión de esta confusión o malentendido que, desde la antigüedad, ha tenido el hombre con respecto a la Naturaleza y la cultura. Y se erige cuando los hombres se establecen como seres humanos y se intúyen como género, con lo que surge un empeño en construir una distancia respecto a una supuesta "inicial" unidad y organicidad del cosmos. Este malentendido brota de la conciencia (verdadera o falsa) de la superioridad del género humano sobre el resto del universo.

La relación hombre - Naturaleza ha estado influenciada de manera puntual por el arte como elemento cultural y social. A través de la historia, el arte ha sido un vehículo para transmitir la manera de cómo el hombre percibe y entiende lo que ha designado como Naturaleza. En el seno del mundo occidental hemos observado que la relación triangular entre hombre, arte y Naturaleza, se muestra irregular y extraña. Para empezar, el arte ha mantenido desde su

nacimiento una relación confusa, o mejor dicho, doble, con la “realidad natural”. En efecto, mientras por un lado, el arte ha conservado una fidelidad a la Naturaleza, gracias a su inclinación hacia la objetividad y el realismo, por el otro, nunca ha dejado de ostentar una disposición a la subjetividad y a la imaginación. Como vemos en la ilustración de Cesare Ripa, “Arte” (véase imagen 3), en la que, de manera alegórica, el arte toma con una de sus manos las herramientas del artista: su pincel y espátula; y con la otra abraza una rama, que representa su dependencia a la Naturaleza. Sin embargo existe un detalle que nos hace pensar que esa Naturaleza no es silvestre, pues se encuentra detenida por una vara que pretende guiar su dirección. Es decir, en esta imagen ya se plantea el control ejercido por el hombre a la Naturaleza para el uso del arte.

A partir de estas ideas trataremos en este capítulo, de dar algunas de las probables causas de esta doble vida o doble articulación del arte y a su vez de su relación con la idea de Naturaleza. Comenzaremos con algunos ejemplos del Renacimiento y la influencia que tuvo el pensamiento clásico en él. Plantearemos algunos conceptos como Naturaleza, mimesis, naturalismo y perspectiva. Nuestra hipótesis es que, como hombres occidentales no podemos integrarnos ni conocer a una Naturaleza, puesto que solo logramos definirla o aislarla a través de imágenes y conceptos estereotipados. Lo cual ha generado un fenómeno preciso de cómo el arte ha participado en dicho problema. Esta hipótesis no contiene una intención moralina acerca de lo que debiera ser el hombre occidental y su relación con el arte y la Naturaleza, por el contrario, busca dar explicaciones a un problema que, como creadores, nos enfrentamos en la producción pictórica y que esperamos, permita dar entendimiento a dicho problema. Para este primer capítulo basaremos nuestra hipótesis en los estudios que desarrollaron los historiadores Giorgio Anteí y Erwin Panofsky acerca de los problemas de imitación de la Naturaleza en los periodos ya mencionados y aplicados al desarrollo de una construcción de la idea de Naturaleza.

Para comprender los conceptos que se siguen a continuación en este capítulo, daremos una definición muy sencilla de los posibles referentes y usos de la palabra Naturaleza. En el segundo capítulo ahondaremos en el concepto de Naturaleza, sus complicaciones y dificultades.

El concepto de Naturaleza que emplearemos como punto de partida, y de manera general, es el que define Ferrater Mora en su diccionario de Filosofía, poniendo en antesala la dificultad de dar una definición exacta e universal, con la finalidad de dar un eje que

otorgue comprender los ejemplos consecutivos y él cual será estudiado con más delicadeza posteriormente:

“Naturaleza designa en principio y de modo descriptivo todo lo que hay, lo que existe, las cosas evidentes, de la cual distinguiremos dos definiciones: la primera, conjunto de todos los seres y fenómenos del mundo físico, incluyendo al ser humano en contraposición con el término Sobrenatural y en cercanía con el de realidad; y la segunda, contraria a la primera, todo lo que se opone al ser humano, todo lo que no ha sido producido y ni siquiera tocado por el hombre. En este caso lo natural sería contrario a arte, arte y cultura.”¹

Sin embargo, es necesario no obviar algunos usos que se le da al término Naturaleza. Tal es el caso de “Naturaleza de un ser”, es decir, origen o principio de un ser, o cuando se menciona “sabor natural” el cual designa una característica igualmente primigenia a su objeto. En fin, estos dos sentidos de Naturaleza y naturaleza, se encuentran ya bien definidos en la Edad Media, por medio de los conceptos *natura naturans*: Naturaleza creada, asimilable a la idea de Dios; y *natura naturata*: que refiere a los seres finitos que se encuentran en ella.

Ahora bien, para entender el marco conceptual del primer capítulo, habrá que distinguir la idea de Naturaleza que se empleó en el contexto del Renacimiento, a partir de la concepción de Naturaleza en el término *Physis* de la filosofía griega clásica, él cual ha sido traducido con frecuencia al de Naturaleza e interpretado por los teóricos Renacentistas, gracias a la traducción romana de *natura*. Los significados que se otorgan a la *Physis* griega se pueden comprender mejor a partir de su origen etimológico: *fusiv* viene de *fuesjai*, « nacer », « crear » (del mismo que *natura nasci*, « nacer »). La *Physis* puede entonces ser un “principio de ser”. También el término puede referirse a “todo cuanto hay” o inclusive la propia “realidad”. Ahora bien esta concepción, explica Ferrater, no se dio a partir de la experimentación directa entre los sentidos del hombre y los procesos naturales, sino al contrario por una experiencia “pensante” y de la cual se generó la visión de Naturaleza, en el sentido que “todo lo que puede emerger y permanece en ella”, como el cielo, la tierra, las plantas, los hombres, inclusive los Dioses. Es decir, *Physis* sería la realidad en cuanto emerge de sí misma. Platón trataría la distinción entre “lo que es por Naturaleza” y “lo que es por convención”. Esta oposición la reflejan algunos autores en los términos de *Physis* y *Nomos* (Naturaleza y Ley Humana). Lo que desembocaría a las diversas oposiciones en los usos de Naturaleza y algún otro concepto como: Naturaleza -

¹ Mora Ferrater, *Diccionario de Filosofía*, Ariel, Barcelona, 2003, vol. 3, p. 85

espíritu, Naturaleza - gracia, Naturaleza y libertad, etc. Aristóteles desarrollaría conflictos con el término de Naturaleza en relación a lo que parece ser pero no es natural. Pues dentro del mundo natural hay acontecimientos que no son producidos por el arte pero pueden estar en él, que son “contrarios a la Naturaleza” como un monstruo. Esto derivó a no incluir estos casos en la Naturaleza, es decir, que se encontraban en un estado “Sobrenatural” o “Contra natura”. Claro, en un pensamiento donde los monstruos no eran considerados únicamente creaciones de la imaginación, sino elementos de la realidad.

Estas variadas concepciones de la Naturaleza habrían de ser estudiadas durante los siglos XV y XVI, como es el caso de Giovanni Bellori, gracias a la traducción y divulgación de los textos originales de los filósofos griegos, a partir de los autores romanos como Petrarca o Plinio. Así pues, en este capítulo se recorrerán algunas ideas e imágenes alrededor de la visión de Naturaleza ya implementada en la primera época del Renacimiento y a lo largo de su desarrollo.

El humanismo en el Renacimiento

Comenzaremos explicando, de manera breve, las posturas ideológicas del periodo del Renacimiento que conciernen al problema que nos convoca. El término humanismo fue usado por primera vez en alemán (Humanismus) en 1808 por el maestro y educador bávaro F. J. Niethammer, él cual entendía por este término, la tendencia a destacar la importancia de estudio de las lenguas y de los autores clásicos. Este estudio no era “profesional” sino “liberal”: el humanista era el consagrado a las artes liberales: historia, poesía, retórica, gramática y filosofía moral². Según esto, el término Humanismo puede aplicarse al movimiento surgido en Italia en el siglo XIV, donde se retoma el antiguo humanismo griego del siglo de oro y mantiene su hegemonía en buena parte de Europa hasta fines del siglo XVI. El movimiento, fundamentalmente ideológico, tuvo así mismo una estética, el clasicismo renacentista, plasmada, por ejemplo, en un nuevo tipo de letra, la redonda conocida como *letra humanística* (véase

² El concepto de arte liberal, heredado de la antigüedad clásica, hace referencia a su cultivo por *hombres libres* en oposición a las *artes serviles*. El término artes liberales designaba los estudios que tenían como propósito ofrecer conocimientos generales y destrezas intelectuales antes que destrezas profesionales u ocupacionales especializadas.

HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI VBI HV
 MANA OMNIA NON NISISOMNIVM
 ESSEDOCET. ATQVE OBITER
 PLVRIMA SCITV SANE
 QVAM DIGNA COM
 MEMORAT.
 * * *
 * * *
 *
 CAVTVMEST. NE QVIS IN DOMINIO
 ILL. S. V. IMPVNE HVNCLI
 BRVMOVEAT
 IMPPRIME
 RE.

4 Letra humanística, Manuzzio,
 Aldo *Hypnerotomaquia*,
 Venecia, 1499

imagen 4), imitada de la letra uncial latina (con todas las letras en mayúsculas), que vino a sustituir poco a poco a la letra gótica medieval.

La expresión *studia humanitatis* fue aplicada por Coluccio Salutati³ al referirse a las ideas intelectuales de su amigo Francesco Petrarca; en éste, *humanitas* significaba propiamente lo que el término griego *filantropía*, amor hacia nuestros semejantes. El Humanismo defendía la idea del antropocentrismo y los *studia humanitatis*, una formación íntegra del hombre en todos los aspectos, que tenía su base en las fuentes clásicas grecolatinas, muchas de ellas recién descubiertas. En consecuencia el humanismo debía restaurar todas las disciplinas que ayudaran a un mejor conocimiento y comprensión de estos autores clásicos, a los que se consideraba un modelo de humanidad. Para recrear las escuelas de pensamiento filosófico grecolatino e imitar el estilo y lengua de los escritores clásicos, se desarrollaron la gramática, la retórica, la literatura, la filosofía moral y la historia, y a su vez copiar el estilo clásico en la pintura, escultura y todo tipo de artes decorativas.

Según Kenneth Clark, la burguesía florentina en el Renacimiento basó su idea del mundo reflejando sus propios ideales; un mundo hecho de “sensatez y humanidad”, donde todo el saber (tanto antiguo como moderno) se hallara a disposición del hombre. Un ejemplo de este regreso al clasicismo, del que está impregnado el primer Renacimiento, será una adhesión de principio a los postulados del arte antiguo y sobre todo, el estudio pormenorizado y la reproducción de las obras descubiertas durante el siglo XV y el XVI. Esta práctica se desarrolló rápidamente gracias a la pintura, la escultura y, en especial al impulso del grabado en cobre que multiplicaba el libre intercambio de temas reproducidos en sus imágenes, para la elección de las copias y estudios. Una muestra de ello es la copia de la escultura de *Laocoonte* realizada por Baccio Bandinelli (véase imagen 5).



5 *Laocoonte*, copia de Baccio Bandinelli, Galería Uffizi,

Es importante señalar que para los pintores del Siglo XVI las cosas, vistas y representadas por otros artistas, eran igualmente válidas como las que se observan directamente en la realidad. Y en ese caso utilizaba la imitación para desarrollar sus copias. Según las teorías artísticas del Renacimiento la imitación se desdobra en *imitatio* y *aemulatio* entendiendo *emulación* como la relación de

³ Coluccio Salutati (1331 – Florencia, 1406) fue un humanista y político italiano. Se formó en la escuela de retórica de su amigo de Francesco Petrarca y se convirtió en canciller de Florencia en 1375.

competencia que los pintores establecían con sus propios maestros⁴. Y por el otro lado la *imitación*, es decir, esos préstamos y referencias que los alumnos tomaban de su maestro a la hora de pintar, que a menudo unía no sólo al pintor con sus alumnos o al fundador de una corriente con sus seguidores sino también los mayores artistas entre sí, es decir, existía todo un estilo. Alberti y Leonardo, de manera opuesta, por ejemplo, desaprobaban a los pintores que reproducían ciegamente las obras de otros artistas, no, en cambio, a los que se inspiraban en ellas o las recreaban para formar una obra con un toque personal. Para no perderse entre los elementos que debían ser copiados y en qué momento optar por ese toque personal, el artista siempre tenía que asimilar las enseñanzas de sus antecesores, tomando como ejemplo sus obras. Tal dualidad se refleja en el pensamiento de Cennino Cennini, que por un lado, enuncia en su capítulo XXVII “*el secreto de la pintura residía en el ejemplo de los grandes maestros del pasado*”⁵ y por el otro, aconseja lo contrario en el capítulo XXVIII “... *cómo debes, más que de los maestros copiar continuamente del natural*”. De esta forma al crear bajo las enseñanzas recibidas del maestro, siguiendo a la Naturaleza y guiado por la fantasía, el artista realiza por completo su propia personalidad⁶ o como Dante afirma en el Infierno XI, 99-105:

Cómo procede la Naturaleza
De la inteligencia divina y de su arte
Y si estudias atentamente tu física
Sin necesidad de leer muchas páginas
Que vuestro arte sigue en todo lo que puede a la Naturaleza
Como el discípulo sigue a su maestro,
Así pues vuestro arte es como el nieto de Dios.⁷

Como vemos por un lado, se revalúa una visión humanista de la Naturaleza que remite a un nuevo interés frente a la realidad sensible por medio de la enseñanza de los clásicos y por el otro, la ideología renacentista se dirigía a la creación de una cultura antropocéntrica⁸. Las repercusiones de esta actitud naturalista y

⁴ Antei, Giorgio, *Contra-Natura, El arte y la crisis de la Naturaleza*, Bogotá, Museo de Arte de Bogotá, 2000, p. 192

⁵ *Ibíd.*, p. 190

⁶ Magagnato, Liscisco, *Introducción*, en *Cennino Cennini*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p.13

⁷ Dante, Alighieri, *Divina Comedia*, Gutemberg, Barcelona, 2003, vól. 1, Infierno XXIX, p. 339

⁸ Es necesario mencionar las favorecidas condiciones sociales del siglo XV. La población se duplicó gracias al cese de la peste y los conflictos bélicos; existió gran abundancia de alimentos debido al desarrollo agrícola, se desarrolló la metalurgia y el impulso de diferentes industrias como las armas y los explosivos como de artículos de lujo tales como la tapicería y la platería.

humanista, se pueden ver como los motores de algunas innovaciones del arte Renacentista, como la perspectiva y el desarrollo, de manera tímida, del paisaje. En resumen, en los inicios del Renacimiento, la actividad imitativa de representación se desarrollaría en dos direcciones complementarias, la fidelidad a la Naturaleza y la recuperación por medio de copias de los modelos clásicos.

Según lo anterior, las creaciones fantasiosas de la mente se consideraban igualmente naturales y dignas de la representación de los fenómenos físicos, por lo menos en la medida que se atenían a las leyes de la verisimilitud y a los cánones del clasicismo. Dado su carácter natural, los frutos de la imaginación podían ser representados por el proceso de la imitación. Incluidas las fantasías ajenas al propio pintor, como en el caso de la literatura. Sin embargo, estos actos que igualan al mismo nivel, tanto lo natural como lo fantástico, provocarían que en primer lugar desapareciera toda diferencia entre la Naturaleza y el artificio; y en segundo lugar, implicaría que la existencia de la Naturaleza pueda ser determinada artificialmente, es decir por obra del hombre. Los ejemplos son incontables, y veremos algunos más adelante, y conducen invariablemente a la conclusión señalada por J.J. Gibson “... en la civilización occidental existe la costumbre crónica de ver al mundo como un cuadro, una costumbre antigua que resurgió en los siglos XV y XVI, particularmente por mérito de Alberti y Leonardo...”⁹. Fueron ellos quienes, de hecho, hicieron que la Naturaleza coincidiera con el espectáculo del arte a través de “ventanas abiertas” a las necesidades de los pintores. Es decir, las pinturas se convirtieron en “fotografías” de lo externo. De esta manera, el arte plantearía los cimientos del “naturalismo” del Renacimiento, una tendencia que, partiendo de la certeza de que la finalidad de la artes de imitación era, el de representar cuidadosamente la apariencia visible de las cosas de la realidad, condujo a la convicción de que su misión era más bien la de convertir las cosas en representaciones. Por su puesto parece una aseveración muy seria pero veamos un ejemplo que clarifique la idea. Los primeros trabajos de representación del paisaje del Renacimiento ejecutados por Leonardo, a sus 21 años, eran una vista de Arno (véase imagen 6), la cual, según la mayor parte de las fuentes, no concuerda con ningún lugar real de los alrededores de Florencia, sino más bien con sus propias referencias de las pinturas imaginarias del autor y sus antecesores pintores, pues esas montañas representadas en el dibujo son demasiado extravagantes y concuerdan con la moda contemporánea de exaltar las formas



6 Leonardo da Vinci, “Vista del valle de Arno”, dibujo, 1473

⁹ Gibson, J.J., en *Contra –natura*, Op. Cit., p. 194

rocosas y no, como a simple vista parece ser una mimética representación de la Naturaleza.¹⁰

Entre 1400 y 1500 el escenario natural para su representación tomó una presencia y una autonomía formal totalmente nueva respecto a la pintura pasada. Es decir se comenzó una nueva *conciencia del paisaje* en virtud de la cual la representación del ambiente físico, subordinado por mucho tiempo a propósitos simbólicos religiosos o puramente decorativos, pudo desarrollarse y convertirse, más tarde, a género pictórico. Sin embargo, más que una *conciencia del paisaje*, lo que consideran los autores es que se formó una *conciencia de la historia* porque, lo que el artista representaba era un telón de fondo irreal para la ejecución de una historia, una escenografía idealizada, según las necesidades de dicha historia. Panofsky plantea que en el Renacimiento italiano se acentuó la misión del arte como *imitación inmediata de la verdad*¹¹. Sin embargo, queda la duda de qué es lo verdadero, pues en la práctica, si comparamos esa afirmación con las recomendaciones que hace Cennino Cennini para representar unas montañas, utilizando la textura visual de unas piedras ásperas,¹² se muestra que en vez de buscar directamente al modelo o la verdad, se manipulaban los mecanismos de representación de lo real, sin necesitar a esa realidad. Pensamos finalmente que los trucos para la representación ganaban terreno por lo efectistas que resultaban ante el espectador.

El terreno de la Naturaleza terminaba donde comenzaba el de la Historia, pero ese límite no era del todo claro. Mientras que los *testimonios humanos* se multiplicaban y se expandían, gracias a las exploraciones y conquistas, el mundo sensible parecía que se reducía. Esto debido a que, no sólo a partir del siglo XV, la explotación de los recursos naturales creció en forma desmedida, incluso hasta nuestros días, sino también, porque la Naturaleza empezó a formar parte de la Historia. Es decir, en este periodo se llevó a cabo la llamada *Era de los Descubrimientos* o de las exploraciones que dio comienzo a principios del mismo siglo, extendiéndose hasta comienzos del siglo XVII. Durante esta época los navíos de Europa atravesaron los mares del mundo en busca de nuevos socios y rutas comerciales con los que podían contribuir a la economía europea¹³. Esta *Era* marca el comienzo de la expansión mundial de la cultura europea, con los viajes portugueses y el descubrimiento de América, el establecimiento de la *Ruta de la*

¹⁰ Nathan, Johanes, *Leonardo, Obra pictórica completa y obra Gráfica*, Taschen, p. 510

¹¹ Panofsky, Erwin, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1989, p.47

¹² Cennini, Cennino, *Tratado de Pintura*, Cap. 88, p. 59

¹³ Bennassar, Bartolomé, *La Europa del Renacimiento*, México, Rei, 1990, p. 70

seda. Todo ello llevaría al inmenso desarrollo del diseño y dibujo de una nueva visión del mundo a través de los mapas y crónicas. De allí en adelante, la visión de la Naturaleza dependió cada vez más de los *testimonios humanos*. En efecto, el naturalismo renacentista es fruto del humanismo, de la misma corriente que inició la unión de la Naturaleza a la Historia. O como afirma Mircea Eliade “*las reacciones del hombre frente a la Naturaleza están condicionadas más de una vez por la cultura, es decir la Historia*”¹⁴ Por ejemplo, podemos observar los diversos “estudios” que elaboró Leonardo alrededor del agua y las tormentas, las cuales, más que provenir de la contemplación directa de la Naturaleza, lo hacían de aquella rebuscada tipificación de las rocas o a partir de su parecido con el movimiento de los cabellos (véase imagen 7). Aquí Kokoschka nos plantea su idea acerca de la finalidad de los dibujos de Leonardo:



7 Leonardo da Vinci, Estudios de tormentas, dibujos

“Como el caso de Archimboldo no se explica ningún tipo de conexión con la época, cabe pensar tal vez en Leonardo da Vinci, de quien se dice que en las formaciones nubosas y en los viejos muros descubrían figuras con las que, estuvieran emparentados con nuestro maestro, en el sentido en que en ellos está completamente ausente la relación de la realidad con lo creado”¹⁵

La Naturaleza fuera del terreno de la historia, resultaba, desprovista de contenido y de sentido. Para que adquiriera importancia y significado, era necesario que el hombre por medio del arte, la tomara, transformándola en el teatro de sus propias hazañas, lo que ofrecía no sólo una visión comercial y territorial de la Naturaleza, sino comenzaba a construir una visión estética. En fin, la ventana de la pintura no se asomaba directamente sobre el terreno natural, sino más bien, sobre la idea de un paisaje, un paisaje cultural, ficticio, y sin embargo verosímil, el único que a los ojos de los artistas podían ver, o como opina Johanes Nathan, el único capaz de suscitar su interés.¹⁶

Para aclarar el significado del término naturalismo, mencionaremos su origen y cómo se ha utilizado. En el segundo capítulo tomaremos posición respecto a éste. Naturalismo del latín *naturalis*, lo que está de acuerdo y se deriva de la Naturaleza (*natura*), se usa frecuentemente para designar realidades diversas; especialmente, se han utilizado a lo largo de la historia en dos movimientos: en primer lugar, todas aquellas concepciones filosóficas, que tienen como característica unificadora el considerar

¹⁴ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, p. 22

¹⁵ Nathan, Johanes, *Op. Cit.*, p. 515

¹⁶ Antei, Giorgio, *Op. Cit.* p. 18

a la Naturaleza como el principio único y absoluto de lo real; es éste un naturalismo filosófico; en segundo lugar, un movimiento estético, representado sobre todo en literatura, inaugurado por Émile Zola en Francia a finales del siglo XIX.

El naturalismo parece ser que surge en las escuelas presocráticas, en ellas la *Physis* se presenta como algo absoluto que en sí misma encuentra la razón de su existir; el propio ser humano no aparece más que como un elemento de la Naturaleza, con ciertas peculiaridades, pero sometido por completo y sin excepción alguna a sus leyes. El naturalismo renacentista, sin embargo presenta diferencias. El naturalismo arraigado en el Humanismo, diferenció claramente la esfera de la actividad humana de la natural, definiendo la Naturaleza como “*todo el mundo accesible a los sentidos fuera de los testimonios dejados por el hombre*”¹⁷. En el centro de la visión humanista se hallaba la dignidad del hombre, o sea, sus cualidades constructivas, la libertad y la racionalidad. La belleza era un producto de la razón del pintor, que no se limitaba a describirla ahí donde se daba espontáneamente y a reproducirla, sino que era generada por él mismo. Y de esta manera sobrepasaba la Naturaleza. Finalmente, aun cuando la pintura derivase sus propios esquemas representativos de las enseñanzas de la Naturaleza, esto no implica que su intención fuese aceptar los *límites naturales*.¹⁸

Aquí podemos mencionar cómo, para el filósofo francés Clément Rosset, la ilusión naturalista proviene de los deseos humanos. Recordemos que en el Renacimiento el arte logró deslindar su dependencia, de manera parcial, al ámbito religioso gracias al interés por la Grecia Clásica. Ahí las ideologías naturalistas sustituirían el papel religioso como sistema de creencias, en búsqueda de principios o explicaciones, instalándose como “mitologías naturalistas”¹⁹, como modelos de la realidad que comenzaba a desarrollarse de manera paralela con la ciencia. Y es así como podemos observar que esta visión naturalista, finalmente, se basaba en una idea construida por el hombre, más que en la propia Naturaleza, que debía satisfacer aspectos formales e ideológicos

El mejoramiento de las condiciones de vida originado por la explotación conciente de los recursos naturales, como vimos anteriormente, tendía a traducirse en una visión naturalista de la

¹⁷Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1984, p. 214

¹⁸Antei., Giorgio, Op. Cit., p. 166

¹⁹Rosset, Clément, *La antiNaturaleza*, Madrid, Taurus, 1974, p. 36

realidad, que estimulaba el deseo de experimentación y de búsqueda material, el bienestar material que se daba por las condiciones de paz de ese periodo, salubridad e intenso intercambio comercial, ocasionó que se duplicara la población. El hombre Renacentista tenía una variedad de artículos y lujos a su alcance. Ahora bien, este cambio social acabaría en un malestar espiritual generalizado que se manifestaba en los titubeos del pensamiento y en la crisis de los valores.²⁰ Podríamos pensar que hoy en día ocurre lo mismo ante el énfasis en lo material de la sociedad consumista. En fin, estas condiciones de alguna manera representaban una especie de superación del “estado natural” del hombre (estado barbarie) y atacar esta condición al favorecer la actividad del intelecto, provocaba una desconfianza del hombre frente a la realidad natural. Pues, por un lado, cada día deseaba alejarse de esa “naturalidad bárbara”, y por el otro sentía el temor ante la transitoriedad de la vida, ante la mortalidad, mortalidad recordada por la Naturaleza en sus propios principios. Todo ello construyó un impulso de construir una Naturaleza alterna a partir del proceso de transformación de lo real, de la verificación de que la Naturaleza podía someterse a la voluntad del hombre, mientras él, superaba su pasado “bárbaro”.

Pero entonces nos preguntamos ¿Para qué fue creado el mundo? Y la postura humanista del Renacimiento diría: para los seres con intelecto. Son los dioses y los hombres a quienes nada supera debido a la superioridad que les otorga la razón. La cita siguiente es un buen ejemplo de la idea de servidumbre de la Naturaleza ante el hombre y de la creación de una mejorada al gusto de él: *“La explotación de los montes y llanuras es obra nuestra los ríos y los lagos están en nuestro poder, somos nosotros quienes sembramos los cereales, plantamos los árboles, fecundamos las tierras con obras de canalización y de irrigación, detenemos y desviamos el curso de los ríos; finalmente somos nosotros quienes nos esforzamos por edificar en el interior de la Naturaleza una especie de segunda Naturaleza”*²¹. La idea de un mundo más hospitalario y generoso, que el mundo real, creado expresamente para acoger al hombre y satisfacer sus necesidades, parece ser tan vieja como el hombre.

En el panorama de la filosofía antigua, Protágoras en su *Tratado sobre la verdad* reflejaría en una de sus máximas más conocidas *“El hombre es la medida de todas las cosas”* Esta idea de que el mundo nos ofrece una realidad sometida al cambio se comunica con las afirmaciones: *“todo fluye”* y *“no se puede bañar uno dos*

²⁰ Antei, Giorgio, Op. Cit., p. 27

²¹ *Ibíd.*, p.21

veces en el mismo río" que Platón atribuye a Heráclito en sus diálogos, concluyendo que: "*nada permanece*".²² Protágoras retoma estas lecciones para concebir que todo estaba en constante movimiento. Ahora bien, si todo cambia, no existe una verdad absoluta, puesto que ésta cambia a medida que cambia el mundo y el hombre. Cada individuo humano es concebido como un ojo abierto al mundo. El hombre se convierte en lente hacia lo exterior. Todo lo que ese ojo ve como existente, existe; todo lo que ese ojo deja de ver es inexistente. Todo lo que el hombre percibe, siente o piensa, se refiere a él mismo y él es el único árbitro de la existencia de lo que percibe. Con una visión solipsista, Protágoras piensa que el mundo está hecho a la medida de quien lo está contemplando y que quien contempla al mundo lo está inventando al mismo tiempo. Este significado lleva consigo una visión antropocéntrica, basada a su vez en la convicción de que todas las cosas están hechas a la medida del hombre, tal y como Giorgio Antei menciona:

Sobre el hombre había recaído el privilegio de terminar el proceso de la creación y precisamente para permitirle realizar esta tarea se le había elevado a la categoría de artífice y los secretos del arte. Así junto a la prerrogativa de constituir la medida de las cosas, había y de nada servía que el escultor hubiese aprendido el arte imitándola, es decir, de las manos de la Naturaleza misma; con tal de adaptarla a su concepto, él habría seguido esculpiendo hasta hacerla desaparecer.²³

Puesto que imitar y contemplar eran actividades en gran medida visuales y en cierta forma visionarias, era evidente suponer que la transformación del mundo comenzara con ese ojo, que planteaba otro mundo uno inmaterial pero ya posible, el construido idealmente.²⁴

El naturalismo, entonces, concierne en gran medida a la expresión pictórica, o sea, a la forma de la representación de ese mundo idealizado, y su éxito se medía en términos de fidelidad al aspecto visible de las cosas. Además de denotar una cosa, la pintura, al igual que cualquier conjunto de signos, la connota, es decir, reproduce esa cosa desde un punto de vista subjetivo, a partir de la particular relación visual existente entre el artista y el mundo físico, ve lo que determinados factores psicológicos y culturales lo inducen a ver. Y así como el carácter denotativo conduce a la asociación de lo real, la connotativa lleva a sobrepasarlo. La

²² García Morente, *Lecciones preliminares de Filosofía*, Porrúa, México, 1971, p.123

²³ Antei, Giorgio, p. 24

²⁴ Ibidem



8 Tiziano, “Orfeo y Eurídice”,
óleo sobre tabla, 39 x 53
Academia Bergara, Bergamo

imagen que produce en el espectador es, en cambio irreal, o mejor dicho, innatural. La imagen se desprende de la realidad natural y entra a formar parte de una segunda Naturaleza.

Es por ejemplo la *belleza* de los atardeceres venecianos, fruto de la visión de un extraordinario artífice y no ciertamente de una cualidad objetiva, que se encuentra en la Naturaleza y se puede reproducir. Antes que Tiziano o, mejor dicho, que Giorgione los descubriese, los *hermosos ocasos* no existían en la pintura renacentista (véase imagen 8); el sol se ponía cada tarde, pero los pintores no lo habían considerado como un tema pictórico, no había aún una ventana a la cual asomarse para contemplar de la visión, ni había un ojo capaz de verlos e intuir su valor estético y su potencial pictórico. Para la construcción de esa imagen Tiziano se basó en fuentes literarias tales como La Metamorfosis de Ovidio VI 382-400. En fin, parece que no fue la Naturaleza solamente la que condujo los ojos del pintor y determinó su visión, esa facultad que Horacio había asignado a los artistas en el siglo I a. C. y que el Renacimiento se apropió: “*los pintores y los poetas tuvieron siempre plausible licencia de osar cualquier cosa*”.²⁵ Y estos ocasos venecianos, más que fenómenos naturales, constituyen formidables visiones publicitadas con gran éxito por Aretino,²⁶ de la cual hoy en día seguimos moldeando una imagen del *hermoso atardecer*, de ese fenómeno.

Mímesis: la trampa

Desde la antigüedad clásica hasta la segunda mitad del siglo XVII, la relación entre arte y Naturaleza se vio condicionada por las fluctuaciones de la noción de imitación, como un paradigma del arte, que imita lo que “hay”. Tatarkiewicz nos muestra que esta imitación no proviene de la Naturaleza directamente, sino de los proceso “naturales”, así “*Cuando tejemos imitamos a la araña, cuando edificamos a la golondrina, cuando cantamos al cisne y al ruiseñor*”.²⁷ A partir de ahí, el significado de la mimesis osciló entre dos acepciones contrapuestas “*reproducción de las cosas visibles*” o “*representación de la esencia de las cosas*”, definidas y defendidas por dos corrientes distintas de pensamiento: la platónica y la aristotélica. Tanto para Platón como para Aristóteles, la

²⁵ Horacio, *Epístolas y Arte poética*, México, UNAM, 1974, p. 118

²⁶ Pietro Aretino (Arezzo 1492 - Venecia 1556) fue un poeta, escritor y dramaturgo italiano. Es uno de los intelectuales más representativos del espíritu renacentista italiano. Sus escritos sobre arte y sobre Tiziano especialmente, propiciaron múltiples encargos e incidieron en el prestigio internacional de este pintor.

²⁷ Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnós Alianza, 2003, p. 59

mímesis es una herramienta de conocimiento (falsa o verdadera) con la ayuda de la cual el hombre construye la realidad, la cual era una tendencia “natural” del hombre. Ninguno de los dos pensadores pone en duda que el hombre constituye la medida de todas las cosas. En el Renacimiento, tras un tipo de representación de la Edad Media que valoraba lo “sobrenatural”, lo eterno, lo sagrado por encima de la apariencia o la imitación de la realidad, se retoma esta idea “natural” de imitar el artífice, donde el arte era una copia fidedigna.

La mímesis es una productora de signos, y los signos, cualquiera que sea su adherencia a los objetos designados, están siempre en lugar de otra cosa. Sustituyen al objeto. Entre significado y significante no hay una correlación natural, sino una correspondencia convencional, arbitraria y variable: cultural, y ello da lugar a transformaciones de significado según las condiciones de valores de cada época y lugar. Aun si el naturalismo lo sujetamos a su significado, en la medida que el artista exprese su respuesta por medio de la mímesis, y no al problema de la verdad, o mejor dicho, a la existencia real del objeto representado, la referencialidad del objeto, el hecho de que tenga un equivalente tangible en la Naturaleza no será de importancia para el pintor naturalista. La realidad de una imagen no reside ni en la materia de la que está hecha ni en el objeto que reemplaza; consiste en el impulso de comprender las cosas representándolas, un impulso a la vez físico y psicológico, material y espiritual.²⁸ Por otra parte, aun cuando las cosas pintadas tuviesen un equivalente en la Naturaleza, y el pintor se esforzase en imitarlas a la perfección, no necesariamente el significado que le atribuye el pintor o el espectador va a corresponder al objeto “original”. De alguna forma es un juego entre lo que es realidad y no, y lo que nos ofrece la imagen artística ante ello.

La pintura al reproducir las apariencias sensibles, apoyaba la relación entre el género humano con el mundo físico, y al hacerlo, reafirmaba su superioridad a todo lo natural. Dios había concebido al hombre a su imagen y semejanza; habiendo heredado la facultad de captar las semejanzas y traducirlas en imágenes. La pintura tenía el poder de despertar en los hombres el recuerdo de sus orígenes y por lo tanto, como Giorgio Antei lo afirma, también la nostalgia del Paraíso perdido, o como explica a continuación:

Aunque la voluntad de aneji3n de lo real sea inextinguible, las motivaciones que regulan la tendencia a imitar, al igual que las maneras mediante las cuales tal tendencia se ejerce, cambian

²⁸ Antei, Giorgio, *Ibíd.*, p. 164

con el devenir de la cultura, o sea con el desarrollo de las ideas estéticas, la transformación de los estímulos, la evolución de gusto y el progreso científico. (una cosa es reproducir un objeto con fines decorativos, otra reproducirlo por motivos didácticos o narrativos). La imitación es una inclinación natural, repitan los tratadistas haciendo eco de Aristóteles, pero esto no significa en absoluto que el pintor recurra a ella instintivamente. Es cierto que la apropiación de las cosas *per effigiem* se pierde a veces en la magia, pero esto no excluye que su representación obedezca en todo caso a un propósito, bien sea racional o irracional, consciente o inconsciente. Es precisamente la variabilidad de los objetivos – la inconstancia del deseo- la que hace necesarias las adaptaciones a las que el proceso de la mimesis debe someterse periódicamente.²⁹



9 Niccolò de Boldrini,,
“Caricatura de Laocoonte”
Grabado sobre madera

Al acudir a la imitación los artistas se dejaron guiar por el sentido común, o sea, por la firme convicción de que la pintura, no es al fin y al cabo, la cuidadosa representación de la apariencia visible de la Naturaleza. Dicha idea, no significa que los pintores hayan representado siempre a la Naturaleza miméticamente del mismo modo. Como es lógico, además de las diferencias individuales se deben considerar las diferencias de época, típicas del periodo de la historia del arte. O como podemos observar en la caricatura de Laocoonte de Boldrini, una mofa que combina tanto el exotismo de los cambios en la época como la ciega reproducción mimética de los clásicos (véase imagen 9).

El desarrollo de la pintura se identifica con dos polos, como hemos ya dicho anteriormente: los resultados de la oposición de la tendencia imitativa del arte y de la autonomía imaginativa, entre la objetividad de la reproducción realista y la subjetividad del acto creativo; parejas dialécticas, éstas, que a su vez remiten a la antítesis entre “*la precedencia genética del mundo natural y la supremacía histórica del hombre*”.³⁰

El dominio de las artes en el mundo renacentista conduce a la creación de otra Naturaleza, concebida a la medida del hombre. Sin embargo, puesto que la mano del artista “obedece al intelecto”; las creaciones del arte están necesariamente impregnadas de la misma elucubración que caracteriza a todas las empresas propias del género humano. De aquí que la Naturaleza elaborada artísticamente, no concuerde necesariamente con una supuesta original, sino al contrario, pueda llegar a constituir su negación. Y ello, a despecho, de que la segunda Naturaleza brote de la imitación de la primera. Lo que Cicerón llama la *altera natura*, es esta

²⁹ Antei, Giorgio, *Ibíd.*, p. 180

³⁰ *Ibíd.*, p. 137



10 Sanzio Rafael, “*La dama del unicornio*”, óleo sobre tela, 67 x 67 cm. Galería Borghese, Roma

coincidencia entre lo natural y lo representado, que sin ser “real” los elementos individuales son verosímiles, la fidelidad mimética le confiere una credibilidad pictórica, como en el cuadro de Rafael “*Dama del Unicornio*” que es una imagen muy denotativa y eso hace que la imagen sea leída rápidamente (véase imagen 10). Sin embargo, más allá de lo que captan los ojos a primera vista, existe un nivel expresivo, connotativo, pues si el aspecto de la dama es del todo “veraz”, la imagen general es irreal, o mejor dicho innatural.

En la pintura se hace evidente la ambigüedad que caracteriza el intercambio entre la actividad creativa y la realidad sensible: la pintura le ofrece a los sentidos una representación más veraz y certera de la Naturaleza, de lo que podrían incluso hacerlo las palabras y las cosas. Veamos el caso que Plinio narra, donde los dos pintores más importantes de la época, Seuxis y Parrasio, compiten al mostrar dos obras inéditas entre si; el primero presenta una pintura con unas uvas pintadas con tal veracidad que inclusive los pájaros se acercaron a la escena y en el caso, del segundo presenta una tela pintada, Seuxis en la desesperación intenta quitar la tela al cuadro para poder apreciar lo que estaba pintado en él, y ¿cuál será su sorpresa? Que la tela era lo que estaba representado. Entonces el premio se le fue concedido a Parrasio, ya que las uvas engañaron a la Naturaleza pero la tela había engañado al propio artista.³¹

Aunque la imitación del mundo sensible se fundara en el reconocimiento de la Naturaleza y por lo tanto aceptara su enseñanza, no obstante, tal concepción no remitía a una comprensión profunda respecto al artista con el mundo exterior y, mucho menos, reflejaba su deseo de celebrar la unidad y armonía del cosmos. Al contrario, de un modo u otro, la fidelidad imitativa suponía el distanciamiento del artista de la Naturaleza. En verdad, el propósito de éste no era normalmente, el de reproducir el mundo sensible, sino de trascenderlo, para dar vida a otro mundo. Mircea Eliade justifica esta idea a partir de una visión religiosa:

“Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones, (...). Hay pues un espacio sagrado y por consiguiente, “fuerte” significativo, y hay otros espacios no consagrados, sin estructura, no consistencia, en una palabra amorfos (...) esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la expresión de una oposición del espacio sagrado, el único que es real, que realmente existe, y todo el resto, la extensión informe que le

³¹ Plinio, el viejo, *Textos de historia del arte*, Madrid, Visor, 1988, XXXV-65, p. 86

rodea. [Tal experiencia] constituye la más importante, equiparable a una “fundación del mundo” (...) y también la revelación de una realidad absoluta que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante”.³²

Para vivir en el mundo hay que fundarlo, y éste no puede nacer del caos o de la homogeneidad del espacio profano. Inclusive, mantiene el mismo autor, ni siquiera ante un hombre totalmente desacralizado se puede destruir del todo su comportamiento religioso y por lo tanto conserva pistas de una valoración religiosa del mundo.

A continuación daremos algunos ejemplos que puedan dar forma a las ideas planteadas anteriormente, tanto acerca de la idea y representación de Naturaleza, como los conceptos de mimesis y perspectiva, estos dos últimos característicos del Renacimiento.

Dédalo engaña a la Naturaleza

Leonardo corregía que la pintura no era hija de la Naturaleza sino su nieta, ya que no reproducía el concepto de Naturaleza sino las cosas que ella había parido. *“Siendo más exactos deberíamos llamarla la nieta de la Naturaleza, ya que todas las cosas visibles son dadas a la luz por la Naturaleza, y éstas dan a luz a la pintura. Por lo tanto podemos hablar de ella como la nieta de la Naturaleza y como pariente de Dios”*.³³

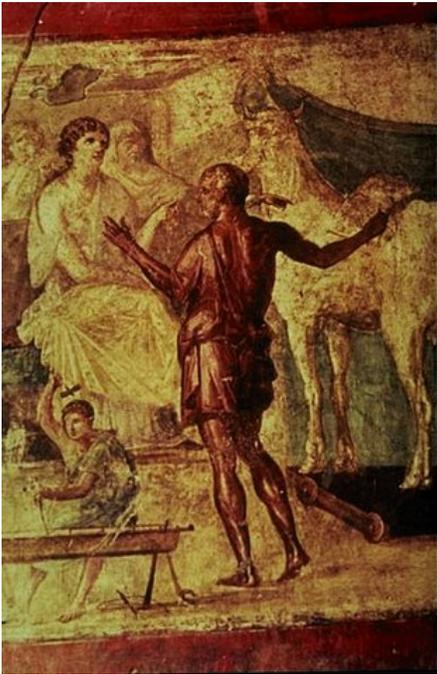
Según Leonardo la prueba del divino linaje de la pintura consiste precisamente en la posibilidad exclusiva del pintor de concebir un mundo imaginario plasmándolo según los mismos principios de unidad y armonía que rigen al cosmos: *“Aquello que está en el universo por esencia, presencia o imaginación, él [el pintor] lo tiene primero en la mente, y luego en las manos, y ellas gozan de tanta excelencia, que a la vez generan una proporcionada armonía, con una sola mirada, como lo hacen las cosas”*.³⁴ El pintor, se dice que tiene una mejor observación del mundo sensible, que posee un ojo educado, y que ésto se debe a su parentesco con la Naturaleza, pues, también de eso depende la credibilidad de las imágenes representadas, pues si bien podían ser éstas imaginadas y amalgamadas con un mundo fantástico, debían obedecer a las reglas de mimesis, como en el caso de una medusa, un fauno, una sirena, etc., los elementos particulares de éstas imágenes debían ser verificables. Las serpientes de la medusa, tenían que ser

³² Eliade, Mircea, Op. Cit., p. 25 y 26

³³ Da Vinci, Leonardo, *Cuadernos*, Parragon, Bath, UK, 2006, I, p. 9

³⁴ Ibidem

reconocidas como tales. Por lo que el pintor podía apelar a la imaginación, pero siempre en base a una relación de “verdad” con el mundo.



11 “Pasifae y Dédalo con la vaca”

Pintura mural de la Casa de Vettii Pompeya Siglo I d.C.

A pesar de tal parentela, el uso que los pintores hacían de su arte no siempre era *natural*. El arte realizaba sus propias obras por medio de artificios, o sea mediante el empleo de materiales y técnicas, producto de invenciones humanas. Y estas invenciones no reflejaban necesariamente el orden de la Naturaleza; al contrario, evidenciaban lo que de diferente, de único y de superior poseía el hombre respecto a las demás “*criaturas*”, es decir, su Naturaleza de artífice, en muchos casos a partir del uso de herramientas. Aquí el ejemplo del mito que narra Apolodro acerca de Pasifae y el toro³⁵:

Minos aspiró a ser rey de Creta y para justificar sus pretensiones aseguró que así lo querían los dioses. Como prueba, dijo que ellos le concederían cualquier deseo y le pidió a Poseidón, que le entregara un toro para sacrificarlo. El dios consintió a sus deseos y del mar salió un espléndido toro. Minos se quedó maravillado ante la belleza del animal y, en vez de sacrificarlo, lo guardó entre sus rebaños. Poseidón, molesto por la desobediencia, castigó a Minos provocando a su esposa Pasifae una pasión desenfrenada por el toro sagrado. Para poder satisfacer su deseo, la reina pidió ayuda a Dédalo, un inventor, escultor, artífice de autómatas y estatuas que parecían casi vivas, fabricó una vaca de madera, hueca en su interior y con ruedas, a la que forró con una piel auténtica de vaca, dejándola luego en medio del prado donde pastaba el toro. Pasifae se introducía en ella, a través de una puerta escondida a esperar que el toro, tomando el artefacto por vaca verdadera, se acoplara con ella (véase imagen 11). Por lo tanto Dédalo recubre el simulacro con una piel auténtica y así le otorga un “aire natural”. Dicha invención logra realizar un doble engaño, por un lado confunde a Minos, que no se percata, sino hasta después, de la infidelidad de su esposa, y por el otro al propio toro. Es decir, el artificio consigue no sólo imitar a la Naturaleza sino superarla al engañarla a ella misma como propia. Donde el arte es al mismo tiempo la afirmación como la negación de la Naturaleza.

Si bien la pintura descende de la Naturaleza, y se nutre necesariamente de las cosas que ésta ha engendrado, al mismo tiempo su “deidad” atestigua su origen sobrenatural, lo mismo que sucede con los héroes de la mitología griega, que son hijos de mortales e inmortales. Por lo que se podría decir, que en el arte se manifiesta el fruto espurio de la unión desnaturalizada entre la

³⁵ Garibay, Ángel María, *Mitología griega*, 2 ed., Porrúa, México, 2004, p. 68

divinidad y lo creado, espurio y sin embargo incomparable, puesto que el arte, precisamente como resultado de una relación imposible, le muestra a los hombres el camino de lo irreal, y tal camino según dirá Schiller, dos siglos más tarde, paradójicamente conduce a la libertad. Es decir, en la medida que la Naturaleza dota al arte de la habilidad de representar las cosas, ofreciéndose ella misma como modelo y en la medida que el artista emplea el “don” recibido para generar una proporcionada armonía, con la condición de ser verosímil. El ejercicio se convierte en una búsqueda del significado del universo, creada por un *arte verdadero* que conduce a dicha libertad. La verdad estaría constituida por ambos hemisferios: la armonía modelada de la Naturaleza y la armonía construida del artista.³⁶



12 Alberto Dureró,
“Arrendajo muerto”, Tinta
negra, acuarela,
iluminación con oro sobre
pergamino, Albertina,

En el Renacimiento, como hemos dicho, la pintura adquirió un carácter decididamente naturalista, basado propiamente en una absoluta adherencia a la realidad natural. En contraposición al pensamiento medieval, los tratadistas de teoría e historia del arte de la época subrayaron que el principio de la pintura (y también de la escultura), como antes se mencionó, es la imitación inmediata de la realidad. Además, también de determinar las cualidades formales y estilísticas de muchas generaciones de artistas, la obediencia a esta máxima condujo a la “conquista de la realidad”. En efecto, la fidelidad a lo real proclamada en el campo artístico contribuyó en gran medida a la renovación del mundo físico, introduciendo en ella un parámetro de verificación empírica, y por ende, el nacimiento del espíritu científico. El naturalismo, sin embargo, no debe confundirse con el realismo. Si bien en ciertos casos la fidelidad de las cosas es tanto objetiva como formal, como de hecho sucede en varios dibujos y acuarelas de Dürero. La mayoría de las veces la pintura naturalista no capta ni restituye los fenómenos en su física concreción sino en su verisimilitud; y esto en virtud del presupuesto que aquello se asemeja con lo verdadero, exista o no en la realidad, tiene derecho a la existencia artística. En el caso del llamado “realismo”, que se desarrollaría tres siglos después, la exigencia hacia la realidad en las artes, se contrapondría al abuso idealista del “romanticismo” con una visión de la Naturaleza científicista y diversas pretensiones de corte social. Veamos la representación que Dürero hiciera de un arrendajo, el cual luce una apariencia aparentemente “real”, documentalista podríamos llamar, que sin embargo, se rinde a los deseos de estetización del artista al exagerar los colores del pájaro para el mejoramiento de su aspecto “naturalista” (véase imagen 12).

³⁶ Faustino Oncina, Manuel Ramos, eds., *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller, en el bicentenario de su muerte*, Valencia, Universidad de Valencia PUV, 2006, P. 74

Gaia vencida

Gea o *Gaia* (en griego antiguo ‘suelo’ o ‘tierra’) es, en la mitología griega, la diosa que personifica la Tierra. Es una deidad primordial en el antiguo panteón griego y se la consideraba una Diosa Madre o Gran Diosa. Su equivalente en el panteón romano era *Terra*. Etimológicamente, *Gaia* es una palabra compuesta por dos elementos. *Ge*, que significa ‘Tierra’, que se encuentra en muchos neologismos, como Geografía (*Ge/graphos*, escribir sobre la Tierra) y Geología (*Ge/logos*, palabras sobre la Tierra). *Ge* es una palabra que algunos relacionan con la sumeria *Ki*, que también significa “Tierra”; y *Aia* es un derivado de una raíz indoeuropea que significa “abuela”. Por tanto, la etimología completa de Gaia parecería haber sido “abuela Tierra”.

Gaia junto a Poseidón procreó a Anteo, el cual desafiaba y asesinaba a todo aquél que atravesaba sus dominios, pues había hecho voto de construir un templo a su padre con cráneos humanos. Siempre vencía en sus peleas, puesto que cada vez que caía en tierra o la tocaba, Gea le daba fuerzas de nuevo. De este modo retó también a Hércules, quien lo derribó tres veces, pero en balde, pues la Tierra, su madre, reanimaba sus fuerzas con el simple hecho de tocar su suelo. Hércules se dio cuenta de ello y lo levantó para impedirle recibir el aliento de Gaia, logrando asfixiarlo.

Las interpretaciones artísticas del mito de Hércules sobre Anteo, las obras que hablan de ello, no solamente lo hacen acerca de la victoria del hombre sobre el mundo natural, sino que alude también al papel del arte para hacerlo posible. Es decir, los pintores, replazaron la realidad material por una Naturaleza imaginaria, concebida a medida del hombre.

En la Antigüedad tardía, el culto a la Diosa Natura representó una de las experiencias religiosas más importantes del mundo pagano. Tal culto celebraba la inagotable vitalidad de la tierra que permaneció como lo indica Cirlot hacia el siglo XII. Dicha imagen se expone en la obra “*De plactu naturae*” de Alain de Lille,³⁷ donde describe la alegoría de la Naturaleza portando una diadema, cuyas pedrerías están constituidas por las estrellas, doce joyas simbolizan los signos del zodiaco y siete al sol, la luna y cinco planetas, claro está que este concepto refiere a una visión astrobiológica cuya función principal es de llevar la vitalidad de las

³⁷Alain de Lille, nacido en Lille (?) antes de 1128 y muerto en la Abadía de Cîteaux en 1202, fue un teólogo y poeta francés.



13 Cesare Ripa, "Natura",
Ilustración de Iconología,
Padua 1618



14 Cornelius Cort,
"Hèrcules y Anteo",
Grabado



15 Bruegel, el viejo, *Dos monos encadenados*, óleo sobre tabla, 1562

plantas y animales a lo astral, mineral y abstracto.³⁸ Una alegoría de la Naturaleza llena de juventud y salud. Tal y como se muestra en una ilustración de Cesare Ripa, "Natura" de 1618 (véase imagen 13). Sin embargo esta alegoría de la Naturaleza representada como una mujer joven y fértil sería transformada a lo largo de la época cristiana como efecto de la desvalorización del mundo material operada por la Iglesia: "el abandono de la Naturaleza por parte del padre Eterno".³⁹ Estas ideas significaron un tremendo cambio en las creencias paganas, incluyendo las imágenes y los símbolos relacionados con ella. Las alegorías cristianas sustituyeron la antigua personificación de la Tierra Madre Natura, joven, vital y fértil, por una encarnación opuesta: la de una vieja extenuada incapaz de generar y nutrir. Aunque fuese esta ancianidad provocada por el comienzo de la explotación de recursos naturales de los siglos XV y XVI, Cipriano, uno de los primeros obispos del comienzo del cristianismo siglo III, opinaba bajo el peso de la idea religiosa "...por la desobediencia del hombre, la maldición de Dios había recaído sobre la tierra, provocándole su senectud (*senuisse jam mundum*)".⁴⁰ El mundo es un vetusto. La condena al envejecimiento de la Naturaleza había tomado su marcha. Un grabado de Cornelius Cort representa el mito citado y es un gran ejemplo de este cambio iconográfico que sufrió la Naturaleza, manifestando a la vieja e infértil natura, siendo pisada por Hércules y observando la derrota de su propio hijo (véase imagen 14).

Bruegel : ¿simio, yo?

En Berlín se encuentra uno de los cuadros de Bruegel el Viejo más enigmático, es una tabla pintada al óleo en el año de 1562 titulada *Dos monos encadenados* (véase imagen 15). A través de ella se deja ver un panorama que incluye el concurrido puerto de Amberes. Cada uno de los elementos pictóricos está realizado con la ya bien conocida tradición pictórica flamenca. A su vez se muestra una ventana realizada con una perspectiva cuidada y un sutil juego de luz. Inclusive podría decirse que en la primera impresión en efecto existe el orificio de una ventana. Sobre el alféizar se ubican dos lémures encadenados y se dejan ver restos de cáscaras de nueces, que supone han sido comidas por los animales. Es remarcable el naturalismo dado a los monos, podrían fungir como ilustraciones de un tratado de zoología. De hecho, esta cualidad naturalista o devoción por lo real acentuado en esta pintura, ya la había expresado uno de los amigos de Bruegel,

³⁸ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 8 ed., Barcelona , Siruela, 2004, p 314

³⁹ Eliade, Mircea, *Op. Cit.*, p. 43

⁴⁰ Antei, Giorgio, *Op. Cit.*, p. 12

Abraham Ortelius, el célebre cartógrafo de Amberes, a pesar de que él mismo indicaba el frecuente uso de la fantasía en la obra de Bruegel como de Hieronymus Bosh.



16 Fragmento de Jan van Kessel, “Los monos del nuevo mundo”, de “América”, óleo sobre cobre, siete paneles,

Respecto al significado del cuadro, la interpretación parece a simple vista sencilla. Valentín Denis, uno de los biógrafos de Bruegel, expresa que es un tema totalmente nuevo para su tiempo,⁴¹ aunque desde la primera mitad del siglo XV se han encontrado algunos ejemplos de dicha temática, como son unos dibujos de Pisanello. En 1562 en Flandes, unos monos como esos eran auténticas rarezas, ya se conocían algunas especies de monos, como las originarias de África septentrional, pero los lémures de cabeza roja provenían de una región ecuatorial de dicho continente, por lo que resultaban exóticos y novedosos (véase imagen 16) y según el primer biógrafo de Bruegel, Marijnissen, éstos se vieron en Europa alrededor de 1560 y el pintor habría tenido la oportunidad de retratarlos en vivo y a todo color.⁴² Justamente en esta época comenzó la moda de algunos mercaderes por hacerse de una “curiosa colección”.

Al contrario de lo que sucedía en Florencia o Venecia, para el público flamenco, la calidad artística de una pintura no dependía de su riqueza inventiva sino de su minuciosa descripción del tema, a una visión “naturalista” y “veraz” de lo representado. Para ejemplo un botón. Existen infinidad de cuadros de Jan van Eyck que satisfacen íntegramente estos valores. Y en ese sentido Bruegel se añadiría con este cuadro a estos deseos imitativos. Entonces, con *Dos monos encadenados*, su autor, plantea Terlinden, se limitó a retratarlos sin fantasear con ellos, con una visión “documental”. La cual provino, según una primera interpretación, de inmortalizar a estos animales por formar parte de una exótica colección. Donde en ese sentido el encadenamiento, para un contexto actual, significa la crueldad y privación de la libertad, sin embargo en ese tiempo cabía otro significado: como un efecto del impulso del amante a la sobrevaloración del ser amado a base de su “detención”. Por lo que los collares o cadenas, además de representar una sujeción real podrían representar el apego del propietario a sus valiosas mascotas.

Siguiendo con las interpretaciones, en la Edad Media los monos recayeron en una fama controvertida, gracias a su natural tendencia a “imitar”, a hacer “monerías”. Esta fama se confirma al revisar la etimología de la palabra *simia*, utilizada para designar a quienes “parecen ser lo que no son”, es decir los que imitan el

⁴¹ Denis, Valentin, *All the paintings of Bruegel*, s/Ed., Nueva York, 1961, p.45

⁴² Marijnissen, Roger, *Bruegel*, Nueva York, Harrison House, 1974, p. 35



17 Harleem, Cornelis van, "El pecado original", óleo sobre tela, 273 x 220 cm., 1592, Rijksmuseum, Amsterdam, Pinacoteca de Munich de monos, óleo sobre tabla, 1562

comportamiento de otros. Pero en este tiempo imitar era considerado nocivo, reprobable si quienes imitaban no eran seres racionales sino "criaturas deformes" como lo eran los monos. Cuando un mono imita a un hombre lo hace de manera torpe, con insensatez, de manera primigenia si pudiéramos decirlo. Existía una exageración de las actitudes que, bajo la cristiandad, parodiaban oscuramente las consecuencias del pecado y el triunfo del diablo.⁴³ Tal visión se reflejaba en expresiones medievales como "el diablo es simio de Dios" (simia Dei), o "los herejes son los monos de los católicos", inclusive en la lengua inglesa existen las locuciones "antichrist are ape of our Lord" y "devil as God's ape"⁴⁴.

Beigbeder escribe:

"Con los rasgos caricaturescos de su hocico, con su caminar bestial, su pelo y su desnudez él no representaba la conjunción de los pecados de la carne con los del espíritu".⁴⁵



18 Garófalo, "Virgen y niño junto a Santo Domingo y Santa Catalina de Siena", óleo sobre tabla, 46.3 x 34.8 cm National Gallery, metal

En este sentido los monos se convirtieron en símbolos de la lujuria, la codicia, en terribles pecados capitales (véase imagen 17). Estas concepciones permanecieron hasta el siglo XVIII y aquí presentamos algunos ejemplos del uso de esta iconografía (véanse imágenes 18 y 19).

Insertado este referente no tan lejano de la sociedad renacentista de Flandes, con una arraigada tradición estoica, muy conservadora, donde los valores morales se reflejaban en los religiosos (católicos y reformistas), el cuadro de Bruegel podría plantearse como una enmienda. Los dos monos encadenados, según Grossman,⁴⁶ plantearían la corrección de los pecadores. Las cadenas, en vez de significar la virtud sobre el vicio, representarían un directo instrumento de castigo, mientras la ventana, una celda. Dicha interpretación no resulta atrevida considerando a Bruegel un moralista estoico.



19 Alberto Durero, "Madona con mono", Grabado en metal

Sin embargo, es necesario recurrir al otro lado de Bruegel, al irónico, al observador y analítico de su entorno, no por nada le llamaban "Bruegel el burlón". Muchas de sus pinturas reflejan este lado divertido y caricaturesco. El pintor de las fiestas pueblerinas y de una analítica y desmesurada visión del comportamiento de sus participantes. Por ello existen dos interpretaciones distintas de sus dos monos, que incluye a su vez una transformación en el uso del término *simio* en el contexto Renacentista. Por un lado entre los

⁴³ Antei, Giorgio, Op. cit., p. 146

⁴⁴ "Anticristo es un simio de nuestro Señor" y "El demonio como simio de Dios"

⁴⁵ Beigbeder, Olivier, *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1995, p. 421

⁴⁶ Grossman, *Bruegel paintings*, Londres, Phaidon, Nueva York, 1955, p.154

artistas flamencos, el desarrollo del naturalismo no obedecía principalmente a una lección conciente por así decirlo natural. Sino a factores externos, como ya eran el ejemplo italiano y el clasicismo que permeaban los ambientes humanistas de Flandes, los pintores del norte imitaban a los del sur. Como auténticos simios.⁴⁷

Aristóteles en su “Poética” describe a Calípides como un actor forzado y vulgar, y Minisco solía referirse a él como *pithekon*, mono. Calípides era similar a un simio por su actitud estúpida y exagerada, alejado de la *hipokritiké*, del arte de la actuación.⁴⁸ Este sentido al término simio, se volcaría a otras categorías de artistas. Mientras que en el medievo se entendía por “simiesca” una imitación inadecuada de la realidad, en el Renacimiento este atributo pasó a designar una perfecta imitación de la realidad, en el sentido de que el arte es simio de la Naturaleza “*ars simia naturae*”.⁴⁹ Como Dante plantearía en el Infierno XXIX, 139 que los productos de las diversas artes no son imágenes auténticas de la propia Naturaleza. Sino por el contrario, al limitarse a imitarla “como un mono” permanecen en muchos aspectos inferiores a ella (véase imagen 20).



20 Cessare Ripa, “Arte”,
Ilustración de Iconología, 1618

Esta variación de sentido se explica con el establecimiento del “naturalismo” en las artes pictóricas en los siglos XV y XVI, especificando por naturalismo la inclinación del artista a hacer coincidir las propias representaciones con los datos de la experiencia visual, de manera que el espectador crea tener ante sus ojos las mismas cosas. Donde la virtud del arte pictórico era reproducir perfectamente lo verdadero, virtud en la cual, según los humanistas, se reflejaba su índole de *simia naturare*.⁵⁰ O como mejor lo expresaba el pintor Giovanni Lomazzo, en su Tratado de la Pintura, escultura y Arquitectura:

“La pintura es el arte, porque toma por regla propia las cosas de la Naturaleza, y es imitadora, que es como decir simio de la misma Naturaleza, cuya cantidad, relieve y color trata siempre de imitar”.

Tomando en cuenta estas consideraciones ante la tabla de Bruegel, es posible que con los dos monos, pintados con una dedicación documental insólita (pues no era, como ya explicamos, costumbre del pintor este tipo de tratamiento exhaustivamente naturalista, que no es lo mismo que detallista), Bruegel quisiera tomarle el pelo a



21 Barbari, Jacobo,
“Naturaleza muerta con
perdiz, guantes y flecha de
ballena”, óleo sobre madera,
52 x 42.5 cm, 1504 Pinacoteca
de Munich de monos, óleo
sobre tabla, 1562

⁴⁷ Antei, Giorgio, Op. Cit., p. 159

⁴⁸ Aristóteles, *Poética*, Losada, Buenos Aires, 2003, p. 127

⁴⁹ Panofsky, Erwin, *Idea*, Íbid, p. 15

⁵⁰ Anibal Caro, en Antei, Giorgio, Op. Cit., p. 169

los pintores ilusionistas contemporáneos, pues en ese tiempo existían varios imitadores virtuosistas (véase imagen 21). La fidelidad a la Naturaleza parece que le resulta a Bruegel una pesada cadena que convierte a los pintores en monos, y no cualquier mono, sino uno exótico y rebuscado. Esta interpretación parece señalar una comparación mordaz del mono con el pintor “realista”, asumiendo la broma de que si un pintor es *simia naturae*, en verdad es un mono. Esta percepción, ya cuatro siglos atrás, Alain de Lille la refiere en su “Anticlaudianus”:

¡Oh pintura cuales nuevos prodigios nos prometes! Aquello que en la realidad terrenal no existe se vuelve concreto y la impensados artificios muda las sombras de las cosas en las cosas mismas y de las mentiras entresaca verdades”⁵¹.

Es posible que Bruegel, ridiculizando a los pintores “buenos monos de la Naturaleza”, tuviera en mente, más allá de la intención burlesca, un motivo moralizador. Sin embargo, cabe la otra posibilidad, que plantea Antei, que los dos monos constituyan un ser bifronte, al autorretrato del pintor. Más allá de esta posible dirección, el tema y la forma de los *Dos monos encadenados*, forman parte del naturalismo, las probables intenciones reflejan una concepción contrastante. Si bien, ya mencionamos la dicotomía entre la mimesis y la invención, las cuales nos llevan a la tradición de la relación arte - Naturaleza. Pues en la tabla de Bruegel estos dos elementos conviven, dando a entender que en la pintura no sólo puede darse esta confrontación que la separa de la Naturaleza sino que a veces de ella misma, en vez de alejarse, se acerca.

Perspectiva

Poussin decía “*hace falta saber que existen dos modos de ver los objetos: uno es simple visión, el otro atenta consideración*”⁵². Es decir, para el pintor solamente “ver” no bastaba, y aunque ya en ese tiempo Kepler afirmaba que la visión consistía en la simple imagen de las cosas visibles en la retina; para los artistas este proceso no podía tomarse de manera tan sencilla, pues intervenía de por medio el intelecto, y a partir de éste se crea un lazo entre la percepción sensorial y las exigencias de la representación artística. Gombrich tiene para ello una suposición: el cambio de una visión hierática de la representación al ascenso del “naturalismo” se debía a un cambio en las expectativas y demandas del espectador. Donde el espectador pide al artista que no sólo presente qué ocurrió sino cómo ocurrió, es decir, pide que plantee el tema sagrado en un escenario

⁵¹ Alain de Lille en Antei, Giorgio, Op. Cit., p.73

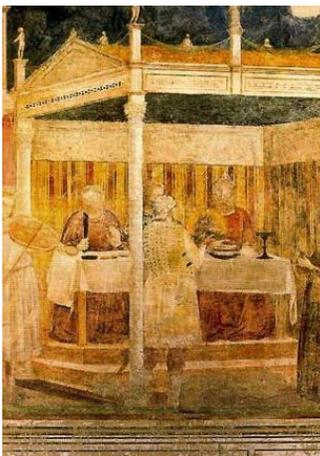
⁵² *Ibíd.*, p. 78



22 “La hospitalidad de Abraham”, Mosaico en San Vital, Ravena, siglo VI d.C.



23 Harvey, The Bulletin, Sidney, Australia



24 Giotto, “El festín de Herodes”, h. 1330, Santa Croce, Florencia

imaginario, tal como si lo hubiese presenciado un testigo ocular.⁵³ Para entender este cambio visual presentamos aquí cuatro ejemplos de representaciones de diferentes escenas alrededor de una mesa. El primer caso es un tapiz del siglo XII, donde aparecen las figuras hieráticas de tres ángeles compartiendo la comida con Abraham en un tapiz románico (véase imagen 22), el segundo caso es un grabado de Harvey, donde el rey al borde de una mesa se admira por la caída de los objetos que están sobre ella y al pie del grabado se indica “*es la forma detestable en que dibujan estas mesas*”⁵⁴ (véase imagen 23), el tercer caso es una pintura al fresco de Giotto en la representación de Herodes a la mesa, donde detectamos cierta incertidumbre en la relación que guardan los objetos y su soporte, y el cuarto caso, ya tres generaciones después de Giotto (véase imagen 24), con la invención de la perspectiva que logró satisfacer la demanda de verosimilitud, con la *Última cena* de Leonardo. En este sentido y observando el lento desarrollo técnico que tuvo que darse en la representación pictórica, el naturalismo no sólo se manifiesta como un simple deseo de imitar las apariencias naturales sino, de manera sensata, por un deseo de evitar los cuestionamientos de los críticos incrédulos ante lo que veían. Hay que recordar que el Renacimiento fue una etapa de cruel competencia entre los artistas, por obtener el éxito y aprobación de un público exigente e impaciente de los descubrimientos ilusorios y hazañas técnicas.

Entonces, si la aplicación de la perspectiva ofreció al público un gajo de verosimilitud, una estructura perceptiva “natural” que equivaldría a una manera ópticamente más “veraz” y “evolucionada” de ver y representar las cosas. El estrecho vínculo que según Leonardo une la pintura y la Naturaleza, dotándola de un poder cognoscitivo igual al de la ciencia, se basaba precisamente en la virtud del arte pictórico de reproducir perfectamente lo verdadero. En otro sentido, la perspectiva ofreció una visión más sensorial y psicológica de la visión del naturalismo. Es decir, la perspectiva como forma simbólica, como una convención cultural de ver las cosas. Y claro como afirmaba Poussin, la visión en perspectiva implicó una revisión de la mimesis, la cual de simple réplica de lo real pasó a indicar una representación racional, hacer una recreación geométrica ampliamente descriptiva. Además de sentar las bases de la ciencia de la representación, el descubrimiento de la perspectiva dio lugar a una nueva visión del mundo y de la Naturaleza. No sólo permitió representar los objetos tridimensionales sobre una superficie plana sino que en cierto sentido, implicó la transformación del ambiente físico en un

⁵³ Gombrich, Ernest, *La imagen y el ojo*, Madrid, Debate, 2000, p. 21

⁵⁴ *Ibidem*

escenario teatral. Un cuadro decía Alberti, es una ventana que hace visible o más bien “mirable” la puesta en escena de las historias humanas.⁵⁵



25 Alberto Durero, “Estudio del pintor”, Grabado sobre madera

“Lo primero es el ojo que ve, lo segundo el objeto visto, lo tercero la distancia intermedia”⁵⁶, comenta Alberto Durero remitiéndose a una afirmación de Piero Della Francesca, en estas palabras se refleja una concepción del espacio ya lejana a la medieval (lineal, bidimensional). El espacio ya no es un vacío informe e inquietante, sino una dimensión, recorrible, medible y reproducible (con la ayuda de la geometría euclidiana y las nuevas reglas de perspectiva (véase imagen 25)). En la Edad Media el contacto entre arte y Naturaleza había sido muy tenue debido a que la divinidad se mantenía alejada del mundo terrenal. Privado de la presencia de Dios, el mundo se había transformado en un lugar ajeno y hostil, merecedor de desprecio. Puesto que “*nada de lo que es visible es bueno*”⁵⁷, argumentaba Ignacio de Antioquía, la visión de la Naturaleza no podía acarrear más que daños. Como revelan las palabras de Durero, la concepción Renacentista del Arte y de la Naturaleza se basa en presupuestos totalmente contrarios respecto a los medievales. Con el advenimiento de la edad moderna, los fenómenos naturales que durante siglos habían simbolizado las páginas de un místico libro, adquieren de nuevo consistencia empírica, es decir, visibilidad. Y justamente sobre la visibilidad se centran las teorías artísticas de los humanistas.⁵⁸

La adopción de la perspectiva no se proponía el mejoramiento de la visión de la Naturaleza, pero acabó por favorecerla; ésto ocurrió a consecuencia del retroceso espacial de las cosas (con relación a las figuras humanas) y no sólo causa de su “sublimación” estética y simbólica.⁵⁹ Si por una parte entonces, la aplicación de los principios euclidianos a la pintura – abriendo de par en par una ventana al mundo- determinó el nacimiento del paisaje, por otra parte determinó, de una vez por todas, su carácter, modificándolo con un sentido de lo espectacular o mejor dicho, de lo pintoresco. El descubrimiento artístico de la Naturaleza va de la mano con el desarrollo de la ciencia de la representación, así como del despertar humanístico de la cultura clásica. Este redescubrimiento, no obstante, no supuso la plena emancipación del mundo físico, sino su sometimiento a esquemas mentales y estéticos basados en una

⁵⁵ Antei, Giorgio, Op.cit., p. 70

⁵⁶ *Ibid.*, p. 79

⁵⁷ Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen, historia de la imagen en occidente*, Barcelona, Paidós, 1974, p. 27

⁵⁸ Antei, Giorgio, Op. Cit., p. 186

⁵⁹ *Ibid.*, p. 72

concepción “moderna” de la realidad: objetiva, realista, laica, materialista.



Cap 2

Naturaleza, hombre y arte

Los problemas de la Naturaleza

En el primer capítulo hemos planteado la idea de una doble Naturaleza la cual es fragmentada en una que no cumplía con las expectativas ideológicas y estéticas y en una segunda construida a partir de un ideal. Ésta última confirmada por diversos mecanismos de representación desarrollados en el Renacimiento como la representación mimética, el encuadre y el uso de la perspectiva en la pintura. A su vez observamos cómo esta dislocación de la Naturaleza se efectuaba a partir de un idealismo acerca de lo natural. En este capítulo nos basaremos en el minucioso estudio que realiza el filósofo Clément Rosset en su texto “La antiNaturaleza” para dar explicación al porqué de esta Naturaleza ambigua y desnaturalizada. Dicho texto, como diría Francisco Calvo, ha girado no precisamente en interpretaciones académicas convencionales,¹ donde expone que todas las ideas de Rosset, que se refieran a escepticismo, pesimismo o vitalismo, serían la consecuencia natural de una injustificada o interesada desconfianza en la razón, a la que pretende cautelosamente “asaltar”. Y es precisamente esta idea un argumento para su elección, pues es un estudio acerca de las implicaciones que tiene el arte con respecto a la idea occidental de Naturaleza. Necesitábamos un autor que contemplara tanto a la filosofía, como al arte, como argumentos propios de su trabajo. Y que desconfiara en los resultados que dan mecanismos totalmente racionalistas y antropocentristas, donde el hombre y sus ideas son el eje de todo. No sería gratuito que Rosset comenzara su texto con un aforismo de Nietzsche de la *Gaya Ciencia*:

“¿Cuándo daremos término a nuestros escrúpulos y prevenciones! ¿Cuándo dejaremos de estar obcecados por todas esas sombras de Dios? ¿Cuándo habremos «desdivinizado» completamente a la Naturaleza? ¿Cuándo nos será al fin permitido, a nosotros los hombres, comenzar a ser naturales, a «naturalizarnos»,

¹ Calvo, Francisco, *La antiNaturaleza, análisis minuciosos de un mito*, El País, 13 de junio de 1976 [en línea]
http://www.elpais.com/articulo/cultura/antiNaturaleza/analisis/minucioso/mito/elpepicul/19760613elpepicul_14/Tes [Consulta: 13 de julio de 2009]

con la pura Naturaleza, la Naturaleza recobrada, la Naturaleza liberada?”²

Además nos auxiliaremos en el estudio de R.G. Collinwood, “*La idea de Naturaleza*”, que de manera monográfica ofrece un panorama de la visión europea del hombre hacia la Naturaleza. Dichos autores han sido elegidos como parte del marco teórico de este estudio, por clarificar las divisiones entre las posturas naturalistas y las antinaturalistas, de la idea de Naturaleza en el mundo occidental. Sin embargo, sólo nos enfocaremos en algunos argumentos principales que ofrecen estos autores para dar entendimiento a esta relación dislocada antinaturalista en el arte. Daremos especial interés a los capítulos referentes a la estética y arte antinaturalista, puesto que no es nuestra intención ahondar en problemas filosóficos, sino más bien enfocarnos al papel del arte como puente entre el hombre y la idea de Naturaleza.

Ahora bien, este estudio se detiene en las posturas antinaturalistas en Occidente, pues nos parece que en su mayoría han prevalecido en un lugar de la cultura y la manera de hacer arte en Occidente. Y al mismo tiempo nos sentimos emparentados con dichas posturas en nuestra propia producción pictórica. Pues formamos parte también de esta cultura occidental. Si bien, no queremos plantear una visión moralina acerca de las posturas antinaturalista, el objetivo del estudio se centrará en analizar las causas y ejes del funcionamiento de esta ideología y hoy en día podríamos decir, más que eso: un *modus vivendi*. Pues hoy en día vivimos, cómodamente, con esta idea de la Naturaleza desnaturalizada y el arte ha seguido en su mayoría una postura estética que confirma dicha característica.

En primera instancia tenemos el problema de saber qué es la Naturaleza, de definirla y plantear su relación con el hombre y el arte. Si bien nosotros nos enfrentamos directamente con ese problema y fue precisamente esa pregunta la que motivó este estudio: ¿Qué es la Naturaleza? Las primeras ideas que vinieron a la mente fueron aquellas imágenes bucólicas acerca del valor y apariencia pura, limpia, inmaculada y positiva de la Naturaleza. Sin embargo esa imagen estaba permeada de una serie de ideologías e imágenes formadas por nuestra cultura visual, las cuales nublaban algún resquicio acerca de una visión no idealizada de la Naturaleza. Por supuesto nos encontramos con un gran problema.

² Nietzsche, Federico, *La gaya Ciencia*, Editores mexicanos unidos, México, 2003, LV, p. 38

La dificultad de delimitar a la Naturaleza la expresaba ya metafóricamente Diderot en un ensayo de 1752 llamado “Interpretación de la Naturaleza” en el apartado XII:

“La Naturaleza es una mujer que gusta de disfrazarse y cuyas diferentes máscaras, develando bien una parte, dan a los que la siguen con asiduidad alguna esperanza de conocer algún día su persona.³”

Bajo esta consigna la idea de Naturaleza, sea lo que sea, siempre se presenta bajo los auspicios de un espejismo, desapareciendo justo en el momento en el que se le creía, había sido capturada con la mirada y apareciendo de nuevo en un punto imprevisto en el horizonte escapando al momento en que la vista la pretenda captar. Aparece como una duplicidad: pues para estar oculta debe existir algo evidente. Por lo que, por lo general, para poder observar a la Naturaleza “disfrazada” y hablar de ella a partir de su ocultamiento, es necesario y como se ha realizado a lo largo de la historia, formar pares de conceptos, es decir, que la Naturaleza aparezca acompañada: en dupla. Pues si se interroga a la Naturaleza, nada responde, como ya mencionamos en el primer capítulo. En cambio, si preguntamos a su par, a lo que no está oculto, a lo visible, ello nos indica su silueta, es así como usualmente la Naturaleza se propone en oposición a diversos términos: arte - Naturaleza, historia - Naturaleza, espíritu - Naturaleza, entre muchos otros. Y aunque la Naturaleza no aparece sólo como un término de oposición, sí, los demás conceptos se distinguen de ella. De allí procede el complejo problema de definir la idea de Naturaleza, diría Rosset, incapaz de manifestarse por sí misma.⁴ La Naturaleza, entonces, es planteada como una “nada”, a partir de la cual, es posible pensar otros conceptos, pero también una “nada” a partir de la cual, inclusive, el hombre ha planteado diversos temas de carácter moral e ideológico. Tales como algunos ejemplos en que lo natural se emplea como analogía y no por oposición, es decir, se convierte en sinónimo de algunos términos como primitivo, auténtico, salvaje, inclusive ya en épocas más contemporáneas, a lo limpio o ecológico en contraposición a la polución. O bien, como podemos observar, lo natural emparejado a lo salvaje en el grabado de Lucas Cranach el viejo, “*El hombre natural*” (véase imagen 26), se observa a un hombre más cercano a una especie de hombre lobo, salvaje, irracional, caníbal y aterrador: un hombre “natural”, el cual ha sido llamado “natural”. Un concepto del hombre natural referido en un contexto civilizatorio y aparentemente más racional, el Renacimiento. Claro está la idea de Naturaleza, no sólo se maneja



26 Lucas Cranach, *El hombre natural*, 1512,

³ Diderot citado en Rosset, Clément, Op. Cit., p. 87

⁴ Rosset, Clément, Op. Cit., p. 19

en un sentido “negativo” sino también nos permite hablar de espíritu, de libertad, términos que tal vez dependen mucho de esa nada- Naturaleza.

La idea de Naturaleza pertenece, si podemos decirlo, a una forma de silencio: silencio impreciso que nos confunde y dificulta nuestro entendimiento hacia ella. Fernando Pessoa bajo el heterónimo de Alberto Caeiro, trabajó entre 1889 y 1915 en uno de sus poemas más importantes “El guardador de rebaños”, en el fragmento XLVII se plantearía este silencio:

En un día excesivamente nítido,
día en que se tenían ganas de haber trabajado mucho
para en él no trabajar nada,
entreví, como un camino entre los árboles,
Lo que tal vez sea el Gran Secreto,
Aquel Gran Misterio del que hablan los falsos poetas.

Vi que no hay Naturaleza,
que la Naturaleza no existe,
que hay montes, valles, llanuras,
que hay árboles, flores, yerbas,
que hay ríos y piedras,
pero que no hay un todo al que ésto pertenezca,
que un conjunto real y verdadero
es una enfermedad de nuestras ideas.
la Naturaleza es partes sin un todo.
Es tal vez el tal misterio del que hablan.

Fue ésto lo que sin pensar ni detenerme,
acerté que debía ser la verdad
que todos andan buscando y no encuentran
y que sólo yo, porque no fui a buscarlo, encontré⁵.

Ahora bien, para continuar habrá que plantear que la Naturaleza en su conjunto no es sino una creación de nuestro pensamiento. Es decir, Caeiro defiende la singularidad de un árbol o de unas hierbas, las cuales según uno de sus críticos, Ángel Campos Pámparo, para el poeta son el verdadero conocimiento de las cosas, las que deben ser inminentemente captadas en el instante por los sentidos. Y como el mismo Caeiro escribió: el verdadero sentido oculto de las cosas es el hecho de que las cosas no tienen sentido oculto alguno, las cosas simplemente existen, todo lo demás es mentira. Y tal vez sea esta idea la que haría la diferencia en relación a los poetas de su tiempo, tal y como nos explica Octavio Paz: “*Caeiro es todo lo que no es Pessoa, y además todo lo que un*

⁵ Caeiro, Alberto, *Poesías completas, Fernando Pessoa*, Pre-Textos, Madrid, 1997, p. 123

poeta moderno no puede ser: El hombre reconciliado con la Naturaleza”⁶. Para Caeiro la Naturaleza sólo es aprehensible a partir de sus fragmentos, de sus pequeños componentes y no gracias a un gran concepto unificante.

Pero veamos la posible antítesis de Caeiro, el poeta moderno por excelencia: Charles Baudelaire. En un fragmento de su obra “*El pintor de la vida moderna*” plantea a la Naturaleza con desdén, relacionándola del todo con la postura que en el siglo XVIII se tenía de ella: la Naturaleza se tomaba como modelo de toda belleza. Sin embargo Baudelaire rechazaría esta concepción planteando que la Naturaleza no puede enseñar nada al hombre más que necesidades, dormir, comer y, pero también matar, secuestrar, torturar. Él escribe “*Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y los deseos del puro hombre natural, y no encontrarán nada más que horror.*”⁷ Parece que el desprecio de Baudelaire surge de una nostalgia de lo sólido y de lo determinado, pues al ser la Naturaleza puro azar, como explicaremos después, se sustrae de toda acción intelectual, para él, lo bello y lo noble sólo puede resultar del cálculo y de la razón. El artificio sería la muestra de virtud en el hombre, que siempre tendrá que ser sobrenatural. Y añade después lo que sería una de las características de la Naturaleza más desdeñable: que aburre. Sí, que aburre, que es inabordable y surge, no de la repetición de lo mismo sino, del exceso de variedad. Y la Naturaleza es demasiado versátil, lo artificial, en cambio, suscita en los hombres aquello que el mundo no había logrado provocar: algo fijo, “una certeza invocada en lo indeterminado”. Esta idea la ejemplifica al hablar del aburrimiento de la escultura ante la pintura por ser demasiado variable y no dejarse captar en una sola contemplación, debido a su carácter tridimensional. Así como lo plantea Alberto Caeiro, buscar lo determinado y fijo en lo vago e indeterminado, con la diferencia que éste cree haber llegado al misterio de tan menuda paradoja.

¿Qué es, entonces, Naturaleza?

El concepto de Naturaleza que utilizamos como marco teórico en el primer capítulo, se basaba en las dos acepciones que describe Ferrater Mora en su diccionario de Filosofía. Recordemos que la primera hacía referencia a un sentido de realidad del mundo físico, en contraposición con el término Sobrenatural; y la segunda, a todo lo que se opone al ser humano, todo lo que no ha sido

⁶ Paz, Octavio, citado en Pessoa, Fernando, *Poesía Completa*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 13

⁷ Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000, p. 164

producido y ni siquiera tocado por el hombre. El origen del problema o del prejuicio naturalista, como lo llama Rosset, ya incluye diversos planteamientos que darán respuesta a esa silenciosa Naturaleza. En primer lugar este término de Naturaleza afecta, como vemos en su propia definición, directamente al carácter antropocéntrico del hombre. Pues lo que define este carácter, se basa en aquello que el hombre puede o no puede llevar a cabo, en lo que es o no es parte del hombre, las cuales delinean, en cualquier caso, esa diferencia entre la Naturaleza y el hombre. En otras palabras, el hombre se entiende fuera de la Naturaleza. No nos debe sorprender la ausencia de entendimiento del hombre hacia lo natural, pues, si la Naturaleza aparece como innegable, es porque se representa primeramente como innegable la Naturaleza humana, el hombre se diferencia de la Naturaleza y por lo tanto plantea su facultad de actuar sobre ella. Entonces si el hombre, ante una visión antropocéntrica, no se considera natural, le será ajena una idea incluyente del mundo en sí mismo. Lo cual representa la idea renacentista de la Naturaleza, que nos llevará al prejuicio de que el mundo está desprovisto tanto de inteligencia como de vida⁸. El mundo es incapaz, por consiguiente, de ordenar sus propios movimientos de modo racional e incapaz de moverse así mismo. De ahí nos explicamos el desarrollo de un pensamiento racional que conduciría al impulso de las ciencias, con un ideal de medición y contención del mundo indeterminado y vago. Y con las herramientas para observar y medir al mundo, la Naturaleza sería una máquina, en el sentido literal y propio de la palabra, una disposición de partes corporales diseñada, montada y puesta en marcha, con un propósito definido por un ser inteligente que está fuera de ella: el hombre. Octavio Paz plantearía esta idea como un programa de vida:

“La Naturaleza- o lo que así llamamos: ese conjunto de objetos y procesos que nos rodea y que, alternativamente nos engendra y nos devora- no es nuestro cómplice ni nuestro confidente. No es lícito proyectar nuestros sentimientos en las cosas ni atribuirles nuestras sensaciones o pasiones. ¿Tampoco será ver en ellas una guía, una doctrina de vida? Aprender el de la movilidad en la agitación del torbellino, aprender a quedarse quieto y a ser transparente como esa luz fija en medio de los ramajes frenéticos- puede ser un programa de vida”⁹.

Por lo tanto, ante esta jerarquización entre el hombre y la Naturaleza, el arte tendrá un papel fundamental en la construcción de un mundo, donde la medida, como ya mencionó Protágoras sería

⁸ Collinwood, R. G., *Idea de la Naturaleza*, 2ed, FCE, México, 2003, p. 16

⁹ Paz, Octavio, *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1996, p.15

el propio pensamiento del hombre. O bien como Diderot menciona acerca de la gran diferencia entre el arte y la Naturaleza y de sus intenciones de superación de aquel sobre ésta:

“Las producciones del arte serán comunes, imperfectas y débiles en tanto no se proponga una imitación más rigurosa de la Naturaleza. La Naturaleza es porfiada y lenta en sus operaciones. El arte por el contrario se apresura, se fatiga y se relaja. La Naturaleza tarda siglos para preparar toscamente los metales, el arte propone perfeccionarlos en un día.”¹⁰



27 Casandra Sabag, *La puerta de los Funayurei*
Óleo sobre madera
100 x 120 cm.
2008

Como vemos Diderot vuelve a la doble relación con la Naturaleza, por un lado la imitación desbordada que invita al arte a proceder y por el otro a manifestar su incipiente mecanismo de creación original. Se subraya la diferencia de procedimientos entre lo natural y lo artístico. Toda empresa artística se aparta por definición de la Naturaleza, y se confía al arte para crear, es decir para añadir a la suma de las existencias presentes un objeto nuevo, nuevo ante el mundo natural y mejorado, claro está. Ahora bien, esta distancia entre el arte y la Naturaleza no está planteada de tal forma que ambas no se encuentren relacionadas, de hecho veremos porqué el arte se encuentra estrechamente vinculada a la Naturaleza, no sólo por su cualidad de espejismo sino debido a su inherente cualidad artificial (véase imagen 27).

Clément Rosset propone una posible explicación de la relación arte y Naturaleza. En su obra *la antiNaturaleza* plantea cómo en Occidente es una tradición ancestral el considerar al artificio como una prolongación de la Naturaleza, lo natural prolongado por otros medios. El arte debe su origen de su existencia a una imitación de la Naturaleza, aunque puede tomar el aspecto que desee tanto de exceso, de transgresor o de traición. El arte opera desde lo natural. Y según Rosset la única autonomía que le es reconocida al arte, en relación a la instancia natural, es su poder de transgresión e inclusive de degradación¹¹. Es ahí, en ese poder, donde el artificio obtiene su fuerza. La Naturaleza y efectivamente sólo ella, permite a sus prolongaciones artificiales vivir y prosperar, casi como un parásito. El arte opera en segundo grado desde lo natural. Es decir, lo artificial depende directamente de que exista algo natural, lo que convierte al cuadro naturalista en algo más artificial que cualquier artificio. Porque el cuadro, el artificio, sin dejar de ser artificial se disfraza de Naturaleza, gracias a los mecanismos de representación naturalista mediante la mimesis, por ejemplo, reduplicando su

¹⁰ Diderot citado en Rosset, Clément, Op.cit. p. 13

¹¹ *Ibidem*



28 Casandra Sabag,
*Formas sublimes a
partir de las 7 pm*
Óleo sobre madera
100 x 120 cm.
2008

carácter no natural: por un lado por su propio origen artificial y por el otro en su representación paródica de la Naturaleza que la hace de nuevo “artificial”. Es decir, el cuadro en si mismo será artificial por su origen y por su representación. Irónico resulta que la espontaneidad o la libertad artificial ha terminado por perderse en la representación de la Naturaleza. Por ello el artificio requiere fingir ser Naturaleza, y dotarla de lo que no es para ser naturalista y no lo logra hasta que no se disfraza de lo natural. Como hemos visto en diversos ejemplos del Renacimiento y como aquí nos hace mostrar Giovanni Bellori acerca de la condición paradójica de la relación del arte hacia la Naturaleza, pero daría ventaja al arte otorgándole el poder de la verdad, una verdad artificial, si es que la puede haber:

“Nací muda, no hablo y soy locuaz:
Soy falsa, soy mendaz,
Y sin embargo demuestro la verdad en toda parte:
Soy sombra y por costumbre
Templo los rayos sobre la tela y formo luz.”¹²

El uso naturalista del artificio está ligado directamente no a su exaltación, sino a una devaluación de la Naturaleza: paradoja que se desarrolla desde que se esclarecen los reproches dirigidos por el artista naturalista a la Naturaleza. Y que finalmente dan una de varias respuestas al tardío surgimiento del género de paisaje en el arte occidental. Como nos muestra Maderuelo en una cita de López Pinciano en la que señala “...*me parece a mí que los episodios son los montes, lagos y arboledas que por ornamento y sin necesidad los pintores fingen alrededor de aquello que es principal en su intención...*”¹³ De esta frase se desprenden las acusaciones hacia las referencias de la Naturaleza de ser ornamentales e innecesarias. Pero ¿Porqué la Naturaleza no es digna de ser representada? ¿Porqué el arte naturalista desprecia a la Naturaleza? Para responder a estos cuestionamientos es necesario observar la falta de importancia que lo natural tenía en algunos artistas, tal y cómo vimos en el caso de los atardeceres de Tiziano, los cuales antes de ser representados parecían ser insulsos y causar indiferencia. Así aparecen los artistas disgustados, aburridos de su mundo natural, buscando en el artificio un remedio al carácter cotidiano, banal y trivial de la Naturaleza y de la vida (véase imagen 28). ¿Pero qué es lo que hace a la Naturaleza indigna de la obra del artista naturalista?, ¿Cuál es la maldición que hace decepcionante a la Naturaleza a los ojos del artista? El reproche fundamental refiere, según Rosset en este sentido occidental de lo natural, más a la

¹² Giovanni Bellori, en Panofsky, *Idea*, Op. Cit., p. 122

¹³ Alfonso López Pinciano autor de *Philosophia antigua poética* en 1596, es uno de los humanistas más importantes de España en el siglo XVI.



29 Casandra Sabag,
Serie de 28 cuadros
*Curiosidades y
confesiones de un
paisajista*
Óleo y hoja de oro sobre
madera
15 x 15 cm. cada uno
2008

ausencia que a la presencia de la Naturaleza, es decir, que la Naturaleza es Naturaleza de manera insuficiente. En otros términos, la Naturaleza aquí es acusada de no realizar, sino a medias, sus promesas, y cuáles son esas promesas: la Naturaleza anunciaba un orden, un sistema, una necesidad, y se descubre que es dependiente del azar, de lo variable. Cuando se presenta algo en estado “natural” muestra una multitud de lagunas y fallos; fallos que se requerirán que el artificio los remedie mediante construcciones más naturales que la propia Naturaleza, según un mundo comandado por una idea antropocéntrica. La Naturaleza es, por lo tanto, “poco natural”. La función del arte será en ese sentido fundamental para el entendimiento de una idea de Naturaleza con el hombre. De esta manera el arte tendrá que arrebatar este “poco” de Naturaleza y realizar obras portadoras de este orden y necesidad que completen una Naturaleza naturalista. Es decir, una Naturaleza perfecta. El artificio, el arte, con sus mecanismos bajo un ideal de lo que debiera ser natural, se disfrazará de una Naturaleza perfeccionada para sustituir a la incompleta. Es aquí donde se crea una diferencia de estatus entre el arte y la Naturaleza donde una estética naturalista introduce en el mundo más orden de lo que se encuentra naturalmente, de aumentar definitivamente la existencia del porcentaje de lo natural, ante su desvanecimiento. Si bien parece atrevida esta función artística, sin embargo concuerda con las ambiciones antropocentristas, las cuales no incluyen al hombre dentro de lo natural y su arte resuelve esa incomodidad ante la decepción de la Naturaleza sobre el ideal de orden y control. El arte naturalista es en realidad el artificio disfrazado de una Naturaleza cubierta de reparaciones.

En este caso, regresaremos a nuestro proyecto pictórico. El desarrollo de nuestra serie de paisaje, realizamos una serie de 28 pequeños cuadros de paisaje que realizamos planteando en cada pieza un elemento principal que fuera ajeno a la Naturaleza (véase imagen 29). Es decir, representamos elementos arquitectónicos, citas a piezas de *land art*, construcciones orográficas imposibles, etc. Esto tenía el objetivo de mostrar un paisaje extraño, confuso. Y sin embargo, todos estos elementos se naturalizaron, o más bien el paisaje se articuló alrededor de éstos. Lo artificial se disfrazó de Naturaleza y logró una verosimilitud tal, que tanto el fondo como la figura se integraron en una atmósfera y paleta conjunta. Es decir, al igual que en el unicornio de Rafael, sin querer poner en equivalencia nuestro trabajo ante el maestro del Renacimiento, la credibilidad pictórica construye una nueva Naturaleza, que nos convence como tal.

Es así como podemos recapitular las ideas anteriores:

- El hombre occidental se ha configurado alejado de la Naturaleza, al negarse parte de lo natural.
- La Naturaleza es “poco natural” por su falta de orden.
- La función del arte es aumentar ese bajo porcentaje de lo natural a la Naturaleza realizando obras portadoras de ese orden.



30 Canaletto, *El Gran Canal y la Iglesia de la Salute*, 53 x 70 cm, óleo sobre tela, 1730

Todos los juegos acerca de la Naturaleza desnaturalizada y del artificio naturalizante, aunque parezca una contradicción, no son juegos contradictorios porque no comprometen ningún concepto, pues como hemos explicado “Naturaleza” señala un silencio conceptual, puesto que al intentar delimitarla ésto no nos provoca su contorno, y de manera unívoca, no se puede definir.¹⁴ Y la relación entre la Naturaleza y el arte, es como una tradición interna del artificio que depende siempre de la idea que no lo sea. Por lo que el artificio depende de su contrario, y simultáneamente, lo reafirma y lo destruye, de manera parasitaria.

Y esta ecuación giraría ante el impacto de esta estética naturalista en la cultura, pues el arte, en vez de depender de la Naturaleza como hemos mencionado, forzaría a lo contrario como podemos ver en el contexto de la modernidad, cuando la pintura se transformó en un intercambio entre sujeto y objeto, entre pintor y su exterior: la Naturaleza se haría bella cuando se aproximara al arte. Milani explicaría en su ensayo “Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidades”¹⁵, que la Naturaleza habría sido percibida en la Antigua Grecia en el dominio de la filosofía, pero con el pasar del tiempo, esta percepción moriría. La Naturaleza sería percibida a través del arte del paisaje, justo en momento en que las teorías cosmológicas se separan de la representación del hombre y su entorno, todo ello claro, con el desarrollo exponencial de las ciencias y la cultura. Y como Nietzsche nos dice en su “Gaya ciencia”:

“Ser fieles a la Naturaleza, ¡a toda!
 - ¿y luego? ¿Una vez que se ha copiado?
 Infinito es del mundo cada fragmento-
 Al final él pinta del mundo lo que le gusta.
 ¿Y qué le gusta? ¡Lo que pinta!”¹⁶

El arte superaría a la Naturaleza, se podría decir que se invierten los papeles, ya el arte no depende de lo natural, sino que la idea de Naturaleza necesita del artificio para ser concebida. Y en ese

¹⁴ Rosset, Clément, Op. Cit., p. 23

¹⁵ Milani Raffaele, *Paisaje y pensamiento*, Abada, Madrid, 2005, p. 64

¹⁶ Nietzsche, Federico, *La gaya ciencia*, Monte Ávila editores, Caracas, p. 61

sentido podríamos decir que no hay otra estética mas que la del artificio. Este artificialismo del arte puede proceder de variadas intenciones “sobrenaturalistas” (remediar los fallos de la Naturaleza reconstruyendo una Naturaleza perfecta) y a la indiferencia ante cualquier idea de Naturaleza que es la única, que caracteriza a una estética verdaderamente artificialista, como un refugio de la Naturaleza y una escapatoria a lo real¹⁷. Tal como podemos observar hoy en día, en la poderosa influencia que produjo la imagen de la “postal” que, el pintor italiano Canaletto ya integró al mundo visual pictóricamente y que rápidamente sería apropiado por mecanismos de turismo (véase imagen 30). Canaletto, en realidad, no sólo pintó los paisajes urbanos de Venecia y Londres, sino que elaboró su propio escenario. Una maqueta que permitía modificar perspectivas y alterar la colocación de los edificios, logrando una imagen más cercana a la urbe ideal que a la real. Modificando las imágenes de dichas ciudades para su promoción, las cuales eran adquiridas por clientes extranjeros, principalmente viajeros ingleses y amantes de las artes que realizaron el famoso *Grand Tour*: un largo recorrido que incluía Italia y Francia, y que se convirtió en cita obligada en la formación y educación de los jóvenes de la alta sociedad europea en el siglo XVIII¹⁸. Veamos cómo hoy en día los hoteles o anuncios de viajes adornan las imágenes de sus destinos basados en un ideal estético, generado ya desde varios siglos atrás por la pintura. Y claro, ellos podrían fácilmente utilizar a Canaletto para promocionar Venecia enalteciendo sus edificios y magnificencia y omitiendo, por supuesto, el tan popular hediondo olor que se despiden hoy en día de sus aguas.

Pero no planteamos el uso del artificio como algo peyorativo, parece ser que para nosotros, personas de una cultura occidental no nos queda más camino que vivir lo natural debido al artificio. Intentaremos observar varios casos para dar razón a tal idea o transformarla por completo. Y aquí, sin negar nuestra tendencia, mostramos una muy elocuente cita de Oscar Wilde utilizada por Régis Debray, que ya marca el límite del artificio:

“Allí donde el hombre cultivado capta un efecto, el hombre sin cultura pesca un resfriado”.¹⁹

Ahora bien, lo dicho anteriormente habla de una dependencia entre el arte y la Naturaleza. Y una “superioridad” del artificio sobre lo natural, pero la Naturaleza no constituye un error, porque para ser

¹⁷ Rosset, Clément, Op. Cit., p. 93

¹⁸ Succi, Dario, en *Canaletto. Una Venecia imaginaria*, en catálogo de exposición, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001

¹⁹ Wilde, Oscar en Debray, Régis, Op. Cit., p. 161

falso primero necesitamos un verdadero. Si la hemos planteado como un espejismo, es decir, como una ilusión entonces se deriva de los deseos humanos²⁰. El hombre en búsqueda de la Naturaleza, será la manifestación del deseo humano de acercarse a un probable origen.

Tres visiones del arte ante la Naturaleza

A partir de todo lo mencionado anteriormente, podríamos decir que el arte y la idea de Naturaleza se procrearon el uno al otro como valores culturales. Si bien la cultura se presenta como una reserva de valores, significados y producciones gracias a los cuales los individuos se sitúan y se orientan en el mundo. Efectivamente, confirmamos, que el arte y la idea de Naturaleza han crecido de la mano. Es decir, lo natural y lo artificial nacieron al mismo tiempo. Pues aclaremos, la Naturaleza sólo por su presencia no crea el culto por ella misma, no crea la belleza estética. “*El espectáculo de una cosa no es dado por su existencia*”²¹. Y en una civilización como la nuestra hemos provocado diversas maneras en que interactúan éstas hermanas, según el tiempo y el lugar, alguna tensará más a la otra y después se invertirán los papeles.

Clément Rosset traza tres visiones del arte ante la Naturaleza bajo esta civilización occidental. Estas posturas o visiones esbozan cómo el arte occidental ha estado en la cabecera de la competencia, pues en sus estrategias, o ignora a la Naturaleza, o toma aires nostálgicos e irre recuperables hacia ella o bien la rechaza del todo. Iremos viendo una a una estas estrategias.

Según este autor no habría una noción en el arte occidental que incluya a la Naturaleza. Seguiremos esta dirección, pues son estas posturas generalizadas de no entendimiento con lo natural, las que nos interesan para este capítulo. Ahora bien, ¿porqué escoger este texto para clasificar las visiones del arte hacia la Naturaleza? Como productores, al pintar una supuesta Naturaleza, nos reconocimos incapaces de identificar una, la cual aparentemente intentamos representar y cuestionar en las pinturas y fuimos incapaces de localizar y distinguir de entre los valores artísticos y culturales. Probablemente ahora nos preguntamos si es que no formamos parte de alguna de estas posturas “anti Naturaleza” que plantea el filósofo francés. En parte, la hipótesis de este trabajo plantea la imposibilidad, de que en Occidente, la Naturaleza, el hombre y el arte tengan un equilibrio y un entendimiento. Las posturas de

²⁰ Rosset, Clément, Op. Cit., p. 26

²¹ Debray, Régis, Op. Cit., p. 161

Rosset confirman este planteamiento y ponen sobre la mesa sus características inherentes.

No resulta sencillo analizar este fenómeno. Pues se presenta ante nosotros una niebla que confunde por mucho, pues como vimos antes, el artificio se disfraza de Naturaleza. Y habrá que vislumbrar si la apariencia de este disfraz es la única Naturaleza inteligible y aprehensible ante nosotros, nosotros que tenemos a la cultura a cuesta de nuestros sentidos.

Para comenzar enumeraremos las tres visiones artísticas de Rosset que coinciden en una no existencia de la Naturaleza y sus atribuciones generales:

1. Naturalista - Artificial ante una Naturaleza considerada decepcionante.
2. Cuasi artificialista - Por nostalgia de una Naturaleza ausente.
3. Artificialista - Por placer total ante el artificio.

A continuación trataremos de ahondar en estas tres visiones y de dar ejemplos que nos clarifiquen sus posturas ante la idea de Naturaleza en el arte occidental y así también conocer las causas de dichas posturas. Además ejemplificamos cada caso para su mejor lectura y encaminar la lectura hacia nuestro objetivo.

1. Naturalista.

La visión naturalista es aquella en la que la Naturaleza resulta insuficiente en diversos aspectos, de hecho, ya vimos antes cómo es considerada a la Naturaleza poco natural, y ese será el principio de esta visión: proveer a partir del artificio otra Naturaleza más natural, que sería en principio la reconstrucción de una Naturaleza natural. Tal vez sea esta visión la que prevaleció en los casos que observamos en el primer capítulo acerca del Renacimiento.

Esta visión naturalista, como vimos anteriormente en Baudelaire, trata de reconstruir la Naturaleza, de restituir a la Naturaleza su naturalidad. Lo que Baudelaire hace en su texto *Elogio al maquillaje* es negar a la Naturaleza, insuficientemente natural y la de sugerir la existencia de un ideal perdido, perfectamente natural, en resumen, reactivar la Naturaleza. Bajo sus propias palabras sería “*mediante un invento permanente y sucesivo de reforma de la Naturaleza*”²². Es decir, bajo un artificio.

²² Baudelaire, Charles, Op. Cit., p. 81

Tal vez un ejemplo más claro de esta postura naturalista, es lo que vemos hoy en día en cualquier supermercado: el artificio ha “contaminado” la mayor parte de lo natural o de sus productos. Tal es así que ya no se encuentran verduras “naturales”, los vinos son adulterados bajo complejos procesos, las plantas injertadas, las carnes disfrazadas, inclusive nos causa perplejidad tener en mano alguna fruta sin contactos químicos o adulteraciones genéticas. Nos hemos acostumbrado a las naranjas, dulces, color naranja y de pocas o ninguna semilla. Aclaremos que no cuestionamos esta situación como si hubiera una manera mejor o peor de actuar, simplemente la describimos por ser cotidiana y de una aplicación de la Naturaleza desvalorizada por ser poco natural, por no cumplir sus supuestas características óptimas. Y la crítica de la Naturaleza se confunde con una evidencia de su fragilidad por un proceso de desnaturalización que se ubica según Rosset en dos fuentes principales:



31 Claude Monet,
“Almires” óleo sobre tela

1. La Naturaleza no es específica, no presenta nada de lo que es específicamente natural: el hecho del artificio puesto a prueba hasta sus últimas consecuencias, donde es capaz de reproducir las producciones más inminentemente naturales. Lo artificial es capaz de reproducir cualquier cosa natural. Recordemos cómo en las últimas olimpiadas el gobierno Chino estableció un programa y un mecanismo para provocar lluvia y con ello limpiar de contaminantes el ambiente de aquel evento internacional, y no sólo eso, sino evitar sequías, apagar incendios. Y recíprocamente lo natural mismo no será admitido si no logra superar al artificio, cuando lo natural debe ya parecerse a lo artificial. Como las flores de los cactus injertados que ofrecen al espectador colores que sólo bajo la manipulación pueden encontrarse en la realidad, y el público busca creyendo en su naturalidad.

2. Lo natural es temporal, según términos de Rosset la Naturaleza carece de solidez. Todos los objetos naturales sólo tienen de sólido el aspecto, la Naturaleza sólo representa una circunstancia pasajera y no existe en tanto que sucede. Lo natural no representa más que un instante, “privilegiado y ocasional”. En este contexto el arte tiene una función esencialmente reparadora y redentora a los deseos del hombre de resistir al tiempo. En cualquier práctica naturalista del artificio, la función es restaurar artificialmente una Naturaleza en vías de la perdición, es decir, que está destinada a perderse. En ese sentido podemos hablar de la idea acerca de lo permanente, tan buscada en los objetos artísticos, en la creación de los museos, en la intocable e

inmaculada atmósfera que se proporciona en las salas de exhibición de las pinturas para su óptima conservación. Es decir, el hombre ha querido en su mayoría que el arte ofrezca ante lo natural objetos eternos, permanentes, que simulan la temporalidad de la Naturaleza, capturan su momento y lo congelan para ser “eternizado”. No olvidemos que esa era una de las grandes atribuciones dadas a la pintura de retrato y varios siglos después a la creación de la fotografía. Esta temporalidad de la Naturaleza puede ser observada en diversos ejemplos, a continuación enunciaremos dos de ellos. Para empezar hablaremos de la serie de pinturas que Claude Monet, que había llevado a cabo entre 1890 y 1891. Una serie de 15 lienzos representando unos almiarés en las afueras de Giverny. Estos almiarés se representan a pleno sol, al amanecer o en el ocaso; a finales del verano, en pleno invierno o en el deshielo. Éstas pinturas son el resultado de un interés por el estudio de la Naturaleza dinámica en las que el objeto a representar es la temporalidad de la Naturaleza a partir de la luz (véase imagen 31).

Primero sería la pintura impresionista, después la música impresionista de la cual el francés Claude Debussy, será un ejemplo también para hablar de esta simulación por la temporalidad natural como elemento de representación para hablar de Naturaleza. En este caso, especialmente de imágenes ensoñadas y subjetivas de la Naturaleza. Para empezar podemos mencionar su pieza “El mar” la cual fue compuesta sobre ese tema. Para su composición, Debussy optó por alejarse del océano, pues éste lo distraería y haría que el acto de componer pareciera superfluo. Así que él y su esposa Lily fueron a las montañas de Borgoña, donde el mar no era sino un recuerdo. Así Debussy busca dentro de su memoria aquello que finalmente serán recuerdos jerarquizados, será una imagen del mar idealizada y subjetiva, una mezcla entre el intelecto y los sentidos. Así como las olas del mar se mueven hacia la playa mientras el agua real sube y baja. En su lugar, las melodías avanzan en el tiempo mientras las sonoridades subyacentes permanecen prácticamente estáticas²³. Esta pieza se divide en tres partes, cada una de ellas representa diferentes tiempos y características del mar. Lo que representa es el tiempo que transcurre en el mar. “El mar” permitirá revivir una y otra vez los estados temporales del océano, sin ni siquiera tener que a



32 Piero de la Francesca,
*Retrato de Federico y
Battista Montefeltro, cara
principal*

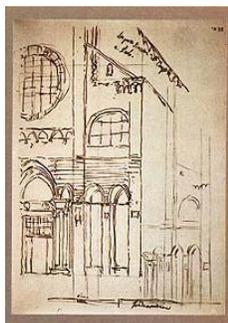
²³ [En línea] <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/el-mar-claude-debussy/> [Consulta: 4 de agosto de 2009]

verlo visto o presenciado. Es el poder, no de recreación, sino de creación del mar en una obra.

Regresando a la visión naturalista en el arte podemos resumir sus características en las siguientes:

- La Naturaleza poco natural
- No certeza
- No absoluta, pasajera
- La función del arte de ser portador de esa naturalidad

Para explicar esta visión daremos un ejemplo con uno de los más asombrosos inventos en el arte del Renacimiento: la construcción y el uso de la cámara oscura. En Italia, Alberti se percató de algunas fallas del método de la perspectiva, método ya popularizado exitosamente por los pintores de aquella época, él cual finalmente no podía ser aplicado a todos los elementos formales. Es decir, no era una base adecuada para el naturalismo. Kenneth Clark diría que ni siquiera en Florencia del siglo XV se entendía del todo su carácter abstracto, y el propio Alberti cambiaba de una representación matemática a una artística sin entender que eran incompatibles.²⁴



33 Canaletto, Bocetos obtenidos mediante una cámara oscura

Alberti, ante la dificultad de aplicar la perspectiva a una vista del cielo o una vista sinuosa, construye una cámara oscura, cuyas imágenes llamaba “milagros de pintura”. Para su empleo se requería de un punto de vista elevado, en contraposición a la perspectiva de Brunelleschi, que sólo era posible cuando el plano o encuadre formaba un ángulo recto con el de la visión. Como observamos en muchos ejemplos, por nombrar alguno, la pintura realizada por Piero de la Francesca, al reverso de un par de retratos del matrimonio Montefeltro, donde esta perspectiva frontal es evidente (véase imagen 32).

La cámara oscura y la cámara lúcida ya no eran un instrumento hermético de un par de pintores, sino una herramienta más habitual de lo que se pensaba para varios artistas. Los pintores refinaban sus mecanismos de representación con infinidad de herramientas de medición o instrumentos como éstos. Como diría Luca Pacioli, que la pintura debía ser cuestión de certeza, no de opinión, y creía que tal certeza sólo podía llevarse acabo con las mediciones de las matemáticas o los instrumentos, y claro está como ejemplo la aplicación de la sección áurea para la formulación de los espacios. Aquí podemos observar algunos bocetos de Canaletto aparentemente realizados con este instrumento de una de las plazas

²⁴ Clark, Kenneth, *El arte del paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p.39



34 Grabado que muestra la cámara oscura de la época de Vermeer

de Venecia (véase imagen 33). Al parecer existieron diversos modelos, algunos del tamaño de una habitación en las que el pintor se introducía debajo de una tela oscura para poder apreciar el reflejo; y otras, las que nos concierne en este caso, son las utilizadas en exterior. Aquí mostramos un grabado que muestra el posible instrumento que usara Jan Vermeer (véase imagen 34), según afirma Goldscheiner en su biografía sobre el pintor:

"Una reproducción de la cámara oscura de la época de Vermeer ha llegado hasta nosotros, en particular el modelo que podría haber sido usado para dibujar paisajes. Robert Hooke, quien la diseñó y describió en 1668 mantenía correspondencia con Anthony van Leeuwenhoek, el naturalista de Delft; y es probable que Vermeer conociera a Leeuwenhoek."²⁵

Los flamencos aprovecharían esta cámara para distinguir su pintura de la italiana, en la que la atmósfera y en general un horizonte bajo serían los elementos fundamentales, que nunca abandonaron su afán mimético de la realidad, como vemos en el cuadro de Vermeer “*Vista de Delf*” que es un ejemplo de perfeccionamiento de la representación y un alago a su virtuosismo (véase imagen 35). Sin embargo estos paisajes eran, según Kenneth Clark,²⁶ un capricho, un experimento sin precedentes, basados en un pensamiento ordenado y curioso, provocado por la mezcla de la mirada del pintor y del artefacto. En los que se intensificaba el panorama para agudizar algún efecto. Después estas dos maneras de ver el afuera, con la perspectiva y la cámara oscura, serían apropiadas por diversos pintores. Ahora bien ¿Por qué el empleo de la cámara oscura lleva consigo una visión naturalista? Pues porque su uso se había popularizado tanto que se había convertido en una fórmula, en el que no existía “aquél sentido fundamental de la importancia de la Naturaleza en la vida cotidiana”²⁷ La Naturaleza se había transformado en un lugar común, en un sistema que se armaba y se desarmaba a través de estas herramientas. Además se conforma de una mirada manipulada, adecuada. En ese sentido, podemos decir que ver a la Naturaleza no implica un retorno a lo primigenio, o lo original, sino un viraje al futuro, hacia imágenes transparentes que la razón humana conforma según sus planes.



35 Jan Vermeer, *Vista de Delf*, óleo sobre tabla, 1660.

En el siglo XIX, con un ímpetu hacia lo artificial, los artistas tomarán esta postura naturalista debido a la decepción del culto a la

²⁵ Goldscheider, Ludwing, citado [en línea]

<http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/VERMEER/texto.htm>

[Consulta: 9 de agosto de 2009]

²⁶ Clark, Kenneth, Op. Cit., p. 41

²⁷ Greenberg, *Arte y cultura*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 55

Naturaleza que se ejerció durante el siglo XVIII, con el modernismo alemán.

Acerca del uso de un artificio como medio entre el artista y la obra, Bernhard, escritor alemán del siglo XX, de manera radical y punitiva diría en su novela Extinción *“Al él [al invento de la fotografía] le debemos la deformación definitiva de la Naturaleza y del hombre que existe en ella convirtiéndolos a ella y a él en su caricatura perversa”*. Después añadiría con una visión un poco más abierta que *“Sólo cuando tenemos una noción exacta del arte tenemos también una noción exacta de la Naturaleza”* y agrega *“La contemplación ideal de la Naturaleza presupone una noción ideal del arte, las personas que pretenden ver a la Naturaleza sólo superficialmente y nunca de manera ideal, es decir, en toda su infinita grandeza”*²⁸.

2. Cuasi artificialista

La visión cuasi artificialista es una mezcla entre la visión naturalista y la artificialista, en la que cambia la percepción de la Naturaleza, pues se basa en una imagen primigenia de la Naturaleza, aquel que no hemos vivido, el primer momento de lo natural, inmaculado, totalmente alejado a nosotros. Y si bien de la postura naturalista toma esa idea de que la actual Naturaleza ya no funciona, si cree que en algún momento cumplió con todos los ideales de lo que debiera ser, entonces de ambas posturas retoma:

1. Del naturalismo retoma, no la idea de una naturalidad real decepcionante sino, la nostalgia de una Naturaleza ausente, lejana.
2. Del artificialismo extrae la construcción desvinculada de toda referencia real de la Naturaleza, sin llegar sin embargo a gozar con esta construcción artificial.

Es decir, el artista cuasi artificialista ejerce un rechazo intelectual por la Naturaleza y, al mismo tiempo y de manera contradictoria, vive una sensación de ausencia, y según Rosset, secreta. Sufre una necesidad por poder vivir esa Naturaleza pura, inocente. Este conflicto crea una ambigüedad entre lo que tomará de la realidad y del artificio para la creación de una obra.

Entonces para aclarar las características de esta visión dislocada enumeraremos lo siguiente:

²⁸ Bernhard, Thomas, *Extinción*, Santillana, Madrid, 2002, p. 52

1. La Naturaleza no es natural, no queda en ella algún tipo de orden.
2. La función del arte es crear sobre la ausencia o nada de la Naturaleza, obras que ofrezcan una apariencia de orden.
3. La presencia de un sentimiento de nostalgia hacia una Naturaleza considerada, como ausente, e intelectualmente impensable, es decir que sólo se puede desear y jamás tener.

¿Cómo entender esta nostalgia en alguna propuesta artística particular? Para dar un probable ejemplo de esta visión nos remontaremos al siglo XIX. Émile Zola describe en su crítica del salón de 1867 cómo los pintores de vanguardia, abordaban el tema del paisaje:

“El paisaje tradicional ha muerto, matado por la vida y la verdad, nadie se atrevería a decir hoy en día que el cielo y el agua son algo vulgar y que sea necesario pintar un horizonte armonioso y perfecto para crear obras hermosas. Ciertos paisajistas contemporáneos, han creado una imagen de la Naturaleza al gusto del público. Esta es en algunos casos verdadera, pero posee al mismo tiempo, la picante gracia de la mentira. Lo que yo les reprocho es que les falta personalidad. Se copian los unos a los otros creando según ellos un patrón de Naturaleza, una Naturaleza típica que sin grandes diferencias se encuentran en la mayoría de sus obras. Los naturalistas con talento, por el contrario, dan su interpretación personal traducen lo verdadero a su propio idioma, para ello la medida sigue siendo la Naturaleza. No obstante conservan su individualidad, son a primera línea humanos y esta humanidad se vuelca en cada hoja que pintan. Es por eso que seguirán viviendo en sus obras²⁹.”



36 Paul Cézanne, *La montaña de Sainte-Victoire visto de Bellevue*, 61 x 87 cm, 1904 a 1906

Es así como Zola aprecia la mentira, el artificio, bueno, recordemos que estamos en el comienzo de la época vanguardista. Baudelaire, estaría de acuerdo con ello. En la cita se cuestiona la pintura esquematizada de los paisajistas, y se propone la implementación de un toque subjetivo, humano (véase imagen 36). Es así que de manera sutil esta postura se podría plantear como naturalista, según la división de Rosset. Sin embargo la emplearemos de preámbulo para hablar de la que nos aqueja la “cuasi- artificialista”.

El género del paisaje en Francia tardó en establecerse pues el tema era considerado inferior. La academia se oponía a los pintores

²⁹ Zola, Émile, en Rosset, Clément, Op. Cit., p. 35

independientes, a los de la escuela de Barbizon. Éstos daban preferencia a una postura íntima, subjetiva del tema a abordar en una pintura. Por lo que se suscitó un nuevo interés por el paisaje, pero sería con aires más individuales, tal y cómo lo planteaba Zola. También ese interés por el paisaje a mediados del siglo XIX, pudo interpretarse como el medio de escapar a la realidad política, como un refugio en la Naturaleza, el cual ya tenía un antecedente mucho antes de las vanguardias. Este refugio se manifiesta cuando Henri Rousseau logra que Napoleón III otorgue 600 hectáreas del bosque para ser reserva natural, un reservado para artistas antiburgueses. Con ello lograrían plantear sus propias reglas y se liberaban tanto de las convenciones como de los temas académicos.

Es así como se nos presenta al observador de la Naturaleza. Ese observador que irónicamente era un habitante de la ciudad, que la mira a lo lejos. Cézanne sabía eso, y se sabía portador de un ojo contemplativo, no en vano se expresaría de un campesino como ciego ante uno de sus grandes motivos pictóricos: la montaña “Sainte-Victoire”. El pintor conocía la diferencia entre la mirada del simple campesino y la suya, una dedicada a una experiencia de necesidad con la Naturaleza y la segunda por un deseo, un “estado de ánimo”. Régis Debray escribe que el arte, y obviamente el paisaje, son actitudes de conciencia: “un estado de ánimo”³⁰.



37 Paul Cézanne, *Las grandes bañistas*, 1898, óleo sobre tela, 208 × 249 cm

La consagración de Cézanne a la Naturaleza, comenzaría a partir de 1872 en sus paisajes, Naturalezas muertas y en las composiciones de personas. La técnica del impresionismo transforma el mundo de las cosas en un tejido homogéneo de partículas de color, gracias a la distancia entre el espectador y la obra. Cézanne iría más allá, no sólo buscaría este efecto a través del color, sino que a través de las inusuales configuraciones de sus elementos se construiría un tipo de “deformación” de los cuerpos, de ahí la conclusión de que la pintura de Cézanne se ceñía hacia una expresión subjetiva y se acercaba a la abstracción. El pintor gustaba por estar en contacto con los motivos que pintaba, por ello comenzó a viajar de París a Provenza para pintar al aire libre. Buscaba una comunicación con lo natural, “la comunidad existente entre los objetos dentro del nexo natural, una comunidad en la que teme que a él, como humano, no le estará dado experimentar.”³¹

Sin embargo, un elemento que resalta de este deseo de comunión hacia lo natural sería el aspecto regresivo del recuerdo. Para explicar este sentido nostálgico nos enfocaremos a la serie de

³⁰ Debray, Régis, Op. Cit., p. 164

³¹ Düchting, Hajo, *Cézanne, la Naturaleza se convierte en arte*, Taschen, 1999, p. 95

cuadros que Cézanne dedicara al tema de las Bañistas. “Las grandes bañistas”, una de sus obras de mayor tamaño (2 x 2.5 metros) representa a un grupo de figuras desnudas en un paisaje (véase imagen 37). Este cuadro, según menciona Richard Shiff, pertenece literalmente ya al pasado, ya que Cézanne tomó esas figuras de los maestros que admiraba y copiaba en el Louvre. Basándose en estas composiciones, los críticos le calificaron de “clásico”, “el Poussin del Impresionismo” (véase imagen 38). Cézanne escribe acerca de su antecesor *"Quisiera, como Poussin, impregnar la hierba de razón y el cielo de llantos"*. Algunos críticos llegaron a afirmar que Cézanne había vuelto a la temática clásica de Poussin precisamente porque, al ser incuestionable, podía despreocuparse ante los problemas de la composición para dedicarse a desarrollar un tratamiento técnico radicalmente nuevo. Cézanne diría al respecto: *"Todo en la Naturaleza se modela según la esfera, el cono, el cilindro. Hay que aprender a pintar sobre la base de estas figuras simples; después se podrá hacer todo lo que se quiera"*.³²



38 Poussin, *Ninfa y sátiro*, óleo sobre tela, 1662



39 Poussin, *La primavera*, óleo sobre tela, 1662

Las figuras femeninas que se entremezclan con el fondo, evocarían según el pintor un paisaje idealizado, un tema que evoca un pasado arcaico y estático, antes que un futuro de innovación dinámica, como pensaríamos, de acuerdo a sus innovaciones formales. Con Cézanne, estos cuadros son meditaciones sobre el pasado, reminiscencias sobre los viejos tiempos de convivencia armónica. Pensemos que en las últimas décadas del siglo XIX, la unidad del hombre y la Naturaleza tenía un doble aspecto: de enajenación de la Naturaleza y de explotación de la misma. Y Cézanne había encontrado su compensación de esta relación perversa con el nuevo paraíso terrenal. El tema del paraíso terrenal se convierte para el artista, en el símbolo de la originalidad creativa nuevamente descubierta.³³ De hecho, era un tema que Poussin también retrataría en su pintura “La primavera” (véase imagen 39). La búsqueda de ese paraíso imaginario, el retorno al regazo de la madre Naturaleza con su ambivalente carácter devorador y protector, eran conseguidas gracias a esa fuerza imaginativa y a las nuevas técnicas y motivos impresionistas. Shiff afirma que el tema de las bañistas tenía un significado específico para Cézanne, de manera biográfica, porque recogía su herencia cultural mediterránea, y de forma más personal, sus más entrañables recuerdos de la juventud, cuando nadaba en un río cercano como él que aparece en *Las grandes bañistas*. Es decir, Cézanne tiene puesta la mirada en el pasado, pero para que consideremos esta pintura como cuasi artificialista, debe plantearse un pasado irrecuperable. Los cuadros

³² Cézanne, Paul, *Correspondencia*, Visor, Madrid, 1991, p. 313

³³ Düchting, Op. Cit., p. 95



40 Paul Cézanne, *Las bañistas*, 1905, óleo sobre tela,

tienen su vista fija en un mito primigenio de la Naturaleza, las escenas que aún están marcadas por los conflictos emocionales del pintor van siendo despojadas, poco a poco, de toda reminiscencia biográfica hasta constituir un “espacio libre” alejado de todo planteamiento social, de una utopía de libertad: una relación simbólica entre la Naturaleza y el hombre como principio de esperanza.³⁴ Estas figuras se bañan de un paisaje imposible a manera de un estado primitivo de integración de la existencia de la poderosa Naturaleza y el hombre. La mujer, tal vez aparece como símbolo de la fuerza primigenia natural. Cézanne extrae de sus cuadros el tiempo. Se han convertido en míticos arquetipos intemporales, abiertos a la interpretación de una época, entre el idealismo de la Naturaleza, el romanticismo, y la compensación ofrecida por “mundos artificiales”: el simbolismo. Pero también por el frágil “mito de la modernidad” en la que Cézanne logra fijar en una experiencia pictórica una imagen válida de la Naturaleza que jamás regresará a nosotros (véase imagen 40).³⁵

3. Artificialista

Entre la práctica artificialista y la cuasi artificialista no existen muchas diferencias, ambas plantean la negación de lo natural en una pretendida Naturaleza. Sin embargo, el cuasi artificialista no abraza del todo esta idea, pues mantiene un sentimiento hacia una Naturaleza pasada. Pero la visión artificialista reconoce un placer por lo artificial, un gusto por el artificio. No hace falta desde su punto de vista ninguna Naturaleza. Nada es ficticio, puesto que sólo puede serlo en relación a algo que no es nada: la Naturaleza.

El artificialista representa según Rosset a casi todos los artistas que se muestran indiferentes respecto a la Naturaleza. Inclusive lo plantea como cierta ignorancia de parte del creador hacia el tema de lo natural, sus características y claro está, alguna postura respeto de ella. O bien, por el contrario niegan por completo una necesidad e importancia de la Naturaleza. Un desprecio total hacia lo natural. Por ejemplo, recordemos como Baudelaire no sólo desprecia a la Naturaleza sino la rechaza por ser moralmente dañina. Y encuentra en lo artificial un mundo a su medida, que no depende en ninguna instancia de lo natural, pues distinguamos la visión naturalista de la artificialista. La primera desprecia a la Naturaleza pero la utiliza, la mejora a través de programas y mecanismos que la transformen hacia una Naturaleza más “humana”. En cambio en el artista

³⁴ Shiff, Richard, *Cézanne y el fin del impresionismo : estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*, A. Machado, Madrid, 2002, p.348

³⁵ Düchting, Op. Cit. p. 149

artificialista, la Naturaleza no importa, no funciona para sus creaciones. Así que promulga una nueva realidad completamente llena de artificios.

Además de Baudelaire quisiéramos dar un ejemplo de las artes visuales. Un ejemplo en el cual se toma una decisión con respecto a la Naturaleza a la realidad de manera consiente favoreciendo al artificio: serán los simbolistas.

Bajo el contexto de los simbolistas a mediados del siglo XIX existen dos elementos fundamentales, que según Michel Gibson, los caracterizan: el catolicismo y la industrialización. Por un lado la nueva sociedad industrial provocó una emigración masiva del campo: de siete personas nacidas en el campo, una permanecía en él, otra emigraba a las colonias y cinco viajaba a las ciudades³⁶. Estos cambios demográficos originaron que las personas que habían abandonado el campo se sintieran desprovistas de su hábitat, el cual les había otorgado una identidad y un papel en la sociedad. Cada persona tenía una función práctica en su comunidad como también una claridad moral de cómo funcionaba ésta. Entonces los hombres y mujeres rurales que emigraban a las urbes se sintieron desprovistos de dicho entendimiento con su entorno. En ese sentido hubo también un desánimo por los valores morales y por el contrario un incremento por el interés del valor económico. No olvidemos que es un momento fuerte de la modernidad. Todo ello repercutió en la visión del catolicismo. Pues las rutinas y rituales habían cambiado. Los habitantes de las urbes, al modificar su comportamiento con la sociedad igualmente, lo hacían con su relación hacia la religión. La manera en que era visto el catolicismo también se transformaría cada vez más hacia lo simbólico. Fue un momento de dislocación. La sociedad se dividía: por un lado los positivistas no admitían más que una única realidad basada en la observación de la Naturaleza, gracias al desarrollo industrial y por el otro, un sector que se volcaba hacia un mundo basado en lo simbólico, tanto en lo religioso como fuera de él. Un mundo que podría ser el divino, el católico y que acogía a los artistas que no simpatizaban con el realismo de la época. Ese realismo que se convirtió en un método en el paisaje realista: virtuoso y mecanizado, el cual había sido ya criticado por Zola contemporáneamente. En fin, se crea una desconfianza por el mundo real. Y este grupo de artistas plantea que sólo el mundo imaginario será válido. Es decir, su entorno, su mundo será el de la ilusión, el que sea absolutamente artificial. Un mundo que no hable de cómo es aquello que ya fue negado. Tal efecto se muestra en el

³⁶ Gibson, Michael, *El simbolismo*, Taschen, Madrid, 1999, p. 7

fragmento siguiente de un poema de George Rodenbach, uno de los poetas simbolistas por excelencia:

“El agua de los viejos canales es débil y mental,
triste, en medio de las antiguas ciudades...
Agua tan doliente que parece muerta.
¿Por qué tan desnuda y tan nada? ¿Y qué hace
en su somnolencia, en sus sueños sombríos,
para no ser más que un traidor espejo del rocío,
en el que, incluso, a la luna le cuesta vivir?”³⁷



41 Louis Welden Hawkins
“Ángel con aureola”, óleo
sobre tela, 61 x 50 cm.
1894

Donde además del desprecio a lo real, se muestra un sentimiento de depresión y decadencia, que caracterizó al movimiento simbolista, en el que impera “la aflicción de vivir en un mundo en agonía”³⁸ Y el símbolo en ese sentido se opone a lo real, a lo dado, a lo profano. Que sin embargo ofrece un conflicto entre dos situaciones, una sería el mundo dado inalterable, favorable para la industrialización y el comercio, pero indiferente a los valores morales anteriores a esa carrera positivista; y por el otro, un mundo que dialoga con los sueños, lo religioso, lo divino, lo poético, que promete una transformación a ese mundo dado. Como en la pintura del alemán Louis Welden Hawkins,” Ángel con aureola” (véase imagen 41). Las figuras de estos ángeles eran inusuales para la época, pues parecían más reales que los santos típicos representados. Y ello no era gratuito pues el cuadro llevaba la inscripción “*Entonan cánticos celestiales con los labios aun mancillados por la tierra*”³⁹

El manifiesto simbolista, publicado en 1886 por Jean Moréas, definía al Simbolismo como *enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva* y señalaba que *su objetivo no está en sí mismo, sino en expresar el Ideal*:

“En este arte, las escenas de la Naturaleza, las acciones de los seres humanos y todo el resto de fenómenos existentes no serán nombrados para expresarse a sí mismos; serán más bien plataformas sensibles destinadas a mostrar sus afinidades esotéricas con los Ideales primordiales”⁴⁰

³⁷ Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeveren, *Tres poetas belgas*, Cultura, México, 1914, p.74

³⁸ Gibson, Michael, Op.cit., p. 18

³⁹ Ibid, p. 21

⁴⁰ Manifiesto del simbolismo, [en línea]

<http://www.ieeff.org/manifestesymbolisme.htm> [Consulta: 7 de julio de 2009]

Es así como el Simbolismo se desarrolló a través de un estilo múltiple. Una variedad de estilos que representaban cada individualidad. Sin embargo se caracterizó por una configuración hacia lo expresivo y sobre una composición del cuadro antinaturalista. El Simbolismo se decanta hacia una espiritualidad frecuentemente cercana a posiciones religiosas y místicas. La fantasía, la intimidad, la subjetividad exaltada sustituyen la pretenciosa objetividad no sólo de los realistas y naturalistas sino inclusive de los impresionistas. Es difícil describir, sus características formales, pues como dijimos, cada artista plantearía sus propias reglas.



42 Johann Heinrich Füssli
“La pesadilla”, óleo sobre
tela, 101 x 127 cm. 1781

Tal es la despreocupación de la Naturaleza en esta postura que los temas principales a tratar serían, el amor, la muerte, lo divino, la relación entre el hombre y la mujer. De manera muy temprana para el movimiento simbolista, el pintor suizo Johann Heinrich Füssli en su cuadro “La pesadilla” (véase imagen 42) parece anunciar la psicología del simbolismo como inmersa en las profundidades, de fundar este pensamiento en histerias y pesadillas complicadas. Y a pesar de conservar un estilo neoclasicista, enfatizaría el carácter dramático e irracional y rompería con las reglas de anatomía en sus figuras.

Las tres visiones anti-naturalistas

Si tenemos como herencia una modernidad desnaturalizada que revaloró el mundo artificialista, instaurado en una Revolución Industrial que podríamos designarla como positivista y productivista.

El Mundo auténtico no es el que percibimos en la Naturaleza, sino aquel producido por el hombre, el mundo del *Espíritu* tal y como se despliega durante el tiempo, en la historicidad de sus objetivaciones en las manifestaciones de los más remotos tiempos y culturas. El mundo verdadero es aquel que se despliega del mundo universal del Espíritu, identificada por los procesos de conciencia de la libertad y la capacidad para realizarse en el curso del tiempo, precisamente este es el arte.

Si la belleza de la Naturaleza había sido encumbrada a modelo de la mimesis clásica ahora es superada por la que se plasma en el arte.

En este sentido parece ser que lo verdaderamente bello solamente es real en el arte y la belleza de la Naturaleza está destinada a ser superada por la de la fantasía y de la ficción. El arte deviene el único modelo a seguir ante cualquier plausible recepción estética

de la Naturaleza, tal y como nos ocurre en la valoración estética de un atardecer.

Es importante destacar, que ninguna de las tres posturas que hemos planteado lleva consigo un valor mayor o menor con respecto a las otras. Es decir, no queremos marcar un juicio de valor en ellas. Son posturas que han originado parte del arte y que responden a diversas condiciones contextuales: tiempo, lugar, ideología y momento artístico y estético.

Y aunque este estudio parece atacar al arte occidental en su condición anti naturalista, no es así. Más bien nos parece que una de las conclusiones es tal vez la respuesta a porqué existe el arte, pues el hombre occidental necesita de un artificio para poder convivir con su entorno, si bien eso puede resultar negativo o positivo. No es papel de nosotros juzgarlo, pues finalmente el arte es ya un elemento inefable a nuestro entendimiento del mundo.



Cap 3

Paisaje y Naturaleza



43 Monte
Ventoux, Francia

Petrarca y su paisaje ficticio

Muchos estudios paisajísticos plantean un acontecimiento como parte aguas del entendimiento de la concepción del paisaje, e inclusive del propio pensamiento del periodo del Renacimiento en Occidente: la escalada al Monte Ventoux (véase imagen 43) por Petrarca en 1335. Este recorrido hacia la cima del monte sería descrito por él mismo en un texto titulado “La ascensión al Monte Ventoux” en la que indica su motivación:

“...empujada por la insólita altura de un lugar de contemplación directa e inmediata”.¹

Petrarca narra, de manera impactante, en su recorrido como un anciano intentaría convencerlo de no terminar su hazaña, pues éste hacia cincuenta años había subido a la cima y sólo había traído con ella “*arrepentimiento, extenuación y un cuerpo con mil desgarraduras.*”² Sin embargo las motivaciones de Petrarca para subir al monte, según Joachim Ritter, irían más allá de una curiosidad, serían de carácter religioso, pues en su ascenso se plantearía de manera metafórica el ascenso mismo del alma desde lo corpóreo hasta lo incorpóreo, en una especie de entrega a Dios, un olvido de sí mismo. Petrarca abandona todos los propósitos prácticos de la expedición y sólo conservaría un deseo “trascendental”. Sube manteniendo sólo una necesidad de mirar, en la que tiene una libre contemplación de lo que le rodea. Como vimos con la mirada del campesino hacia la montaña Saint – Victoire, al anciano el paisaje le resultaba innecesario, la Naturaleza con la que él tiene contacto es suficiente, no busca nada más en ella y mucho menos una distancia contemplativa.

Esta expedición de Petrarca ha sido estudiada por muchos historiadores y filósofos, llegando inclusive, en el caso de Javier Maderuelo a suponer que nunca ocurrió de manera física la escalada, y únicamente fueron elucubraciones de Petrarca acerca de qué tipo de motivaciones harían que un hombre como él realizara la

¹ Ritter, Joachim, *Subjetividad, Seis ensayos*, Alfa, Barcelona, 1986, p. 131

² *Ibidem*

escalada al monte. En fin, nos parece, que en todo caso el texto en el que el pensador italiano describe dicho evento es suficiente para generar diversas reflexiones, aunque fuera sólo ficción.

En dicho texto muestra un especie de reencuentro con la Naturaleza, en cuanto a paisaje. Basado en una motivación divina, Petrarca confiere contemplación a todo lo que le rodea, pues ello transmite la voz de Dios. Es con esto que el hombre, a partir de la admisión de la belleza de la Naturaleza, sigue esa voz y por lo tanto deja a un lado las cuestiones prácticas que el entorno le ofrece por el goce de mirar. La Naturaleza, en ese sentido, sólo puede ser contemplada si uno sale de ella, alejado, para poder sentirse despojado de su necesidad. La distancia: la característica fundamental del paisaje occidental, que mas adelante desarrollaremos, tal vez como el elemento indicador de su propia deficiencia.

El paisaje de Petrarca es el Mont Ventoux, el paisaje de Cezanne la montaña Sainte Victoire. El paisaje se conforma de innumerables eventos históricos en los que un hombre decide transformar un entorno cualquiera en paisaje y ofrecerlo así a los demás, ya sea por el goce estético o como en Petrarca, por un entendimiento hacia lo divino. Se transforman las montañas, los ríos o las nubes en elementos estéticos. Es decir, el paisaje es Naturaleza en su contemplación sensible. Tal vez esta idea lo explique mejor. El hombre logra percibir un fragmento de la Naturaleza, limitado por la subjetividad de cada individuo, al pensar en paisaje se adquiere una idea de totalidad, de una especie de unidad de cada fragmento, que resultan indispensables para la vida cultural del hombre, en un intento de comprender su entorno. Ante esto H. Lutzeler diría:

“El encuentro artístico del hombre con la Naturaleza (...) en realidad es todo menos natural y nuestra cercanía íntima con la pintura de paisaje nos encubre justamente su problemática característica, que radica históricamente por la permisión de la teoría que actualiza y presencializa al paisaje mediante un sector de la Naturaleza.”³

Por ello Joaquim Ritter llegaría inclusive a afirmar que *la Naturaleza como paisaje es fruto y producto del espíritu teórico.*⁴ Que el paisaje occidental como hemos observado a lo largo de este trabajo se conformaría más que de un fenómeno objetivo, de una serie de pensamientos aplicados a una realidad

³ Ritter, Joachim, *Ibíd.*, p.133

⁴ *Ibidem*

sensible. Se torna complicado desenmarañar lo que es el paisaje. Es curioso como la anécdota del monte Ventoux ha tenido tal impacto que no sólo ha producido diversos ensayos acerca de ella sino que, hoy en día se organiza un festival de *arte y Naturaleza* en la ciudad de Vaucluse donde se ubica dicho monte.

¿Qué es paisaje?

Para comenzar encontremos el origen de la palabra paisaje. El término *paisaje* es relativamente nuevo en Occidente. La palabra *paisaje* al ser implementada en el idioma español ocasionó una apertura de acepciones debido a una falta de delimitación epistemológica dada la diversidad de los campos de conocimiento en el que se emplea. Es decir, la palabra paisaje no sólo se utiliza en la pintura, sino en la arquitectura, la escultura, inclusive en la sociología, política etc. como una metáfora de un patrón característico de tal o cual cosa o situación. Se piensa que el paisaje es un concepto universal o que los orígenes del término son realmente remotos. Sin embargo el término paisaje es más bien una palabra moderna. Según la tesis de doctorado de Javier Maderuelo en textos anteriores al siglo XVII, el uso de los términos en griego: *topos* (que significa: lugar); de las palabras latinas: prospectos (de la familia *spec - spic*, que significa mirar): *spéculum* (espejo) y *pagus* (que significa tierra) además del prefijo *pro* como preposición con el significado de "ante", "delante de") y también las palabras italianas *paese* (aldea, tierra) se utilizaron en lo que hoy en día denominamos, debido a las traducciones, como paisaje. Como vemos la raíz etimológica de paisaje, paisano y país es la misma. Esto refiere a los primeros usos de la palabra paisaje como una manera de delimitar ciertas secciones territoriales. Claro después se relacionaría las concepciones del paisaje, tal y como lo conocemos nosotros, a dicho término. Lo cual nos lleva a indicar ciertas confusiones, que inclusive han excedido sus propios límites debido a un uso abusivo del término, puesto que antes del siglo XVII, no existía el término paisaje como tal. Por lo que podemos encontrar casos en los que diversos títulos de grabados o pinturas anteriores a la modernidad emplean la palabra paisaje, cuando ésta aún no existía. Esto se debe a malas traducciones y a interpretaciones de quienes debían catalogar diversas obras.⁵ Tan es así que por ejemplo la imagen de Leonardo Da Vinci que empleamos en el primer capítulo de "Vista de Arno" aparece en muchas publicaciones como "Paisaje de Arno".

⁵ Maderuelo, Javier, *El paisaje, génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005 p. 16

Ahora bien, comenzaremos a deshilar el término de paisaje para poder encontrar una definición. Con el fin de que conceptos como paisaje natural no parezcan una tautología o paisaje urbano o industrial, una contradicción. Deslindaremos el término de Naturaleza del paisaje. Es decir, confirmamos que el paisaje no precisamente está ligado a una idea de Naturaleza, veremos porqué. Por ello debemos deslindar ambos conceptos.

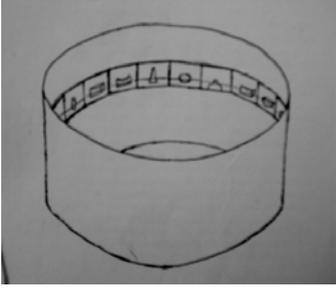
Los valores que han conformado nuestra cultura consumista nos ha conducido a una cosificación del paisaje. Sin embargo el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la Naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la Naturaleza, ni siquiera el medio físico que nos rodea o donde nos situamos. Siempre se conforma según una cierta manera subjetiva del observador. Subjetividad que además de ser un simple punto de vista óptico, al pensarse en paisaje supera la propia morfología del entorno.

El paisaje no es sólo una manera psicológica de la mirada hacia afuera, pues, siempre depende de alguna base objetiva, algún referente del mundo físico. Al contrario del caso de los simbolistas que podían prescindir de cualquier referente real de su entorno para la construcción de sus ambientes. Entonces el paisaje no reside únicamente en el objeto, pero tampoco del sujeto, se convierte en el resultado de una interacción entre ambos. Pues recordemos que el paisaje no es, por mucho, la apariencia del entorno. Lo que se ve allá afuera. Va más allá, ya que el término del paisaje se encuentra inmiscuido en la vida social de una cultura, y por lo tanto elementos sociales repercuten en su concepción. El paisaje será en este sentido una “entidad relativa y dinámica”⁶. Donde Bernard Lassus, ganador en 1994 del *Gran Premio de Paisaje*⁷, describe al paisaje como *la muestra de una relación inconmensurablemente extraña a la medida del entorno*⁸. Pues la contemplación de un

⁶ Berque, Agustin, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, París, Champ Vallon, 1994, p. 5 [en línea] http://books.google.com.mx/books?id=Atcvq75yBleC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false [Consulta: 4 de agosto de 2009]

⁷ El *Gran Premio del Paisaje* es concedido cada dos años a un paisajista de nacionalidad francesa que dedica su trabajo e investigaciones al desarrollo de las ideas y los conceptos en el dominio del paisaje. El arquitecto Bernard Lassus fue conmemorado con este premio por su contribución a la elaboración de teorías actuales en las que pone en consideración al paisaje como componente cultural en su papel de pedagogo en sus trabajos alrededor del arte de los jardines populares y de los habitantes-paisajistas.

⁸ Lassus, Bertrand, *La anticipation cognitive du paysage*, en *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Op. cit., p. 65



44 Esquema dibujado por Manuel Marín sobre su pieza “Horizonte continuo”

paraje inmenso, se traduce en un desplazamiento imposible, inabarcable para el observador, donde el paisaje surge como afán de hacerlo realidad, de manera virtual, pero verosímil. Por ejemplo, existen diversos trabajos de artistas que han intentado romper con esta visión fragmentada que nos ofrece la mirada, en piezas que construyen esquemas de continuidad. Manuel Marín es uno de ellos que en su pieza “Horizonte continuo” (véase imagen 44) plantea una serie de 30 paisajes de pequeño formato en los que construye un horizonte continuo. El pintor declara “*Si el horizonte nos permite suponer una representación del espacio, entonces podemos utilizar al horizonte, a la horizontal, para suponer la representación de una de las características que definen al espacio*”⁹ en un afán de encontrar al paisaje unitario y total en el que el espectador se encuentre encerrado.

El filósofo alemán, George Simmel, centró sus estudios en modelos microsociológicos, alejándose de las ideas acerca de las macroteorías. Para él, el paisaje sólo permite ver una fracción de Naturaleza, pues su totalidad es inasequible ante el hombre. En la que éste considera a aquel fragmento como unidad, es decir, una parte de todo se convierte en un “todo autónomo”¹⁰.

Es decir, esta búsqueda hacia un continuo y una visión que abarque más allá que la propia, conduce a la construcción del paisaje, conduce a pensar que el paisaje siempre fue inventado por la sociedad. Pero no sólo un invento que envuelve nuestro entorno, sino un recipiente de pensamientos y teorías y de un sentimiento colectivo de cierto contexto cultural.

El paisaje es una doble construcción mental, diría François Beguin, por un lado, su conformación como idea, y por el otro, como una representación figurativa¹¹, La idea de paisaje podrá prescindir de dicha representación pues se implementa en muy diversos campos de conocimiento, no sólo el artístico.

Sin duda la Naturaleza existía con anterioridad a nosotros y a nuestra idea de mundo, sin embargo pareciera que estaba lista para ser trasmutada en algo bello y después en paisaje para poder percatarnos de ella, o al menos eso pensamos los occidentales. Recordemos cómo la Naturaleza virgen o primitiva no era vista con ojos de belleza, sino más bien con ojos de torpeza e inclusive con una mirada de sospecha por ser generadora de actos negativos. Tuvieron que pasar muchos siglos para que el hombre cediera ante

⁹ Marín, Manuel, *Intenciones del ver*, MAM, CONACULTA, México, p. 29

¹⁰ Simmel, George, *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986, p. 167

¹¹ Beguin, François, *Le paysage*, Flammarion, Paris, 1995, p. 23

su miedo sobre la Naturaleza a una idea que pudiera gozar de ella, aunque a pesar de ella. Una que le permitiera un goce de contemplación. El paisaje no es un sentimiento atemporal de la condición humana, sino un producto histórico de su evolución.¹² Paisaje es la Naturaleza presente en la contemplación estética de un observador, pero no cualquier observador, uno dotado de cierta sensibilidad.

Aquí mostramos un fragmento del poema “*The dry salvages*”, de T. S. Eliot en una traducción de José Emilio Pacheco, que ya plantea el olvido del hombre por esa primigenia y poderosa Naturaleza:

“No sé mucho de dioses, mas supongo que el río
Es un dios pardo y fuerte -hosco, indómito, intratable,
Paciente hasta cierto punto, al principio reconocido como
frontera;
Útil, poco de fiar, como transportador del comercio,
Luego sólo un problema para los constructores de puentes.
Ya resuelto el problema queda casi olvidado el gran dios
pardo
Por quienes viven en ciudades -sin embargo, es implacable
siempre,
Fiel a sus estaciones y sus cóleras, destructor que recuerda
Cuanto prefieren olvidar los humanos. No es objeto de
honras
Ni actos propiciatorios por parte de los veneradores de las
máquinas;
Está siempre esperando, acechando, esperando.
En la cuna del niño su ritmo estuvo presente,
En el frondoso ailanto del jardín en abril,
El olor de las uvas en la mesa otoñal
Y el círculo nocturno ante la luz de gas del invierno”.¹³

El problema para los constructores de puentes, una frontera y un transportador de comercio, se convierten en paisaje sólo cuando el hombre olvida sus funciones prácticas en relación a éstos y resuelve contemplar libremente su espectáculo. El hombre requiere salir de la Naturaleza para poder contemplarla. En esta visión, existe un elemento fundamental que caracteriza al paisaje occidental: la distancia. Implica un espacio temporal, donde el espectador tiene un papel primordial y éste debe detenerse. El espectador se inmoviliza físicamente para apropiarse del fragmento de paisaje acotado en la Naturaleza, paraliza el tiempo. Y en ese sentido parece una contradicción pues, si la Naturaleza es

¹² Maderuelo, Javier, Op. Cit, p. 34

¹³ Eliot, T.S., *The dry Salvages*, [en línea]

http://www.literatura.us/idiomas/tse_cuatro.html [Consulta: 23 de junio de 2009]

totalmente dinámica y simultánea, el acto de congelamiento pervierte ya su propia condición. Pues el protagonista del cuadro es el cuerpo del espectador. Pero es una presencia alejada de su objetivo. El espectador debe alejarse para dar entendimiento a ese pedazo de Naturaleza. La cercanía le impediría controlar y moldear los elementos, intentar reconstruirlos, representarlos. Como en la construcción de la idea de “paseo”, otro término estrechamente ligado al de paisaje, en el que el cuerpo es quien manda la escena, el recorrido, hasta que encuentra un punto y se detiene.

Es decir, al hablar de paisaje, lo primero que viene a la mente son valles, montañas, ríos y bosques; parajes ambientados por diferentes condiciones de luz y representativos de las diferentes estaciones del año. En sentido estricto el paisaje es la imagen del mundo natural, agreste y pleno. Pero el paisaje es un concepto antropológico. Se necesita la presencia de un observador ubicado en un lugar específico que percibe una imagen, misma que resulta inevitablemente parcial. Al ser humano le está vedada la comprensión del contexto natural en su vastedad, ya que únicamente puede ver un fragmento. La Naturaleza está en todas partes, lo que ocasiona que el paisaje sólo puede nacer en el ojo del habitante de la ciudad que lo mira de lejos. El concepto “paisaje” es una interpretación cultural, un encuadre minúsculo del estado caótico del universo.

Veamos un fragmento del poema que entre 1795 y 1796 escribiera Friedrich Schiller “*El paseo*”:

¡Te saludo, montaña mía, con tu rosada cima radiante,
te saludo, sol, que tan dulcemente la iluminas!
También a vosotros os saludo, campos vivaces, tilos
susurrantes,
y al coro alegre que se mece entre las ramas,
también a ti, azul sereno, que se extiende inmenso
en torno a la parda montaña, sobre el verde bosque,
y también en torno a mí, liberado por fin de la prisión de mi
estancia
y de la angosta conversación, feliz de estar confiado a ti.
La corriente balsámica de tu viento penetra en mí y me
conforta
y la vigorosa luz recrea a la sedienta mirada,
poderosamente brillan los colores cambiantes sobre el prado
en floración,
pero sus encantadores contrastes se resuelven con
elegancia,
libre me acoge el amplio tapiz de los pastos,
a través de su verdor serpentea amable el sendero
campestre,

la hacendosa abeja zumba a mi alrededor, con alas
dubitantes
danza la mariposa sobre el trébol rojo,
un rayo del sol me alcanza ardiente, los vientos de poniente
yacen silenciosos,
sólo el canto de la alondra agita el aire sereno.
Mas ahora el viento ruge desde un bosque cercano, se
abatan
las copas de los chopos y ondea con el viento la hierba
plateada,
me envuelve la noche ambrosíaca; el aire fresco
de un sombrío hayedo me acoge como techo poderoso,
en el misterio del bosque se me oculta de repente el paisaje
y un sendero serpenteante me conduce hacia lo alto.
Furtivamente penetra la trama frondosa de las ramas
una débil luz, y asoma sonriente el azul.
De repente se rasga el velo. El bosque abierto me devuelve
sorprendido el deslumbrante esplendor del día.
El horizonte se eleva inabarcable ante mi vista
y una montaña azulada traza los confines del mundo.
Al pie del monte, en el abismo que se precipita frente a mí,
corre el espejo vivaz de la verdosa corriente.¹⁴

Schiller nos plantea una imagen del paisaje con un toque de voz maternal, como un recuerdo añejo al cual le guardamos un entrañable cariño, una nostalgia, como una memoria, pero no de la Naturaleza sino de las sensaciones que el paseante, el cuerpo tiene de ella. Marchán Fiz retiene la importancia del paseo, las excursiones, las caminatas para la construcción de la idea de paisaje, en las que el cuerpo condiciona con sus movimientos y limitaciones a la Naturaleza¹⁵. Se traza una línea de horizonte como la línea demarcadora, guía de nuestro campo visual, en las que aunque el horizonte se achique, se alargue, se estreche, se eleve, siempre permanecerá como horizonte debido a la presencia del cuerpo.

Un cuadro de paisaje es como el paso de una percepción dinámica a una estática, o viceversa, pues a partir de la imagen pictórica, o fotográfica, se construyen los sucesivos imaginarios del paisaje, en un afán de sucesividad. Existe siempre un continuo, la búsqueda de lo que sigue. Donde esa imagen fija genera mentalmente una velocidad ficticia. Con la Revolución Industrial y la llegada de los transportes de alta velocidad, esto se acentuaría, en como ya Walter Benjamin, habría reflexionado, esa velocidad se convertiría en el

¹⁴ Schiller, Friedrich, *Poesía filosófica*, Hiperión, Madrid, 1991, p. 77

¹⁵ Marchán Fiz, en *El paisaje Génesis de un concepto*, Op. Cit., p. 28

propio objetivo del paseante¹⁶. Desfavoreciendo la proximidad de los objetos, en la que la concentración hacia un elemento es imposible, y el paseo se convierte en múltiple, difuso, distraído. Schiller tal vez no hubiera podido escribir su paseo, si hubiera viajado en tren.

Entonces surge una nueva manera de mirar al paisaje, acotadas en vistas escénicas, que poco a poco dieron lugar a verdaderos hitos sociales en los que la búsqueda de la comodidad en la contemplación de la Naturaleza debía ser indispensable. En las que el turista (o paseante) tiene ya un punto particular de contemplación, que deviene de aquella tradición pintoresca, de observar a la Naturaleza como panorama, en las que el sujeto tienen un punto particular, una distancia espacial y diríamos emocional adecuada para su bella contemplación. El paisaje socializado. El paisaje elevado a un evento cultural, como la denominación de monumentos a sectores de ciertos ecosistemas como el Gran cañón, o ciertos parajes a las orillas de las carreteras que, en Estados Unidos, son denominados *Scenic Roads*.

En ese paisaje no resuenan los ecos de una Naturaleza intacta sino las proclamas más realistas que invocan la capacidad humana de apropiársela libremente e intervenir en ella.

Leopardi diría:

“Para el hombre sensible e imaginativo, que vive como yo he vivido durante largo tiempo, sintiendo e imaginando sin interrupción, el mundo y los objetos son en cierto modo dobles. Verá con los ojos una torre, una campiña; escuchará con los oídos el sonido de una campana; y al mismo tiempo verá con la imaginación otra torre, otra campiña, oír otro sonido. En este segundo género de objetos está todo lo bello y lo placentero de las cosas”¹⁷

El paisaje es un constructor, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de fenómenos de la cultura, es una convención que varía de una cultura a otra. Esto nos obliga a hacer un esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en cada una de las otras épocas y culturas. Es así como Javier Maderuelo afirma que ciertas culturas prescinden del concepto de paisaje¹⁸. En ese

¹⁶ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003, p. 127

¹⁷ Leopardi, Giacomo, *Diálogos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944, p.76

¹⁸ Maderuelo, Javier, *El paisaje Génesis de un concepto*, Op. Cit., p. 65

sentido Agustín Berque¹⁹, uno de los historiadores que ha dedicado la mayor parte de sus estudios al paisaje, nos indica cuáles serían las cuatro condiciones que una cultura debe tener para considerarla paisajística²⁰:

- La existencia y uso de un término para denominar al paisaje
- Que se describa y emplee en la literatura regional
- Que existan representaciones visuales del paisaje
- La construcción de jardines

Claro está en Occidente estas condiciones surgieron de manera lenta como hemos observado anteriormente. De hecho podría considerarse que los primeros siglos de la cultura occidental no tenían una concepción paisajística. En relación, por ejemplo, a la cultura China que arraigó el paisaje a su pensamiento y sociedad milenios antes que en Occidente.

Y por supuesto cada cultura con sus visos particulares, como hemos visto en el primer capítulo, los hombres del primer mundo interpretaron e impusieron una visión antropocéntrica del paisaje desde el comienzo de su génesis en la cultura.

Entonces hagamos un rápido recuento de algunas teorías acerca de las razones por las que se estableció el género del paisaje como tal en Occidente. Trataremos de resumir algunas de ellas. Ya que recordemos que antes del siglo XVIII, el paisaje era un género menor y casi marginal en el territorio que correspondería a Flandes. Es importante mencionar un hecho fundamental: las nuevas ideas iconoclastas de Calvino. Alain Besançon desarrolla el tema en su libro *La imagen prohibida*, en el que se plantea como, a partir de una necesidad expresiva de los artistas y de un condicionamiento religioso, se da pie al desarrollo de géneros pictóricos menores como el paisaje. Entonces consideremos el contexto de Alemania y los Países Bajos en el siglo XVI en el que comenzó un movimiento religioso llamado “la reforma protestante”, que reformó la Iglesia Cristiana, buscando la revitalización del cristianismo primitivo y, que fue apoyado políticamente por un importante grupo de príncipes y monarcas que “protestaron” contra la iglesia Católica instaurada en ese momento. Calvino, exponente y difusor de dicho movimiento, planteaba no un cambio en la idea de Dios sino en la idea de mundo. Y con ello las imágenes que se creaban en él. Para

¹⁹ Berque, Agustín, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, París, Champ Vallon, 1994, p. 5 [en línea] http://books.google.com.mx/books?id=Atcvq75yBlcC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false, [Consulta: 6 de julio de 2009]

²⁰ Berque, Agustín, en *El paisaje Génesis de un concepto*, Op. Cit., p. 76

Calvino, Dios no se enseña mediante simulacros, sino mediante su propia palabra, donde se confirma el privilegio de la escritura sobre la imagen. “*Todas veces que se representa a Dios en imagen, su gloria está falsa y malvadamente corrompida*”.²¹ Sin embargo, Calvino no exige la renuncia hacia cualquier tipo de imagen en el mundo, realiza una exclusión minuciosa de cierto tipo de iconografía “*No soy tan escrupuloso como para juzgar que no se deba aguantar y sufrir imagen alguna; pero puesto que el arte de pintar y tallar son dones de Dios, exijo que su uso se conserve puro.*” Donde Calvino sólo condena las imágenes divinas y es claro en su apoyo al desarrollo de las artes, siempre y cuando mantengan al margen de la representación de Dios. Es así que los artistas que convenían sus creencias hacia el Calvinismo se vieron obligados a renunciar a la representación de imágenes religiosas, puesto que, las creencias religiosas del momento así se lo exigían y además, nadie se las solicitaría en dicho contexto. De tal manera la inquisición Calvinista obligó a los pintores protestantes a subrayar su trabajo en nuevos géneros menores que anteriormente no tenían gran auge entre los compradores, y que sin embargo, ante las nuevas reglas iconoclastas resurgen con gran auge. Es así como los artistas ejercen su trabajo en temas históricos, en el retrato y el paisaje:

“...las representaciones históricas sirven para guardar memoria; en ellas puede haber figuras, o medallas de animales, o ciudades o países. Pueden servir de advertencia o de recordatorio; en cuanto al resto, no veo de qué serviría, sino para el placer”.²²

Ante dicho programa, la pintura holandesa tomó con seriedad los nuevos lineamientos, en los que el arte estaría consagrado a todos los temas paganos y excluiría lo religioso de su temática. Sin embargo, Besançon subraya un fenómeno importante que ocurriría en esta nueva pintura de retratos, Naturalezas muertas y paisajes. Para el historiador francés, todos los elementos que surgirían en estas pinturas, poco a poco irían colmándose de un aire de contemplación mística, donde las vistas a las ciudades y campos estarían “*impregnadas de un espíritu religioso*”²³ e incluso va más allá y sostiene que ante la ausencia de lo divino en las obras, “la vía calvinista también abre una puerta hacia la divinización del artista”, pues el halo de luz que antes se volcaba hacia lo religiosa en las imágenes seculares se dirigía a hacer brillar al propio artista. Es así como uno se explica el éxito de algunos pintores al tener

²¹ Calvino en Besançon, Alain, *La imagen prohibida*, Siruela, Madrid, p. 235

²² Calvino en Besançon, Alain, *Ibíd.*, p. 238

²³ *Ibídem*

mecenas maravillados, que impulsaron una idolatría por el arte desacralizado.

Pero en fin, continuemos con los orígenes del paisaje como género. Olivier Debroise²⁴ mantiene que fue otro hecho fundamental que produjo el cambio de status del paisaje en la pintura occidental.

La Revolución Industrial. En dicho periodo ocurre el repentino despegue de una nueva clase social, la burguesía que suplanta a la aristocracia en el centro de las ciudades, adopta un estilo de vida que la distingue y según Debroise, de su reciente pasado rural, de su “barbarie”. Si bien la ciudad ya no está encerrada detrás de sus murallas al modo feudal sino que, por el contrario, se expande de manera exponencial, la ruptura se establece ahora, de manera más sutil, en la adopción de un “refinamiento” que sería “desplazado” en el medio rural: en las que pone de ejemplo las vestimentas de los ciudadanos, las cuales eran las ropas de fiesta para los habitantes rurales, es decir, la ropa de “trabajo” en las ciudades era pulcra, adornada a diferencia del hábito del rural. Entonces en ese choque entre lo rural y lo urbano Debroise afirmaría²⁵:

“La “invención” del paisaje responde a esta necesidad de separación, más mental que real y física, entre mundo rural y estilo de vida urbano o burgués, entre territorio socialmente neutro y territorio politizado de lo civil (es decir: de lo civilizado). Vencidas las primeras reticencias, la negación del reciente pasado campesino (la burguesía se conforma a partir de la emigración rural, con o sin transición por el proletariado), el “hombre civilizado” de la ciudad empieza a observar el mundo externo con cierta dosis de nostalgia, quizás, con condescendencia sobre todo, y un recrudescido y retrospectivo deseo de posesión de sus territorios perdidos, del espacio de su gestación.”

El habitante urbano genera una necesidad estética de tener a su alcance la imagen de un paisaje rural, que acerque sus recuerdos y nostalgias a su vida diaria citadina. Y aunque llegasen las nuevas generaciones alejadas de estas memorias rurales, el paisaje bucólico permanecería ahí. En la que el paisaje ya representaría un vacío. Algo que nunca más podrá estar ahí. El paisaje será el arte de mostrar huellas de la presencia humana inscritas en la Naturaleza: una representación de la ausencia.

²⁴ Debroise, Olivier, *Del paisaje*, Luna Córnea, número 6, [en línea] http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero6/olivier_debroise.html [Consulta: 6 de mayo de 2009]

²⁵ *Ibidem*

El ahora natural

Pero ¿qué pasa en la actualidad? ¿Existe un marco para una estética naturalista y éstas se adhieren al paisaje?

Según Marchán Fiz, después de las vanguardias y de las neovanguardias que se consagraban al artificialismo, asistimos a una rehabilitación de la problemática de la Naturaleza²⁶. Donde Adorno dice:

“El dolor a la vista de lo bello que nunca es más directo que en la experiencia de la Naturaleza, es tanto el anhelo por lo que lo bello promete como el sufrimiento por la insuficiencia del fenómeno, que fracasa al intentar hacerse igual a lo bello.(...) El concepto de lo bello natural hurga en una herida, y falta poco para pensarla junto con la violencia que la obra de arte (un puro artefacto) ejerce sobre lo natural. Hecha por seres humanos, la obra de arte se encuentra frente a la Naturaleza, que en apariencia no está hecha. Pero ambas están remitidas la una a la otra en tanto que antítesis puras: la Naturaleza, la experiencia de un mundo mediado, objetualizado; la obra de arte, a la Naturaleza, al lugarteniente mediado por la inmediatez”.²⁷

Como vemos el dilema permanece, pues el arte y la Naturaleza aparecen incompatibles. Parece que nuestra manera de sorprendernos ante la Naturaleza sólo da comienzo cuando nos percatamos de su falta, cuando la necesitamos. Entre más pérdida se encuentra más la sentimos. Y creemos, al menos de algún modo, que por medio del arte podremos recuperarla.

Hoy en día la encrucijada entre Naturaleza y cultura, es una combinación de elementos naturales e históricos, en la que se manifiesta la Naturaleza por así decirlo orgánica y fabricada. Nunca se muestra en su estado originario, sino como una Naturaleza históricamente modificada en la que penetra la acción humana por mediación del proceso civilizatorio racional. Entonces el paisaje de hoy en día fluctúa entre el paisaje natural y el paisaje cultural, aunque realmente existe ese paisaje natural, no queda nada de él, o tal vez nunca lo hubo. Pues a partir del punto en que se tuvo conciencia de su existencia, la cultura ya estaba inmersa en ella. Por lo tanto el paisaje natural también es una idea cultural, y todo se reduce a un paisaje humanizado.

²⁶ Marchán Fiz, en *El paisaje. Génesis de un concepto*, Op.cit., p. 35

²⁷ Adorno, Teodoro, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1971, p. 118

Pero ese paisaje, como hemos visto, se ha transformado. Claro, en la década de 1960, surgieron las ideas europeas de tener una Naturaleza administrada, conductas que se relacionaron con la ecología. Recordemos que la separación de basura lleva más de 40 años en el viejo continente. Comenzó a surgir lo que se le llamó “estética ecológica”, donde surgieron los expresionistas que ratificaban la experiencia vitalista y naturalista, donde el *land art* se planteaba como una inmersión un poco trascendentalista en la Naturaleza casi inabarcable y alejada de la artificialidad.

El problema es que la estética de la Naturaleza, como la estética ecológica, se tiñe de un color moral. Hoy en día es moralmente correcto ser ecológico y admirar la belleza natural. Claro una ética interpretada desde la posición de lo que es “una buena vida”. A la que hay que agregar la intromisión de la política, como una vía para superar problemas políticos, económicos e inclusive de salud pública. Pues nos encontramos en la posición de restaurar una Naturaleza herida, rechazada en un mundo totalmente artificial.

Sin embargo ¿es esto realmente posible? ¿Realmente podemos integrarnos y encontrar un vínculo entre el arte y la Naturaleza? Parece que no. Pues el hombre así como no puede escapar de su condición física, de su mundo material, tampoco lo puede hacer del mundo de sus ideas. El mundo cultural del hombre es irremplazable. Y el arte al formar parte de éste no puede ser en otro lugar. El arte en su cuna misma ha operado desde el opuesto de lo natural. Sin embargo, la cultura no es un cuerpo monolítico, es una expresión mutable de la misma mutabilidad de la condición social humana. Lo que nos parece necesario es un acercamiento a las reflexiones sobre paisaje y Naturaleza en la contemporaneidad, contemplando el hecho de que hay un antecedente histórico, semántico e ideológico, pero que los cuerpos conceptuales y los mismos sujetos están adscritos a un entorno social y cultural distinto.

Es así como daremos algunos comentarios acerca de las posturas de cuatro artistas que hoy en día trabajan con el problema del paisaje y la Naturaleza. Dichos artistas fueron elegidos por trabajar bajo la representación del paisaje; tener un documento que corroborara sus ideas y, a su vez, se eligió a artistas jóvenes que estuvieran en diversos estatus del mercado del arte. Aclaremos que lo sucesivo son ejemplos comentados para comprender las posibilidades que el género del paisaje ofrece hoy, en propuestas pictóricas.

El primero Yishai Jusidman es un pintor mexicano- judío, que hace algunos meses tuvo una exposición individual en el museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, El segundo es Peter Doig, pintor

escocés avalado por la *Tate Gallery* y la Galería Saatchi, y por último un dúo de pintores más jóvenes aún, emergentes egresados de las dos escuelas de arte del Distrito Federal: Tania Ximena y Erich Lassmann. Es decir, ponemos casos en los que las instituciones han arropado ya la obra del artista y un caso independiente. Las ideas propuestas plantean tres maneras de trabajar en pintura con el género de paisaje. No ahondaremos mucho, sólo nos enfocaremos a ejemplificar a partir de las intenciones y la obra de dichas propuestas pictóricas tres posibilidades contemporáneas para trabajar el tema del paisaje y la Naturaleza.

Las esferas de Yusidman



45 El astrónomo, Yishai Jusidman, *Pintura en obra*, Museo de Arte Moderno, México, 2009



46 “Campo de amapolas”, Claude Monet, 1885, óleo sobre tela 65 x 81

Podemos mencionar la serie *Los AstróNomos*: paisajes a la encáustica en esferas u ovoides, del pintor Yishai Jusidman. Dos sobre José María Velasco, uno sobre Constable y otro más sobre los *Nenúfares*, de Monet. En estas pinturas se observan paisajes esféricos basados en la interpretación del artista del cuadro “El astrónomo” de Johannes Vermeer que plantea “la cautivadora aleación de la visión, la imaginación y el entendimiento” (véase imagen 45). El interés en la articulación de la espacialidad y la referencia a la historia del arte cuando el artista pintaba sobre esferas paisajes rescatados de la historia del naturalismo, desde los holandeses del siglo XVII hasta Monet. Hacer pintura de paisaje en una superficie esférica ya implicaba por supuesto una relación muy marcada entre lo que es el espacio pictórico y el espacio físico. La obra resurge mediante un recurso distorsionador que es capaz de seducir al espectador. Jusidman tiende a utilizar reproducciones de obras de arte. En los cuadros se simula una visión estereoscópica. El autor sitúa el objetivo de esta serie en no plasmar algo no visto, sino algo ya visto, un paisaje en sí. En generar una confusión y contradicción en la supuesta bidimensionalidad de la pintura al representar en una superficie convexa, una imagen prestada de cuadros de paisaje de diversas épocas y autores supuestamente planteadas en la concavidad visual del paisaje. En efecto, si nos paramos tan próximos a las pinturas que éstas llegan a ocupar todo nuestro campo visual, el desvanecimiento del color y las formas hacia el borde curvo de las esferas es inusual y desconcertante.

Sin embargo, además de las suposiciones del autor, nosotros planteamos la posible manifestación en esta serie del problema de la concepción de paisaje. El paisaje se manifiesta como ente cultural de manera clara. Pues el pintor al “completar” la imagen de una pintura ya hecha antes para su adaptación al formato tridimensional esférico, inventa una parte del paisaje que no existe en su versión original. De tal manera, que crea la continuidad. Pero

en este pedazo nuevo de cuadro, existe una verisimilitud, pues se imitan las cualidades sintácticas de la pintura citada, emplear diestramente a la mimesis y se construye la imagen completa del paisaje. La pintura, la fotografía artística y el cine son los instrumentos de reproducción gracias a los cuales se fija una virtualidad del fenómeno del paisaje, pero como dice Marchán Fiz, inevitablemente lo petrifican, lo cosifican²⁸, de tal manera que estereotipan la manera de construir un paisaje, por lo que ante el “pedazo” añadido que pinta Jusidman no cabe la duda de su integración con su paráfrasis.

Ahora bien, Jusidman, con este ejercicio genera un juego perverso que le confiere a la obra original de la cual toma sus citas una figura retórica. Por ejemplo, el cuadro “Campo de Amapolas” de Claude Monet (véase imagen 46), se convierte en la parte por el todo, se genera no en la nueva obra, sino en la referencia la figura retórica de la sinécdoque, y confirmamos la idea de la intención de representar en el paisaje a una totalidad a partir de un fragmento.

En conjunto, las piezas nos recuerdan uno de los ensayos de Emerson sobre la Naturaleza, que dice: *“El ojo es el primer círculo; el horizonte que traza es el segundo, y esta figura primordial se repite en la Naturaleza sin cesar. Es el emblema más elevado del código del mundo”*²⁹.

Pero debemos agregar, que justamente esta visión esférica de mundo, es eso una idea de mundo, no de Naturaleza, y la concepción de mundo es por mucho totalmente idealizada y culturalizada. Pues como hemos visto la Naturaleza aún tiene el conflicto entre sus elementos objetivos y subjetivos, pero el mundo ya es un hijo de la idea y de la cultura. En ese sentido el paisaje no siempre quiera representar a la Naturaleza, a su entorno, sino al mundo.

El retorno a la utopía

El pintor Peter Doig, arropado este año por la galería Saatchi, ha trabajado durante años con el tema del paisaje y la representación de la Naturaleza siempre con la presencia humana (véase imagen 47). Con una influencia muy fuerte de los trabajos de Gauguin, al

²⁸ Marchán Fiz, en *El paisaje Génesis de un concepto*, Op. Cit., p. 30

²⁹ Emerson, Ralph Waldo, *El Espíritu de la Naturaleza*, [en línea] <http://www.esnips.com/doc/c14121f3-163d-476b-9969-c20651af00cf/Emerson.-Ralph-Waldo---El-Espiritu-de-la-naturaleza> [Consulta: 18 de agosto de 2009]



47 Peter Doig, *El hogar de arquitectos en la quebrada*, Óleo sobre tela, 200 x 270 cm., 1981



48 Peter Doig, *Cabina de concreto*, Óleo sobre tela, 198 x 275 cm., 1994



49 Peter Doig, *Canoa Blanca*, Óleo sobre tela, 200 x 243 cm., 1990

trabajar varios años en Trinidad, Doig mezcla elementos simbólicos con un tratamiento expresionista. Siempre se manifiesta con la presencia del hombre en la Naturaleza, de manera sutil o evidente. En este caso el trabajo de Doig, muestra la inseparable imagen de la Naturaleza y el hombre, en esa relación desigual, que sin embargo en las pinturas se desvanece generando confusión en la aparente jerarquía entre el mundo natural y el construido por el hombre.

Doig declararía en una entrevista con la curadora Heidi Zuckerman Jacobson³⁰ que la intención de sus pinturas será generar un lugar donde puedan convivir la Naturaleza con el mundo construido, pues ambos se conforman de los mismos elementos, por lo menos visualmente (véase imagen 48).

En ese sentido, Doig se manifiesta un tanto despreocupado y confiado en que el arte logra ese cometido unificador. Sin embargo, sus procesos creativos poco tienen que ver con la Naturaleza directamente, pues en la mayor parte de sus trabajos opta por el uso de imágenes fotográficas, del periódico o postal o personal. Por lo tanto resulta más bien un proceso de traducción del medio fotográfico al pictórico.

Nosotros lo citamos para colocarlo en una postura ingenua ante el problema del naturalismo y el artificialismo. Puesto que los paisajes de Doig, como él mismo declara “son mis paisajes” (véase imagen 49), es decir, no existe un conocimiento del problema acerca de la representación de la Naturaleza y por lo tanto una problematización desde el punto de vista de la oposición de la Naturaleza con el paisaje. Emma Dexter establece que su obra se fundamenta en “*el desarrollo del placer de los sentidos y el juego de la perspectiva*”³¹

La artificialidad convencida

En el MUCA –Roma, durante tres meses en el año 2009, se presentó la exposición Diorama que reúne a ocho artistas jóvenes en cuya obra se hace evidente una interpretación del paisaje a

³⁰ Para ver la entrevista completa visitar [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=Hbr28EeTCq8&feature=related> [Consulta: 12 de junio de 2009]

³¹ Dexter, Emma, *Vitamin P*, Phaidon, Londres, 2003, p. 246

través de video, instalación, pintura y dibujo. Cada artista se caracteriza por llevar diversos procesos creativos. La exposición estaba conformada por modelos a escala del mundo que, de alguna manera, recuerdan a un sistema escenográfico llamado “diorama”, utilizado por compañías teatrales móviles del siglo XIX.

Gonzalo Ortega, curador de la muestra, diría acerca de la postura de los artistas participantes hacia el problema de lo natural y su representación:

“El acelerado desarrollo tecnológico que experimentaron el último siglo las sociedades del mundo transformó fatalmente la relación del hombre con su entorno natural. Los seres humanos, encerrados en contextos urbanos, experimentan el desapego a la tierra, las plantas, el viento y el agua, y desvían su destino. El mundo natural se vuelve cada vez más una imagen ideal; un depósito de las ilusiones de seres humanos, visiones que a su vez son copiadas a películas e imágenes publicitarias. Nuestro contacto con la Naturaleza es el más antinatural que haya existido. Esta desconexión abre un terreno para la interpretación en el que la imaginación lo es todo. Los trabajos presentados en la exposición DIORAMA son ejemplos de esa libertad creativa que a momentos parece casi divina; no interpretan a la Naturaleza sino que inventan topografías, levantan montañas, simulan lagos y escenifican lugares que sólo existen en el pensamiento”.³²

Es decir, dentro de las categorías de Rosset, acerca de las visiones hacia lo natural, podríamos insertar esta exposición en la visión artificialista. Donde los jóvenes artistas, se saben conscientes de la incapacidad de aprehender a la Naturaleza “directamente” en el arte y siguen el camino de la generación de “Naturalezas artificiales” (véase imagen 50).



50 Erich Lassmann,
*"Descendencia humana sin
intervalo de tiempo"*, 2008

Dos de los participantes, Tania Ximena y Erich Lassmann, la primera egresada de la Esmeralda y el segundo de la ENAP, enfocan toda su producción actual a este problema, ellos en su blog, plantean:

“Una propuesta artística conlleva siempre una reflexión sobre el mundo. Cuando se reflexiona sobre el límite o definición de mundo debe considerarse que esta idea y la del sujeto son indiscernibles, que esta unidad inmediata ha sido siempre una identidad. El hombre y la Naturaleza son el sujeto mismo, todo lo que puede ser representado es humanidad.”

³² Catálogo de la exposición *Diorama*, Ortega, Gonzalo, 2009, Muca Roma , UNAM,



51 Tania Ximena, "La noche que habitamos", 2008

¿Qué clase de mundo habitaría el hombre si abandonara la idea de humanidad? ¿Qué sería si el hombre no fuera el núcleo del indefinible?³³

En ese sentido, ambos pintores plantean ya uno de los grandes problemas del tema de la concepción de la Naturaleza, del mundo, del paisaje. Parece un juego de sentido común, ¿cómo plantear ver hacia afuera sin mis propios ojos? Y dan una posible salida al laberinto: todo es humanidad.

Giorgio Luckacs, filósofo marxista, plantea esta idea en la que el hombre está ahí, observándolo todo, sin embargo daría matices a la visión. Justamente al cuestionar fieramente la condición capitalista del mundo occidental plantea cómo en esas condiciones el hombre se presenta como producto del medio social; y por otra parte, el medio social se produce por la "opinión pública", esto es por el hombre. Es decir, una vuelta completa. El problema parece epistemológico, sin embargo, veamos sus argumentos:

"El hombre de la sociedad capitalista se enfrenta con la realidad que él mismo (en cuanto clase) hace como con una Naturaleza que le fuera esencialmente ajena, se encuentra sometido, sin resistencia a sus leyes y su actividad no puede consistir sino en aprovechar el funcionamiento necesario y ciego de algunas leyes en su propio interés egoísta. De esta situación se desprenden los problemas de la autoconcepción del hombre y su mundo".³⁴

En este sentido la Naturaleza puede llegar a significar lo orgánicamente desarrollado frente a las formaciones artificiales de la civilización humana, o sea lo que no ha sido producido por el hombre. Pero al mismo tiempo puede considerarse como el aspecto de la interioridad humana que sigue siendo Naturaleza o que por lo menos tiene la tendencia o nostalgia de volver a ser Naturaleza. "*Ellas son lo que nosotros fuimos*" dice Schiller con respecto a las formas de la Naturaleza, en su "*Paseo*".

Y ante estas dos posibles situaciones de la Naturaleza, aparece un tercer concepto de la Naturaleza, concepto en el cual destaca Luckacs con toda claridad el carácter de valor, la tendencia a superar el problema de la existencia cosificada. Naturaleza significa, en este caso, auténticamente ser hombre, la esencia verdadera del hombre liberada de las falsas formas de la sociedad.

³³ [en línea] <http://taniaximena.blogspot.com/> [Consulta: 22 de mayo de 2009]

³⁴ Giorgio Luckacs, "*La cosificación y la consciencia del proletariado*"; en *Historia y conciencia de clase*, Madrid, Sarpe, 1984, t. II. p. 70

Significa el hombre como totalidad perfecta en sí mismo. La cual ha superado o supera el desgarramiento en teoría y práctica, en razón, a la sensibilidad, en forma y materia, por un movimiento interno, un hombre para el cual coinciden “libertad y necesidad”. Es decir, Tania Ximena y Erich Lassmann, plantean una Naturaleza única a partir de la humanidad (véanse imágenes 51 y 52), pero Luckacs refiere a otro tipo de Naturaleza, donde ésta no proviene ni depende de la concepción humana, sino de una Naturaleza “anterior” que se da sólo en un lugar específico. En este sentido, Luckacs, explica que este significado de Naturaleza, no tiene que buscarse por vía mitológica o trascendental, sino que existe un medio real para que se dé, qué es el arte.

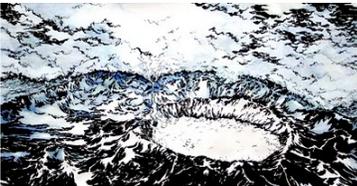
Es decir, sólo es posible rebasar el racionalismo, a través de una solución formal de una problemática irracional (de la relación forma –contenido), (véase imagen 53), la posibilidad de poner al mundo pensado como un sistema completo concreto, significativo, producido por nosotros y que en nosotros llega a autoconciencia.



52 Tania Ximena,
"Deslizado por la misma grieta"

El problema aquí es la cuestión entre lo racional y lo irracional. Entonces plantear la posibilidad del arte como tercer concepto de Naturaleza, como un punto en el que la Naturaleza se da como esencia interna del hombre. Y un lugar donde lo irracional tiene forma.

Sin embargo, esta visión, resulta un tanto maniquea, ¿realmente se distingue de una visión artificialista? Pues en una crítica al capitalismo, si, el arte resulta el lugar donde lo racional no impone sus reglas. Pero si reflexionamos a cerca de la común postura del arte occidental acerca de la Naturaleza, observamos que existe por debajo de ella una visión de jerarquía, de poder, acerca del conocimiento que tenemos del mundo. Pues la visión antropocentrista persiste aun en esa tercera concepción de la Naturaleza. Es decir, aún la postura de Luckacs se reduce a “todo es humanidad”.



53 Tania Ximena,
"Hambrientas flotan", 2007



Conclusiones

Occidente vs Naturaleza

La pintura hoy en día se construye de diversas fuentes y recursos. Este trabajo es el resultado de los problemas que surgieron a lo largo de trabajar la serie “Odio el mar”. Y finalmente es una prueba de las problemáticas gestadas por la propia pintura. Pintura que se nutre de fuentes filosóficas, históricas y del propio arte. Donde un poema o un cuadro tienen el mismo peso como fuente de investigación que el dato histórico o sociológico.

Pintar la Naturaleza fue el gran problema. ¿Pero qué hay detrás de todas estas visiones occidentales que analizamos, a lo largo del trabajo, que rechazan o ignoran o evocan nostálgicamente a la Naturaleza detrás de un artificio? Resulta muy curioso que la palabra latina *Factum*, haya generado el doble sentido de “lo que existe” (en oposición a la ilusión, al sueño) y de lo que es fabricado (el artificio por oposición a la Naturaleza). En un sentido que parece, como hemos visto, contradictorio.

Nos gustaría enumerar las conclusiones a las que este texto nos ha llevado, para así poder tejer una hipótesis del origen de esta postura antinaturalista del mundo occidental.

- En Occidente la idea de Naturaleza se presenta como error y fantasma ideológico.
- Bajo una cultura que paulatinamente se ha acostumbrado a la idea de artificio, el hombre tiende a renunciar progresivamente a un conjunto de representaciones naturales, cuya esencia respecto a la realidad no ha dejado de conducir a la desadaptación.
- La idea de artificialidad aparece como ideal de racionalización y de plenitud.
- El paisaje occidental a través de una de sus cualidades principales: la distancia, construye un ideal y se suma a la búsqueda de una Naturaleza antropocéntrica, una Naturaleza humanizada.

Parece ser que la idea de Naturaleza, y por lo tanto las representaciones del paisaje quedan instauradas a una temporalidad que las sujeta al pasado, por un sentido de pérdida y nostalgia; y al futuro, en una búsqueda y construcción de lo que no se tiene. Es decir, no existe el presente. El rechazo del presente, por lo menos, en la concepción contemporánea de paisaje. Es decir, si contemplamos nuestro panorama cultural hoy en día, se encuentra impregnado de mensajes preventivos “ecologistas” en bienestar del cuidado de la Naturaleza. Sin embargo, si estos esfuerzos se encuentran rodeados de la indisposición social y estética hacia la Naturaleza, debido a su ineficacia. Resulta una contradicción, en el que los actos del presente se subestiman por su instantaneidad y se vive de manera ciega, despreocupada y ensimismada.

En este sentido el arte cobra un papel fundamental, pues ha sido determinante a lo largo de la construcción de la cultura, de establecer los ejes ideológicos o las miradas unificadas de un bloque civilizatorio, y de lo que ha devenido en un entendimiento de paisaje, Naturaleza, arte. Incluso podemos ir más lejos y señalar al antropocentrismo como eje de las complicaciones que tiene ésta mirada como conjunto cultural desde hace centenares de años. Dicha mirada basada en función de una perspectiva de consumo, y moralmente fragmentada, inserta en un capitalismo muy agresivo.

Creemos que tal vez resulte muy aventurado asegurar una respuesta a las condiciones en las que el hombre occidental desnaturalizó a la Naturaleza para poder crear su “idea de Naturaleza”. Sin embargo, posamos el peso de dicha culpa a otra construcción mental: el ideal. El hombre occidental ha buscado el ideal a lo largo de siglos, desde que los griegos le dieron forma o más bien lo hicieron prescindible de ella. Es decir, el ideal es un concepto que nos ha rondado siempre buscando a partir del conocimiento su alcance. Este idealismo platónico que nos obliga a construir una forma fija, un modelo, un ideal, cuyo plan para alcanzarse es trazado y al que se le adjudica un objetivo.

Para François Jullien, filósofo francés, no sería casual la importancia que se le daría al “ideal” por medio de la fijación del deseo: hasta el punto de hacer esta abstracción el móvil de una humanidad preparada para sacrificarse. Pues el hombre occidental nunca encuentra fin a la búsqueda del ideal, tanto en un sentido ontológico como en cualquier ejemplo práctico de la vida cotidiana.

El mundo que construyó el hombre conceptualmente es inabarcable, nunca puede ser abrazado. Juan José Macías expresaría mejor esta idea en su poema “*La expansión de las cosas infinitas*”:

“Pero contra lo dicho
siempre hay un más un más de mundo
un mundo excesivo que aterra
un más de cosas imposible de restar
un exceso de mundo”¹

Todo ese exceso de mundo, que ahoga la razón, pues el hombre en su limitado entendimiento y su limitada memoria sufre, al saberse inútil ante tal aberrante cantidad de conocimiento. El hombre jamás alcanzará el ideal. Inclusive Clément Rosset, acusaría a esta eterna “ausencia” de provocar la existencia trágica del hombre occidental, donde inclusive la felicidad es un ideal, y se encuentra ausente. El pensamiento clásico europeo diseña siempre al entendimiento "aspirando a lo mejor" hacia la forma ideal. En una idea progresista y racionalista de existencia con el mundo.

O veamos no sólo al paisaje, miremos el caso del desnudo. El desnudo en Occidente ha sido el recipiente más amplio para colocar el ideal de belleza. En el que el cuerpo, de igual manera que la Naturaleza es rechazado por no lograr sus promesas y es moldeado a favor de un modelo, que nunca es alcanzado, pues se renueva y renueva constantemente, de manera insatisfactoria.

Oriente: nuestra diferencia

A través de los siglos se continuó evocado a la Naturaleza en infinidad de imágenes artísticas, aunque de maneras muy distintas. Entre Oriente y Occidente existen grandes diferencias en este sentido. En Occidente tuvo que pasar mucho tiempo para producir imágenes equiparables a aquellas de la China antigua. Dentro de la pintura europea el paisaje sirvió generalmente de fondo a situaciones humanas, ubicándose en un segundo nivel jerárquico. A finales de la Edad Media, al experimentarse un profundo proceso de transformación de la visión del hombre sobre el mundo, comenzó a surgir la necesidad de indagar sobre los diferentes misterios de la Naturaleza. Siglos venideros (concretamente del siglo XVII al XIX) implicaron el esclarecimiento y la exploración sistemática del mundo. Florece la cartografía y los territorios son parcelados. Durante el romanticismo, poetas y artistas se refieren al mundo natural en su obsesiva búsqueda de lo sublime. El interés de una gran mayoría de personas se enfoca en la pintura de paisaje, motivados por una nueva sensibilidad hacia la “Naturaleza”. Se

¹ Macías, Juan José, *La expansión de las cosas infinitas*, Ediciones La rana, 2006, p. 59



54 Casandra Sabag,
“Ruido”
 Óleo y hoja de oro sobre
 madera, tríptico 40 x 160
 cm. cada uno, 2008

reconoce la influencia del entorno natural, del clima y las estaciones, en la vida espiritual e intelectual de los hombres. Se le atribuye a estas pinturas una dimensión metafísica para esclarecer los enigmas de la creación, y al mismo tiempo se experimenta un auge en la interpretación subjetiva del mundo. Cada artista genera un lenguaje propio. El artificio se consolida, dejando atrás la ambición naturalista- mimética.

Como esbozamos en el capítulo primero, nuestro trabajo pictórico comenzó con la idea de representar paisajes, con una visión un tanto inocente, pues no habíamos caído en la cuenta de las problemáticas que el propio género traía consigo mismo. Con el desarrollo de las pinturas fuimos encontrando diversas incongruencias en relación a nuestros conceptos de paisaje y Naturaleza, pues ambos se encontraban afianzados, casi como un continuo. Sin embargo, al reflexionar acerca de los motivos de las pinturas nos percatamos que la Naturaleza no estaba incluida en los elementos a configurar en el cuadro. Es decir, lo que utilizábamos al construir los cuadros eran los sistemas formales y estéticos del paisaje occidental, nos basábamos en fotografías y pinturas, y ni siquiera en algunas hechas por nosotros mismos. Todo era una construcción de construcciones.



55 Fan K'uan, *“Viaje por montañas y tormentas”*,
 tinta sobre seda

Realizamos una decena de cuadros que intentaban plantear algunos problemas formales del paisaje como eliminar el horizonte de la composición, como en los cuadros *“He labrado en el mar y cosechado en el viento 1 y 2”*, en los que se yuxtapusieron elementos del perfil del mar como del perfil que dibujan las montañas, en una búsqueda de, por un lado, acentuar las similitudes entre ambos elementos y a su vez generar una extrañeza en la configuración de un paisaje marino que se interrumpe sutilmente de estos elementos orográficos. En algunos otros cuadros pintados sobre una base de hoja de oro, se planteó jugar con los cambios lumínicos que otorga este material y así generar un cambio de contraste radical en el cuadro, generando un juego entre fondo y figura intermitente, tal es el caso de *“Ruido”* (véase imagen 54). Otros cuadros como los que mencionamos en el segundo capítulo de la serie *“Curiosidades y confesiones de un paisajista”* jugaban con elementos simbólicos de lo que construye un paisaje. Es decir, representamos un paisaje “natural” que siempre tenía como protagonista alguna construcción “artificial”, la cual se integraba perfectamente al entorno en la composición del cuadro. En fin, los cuadros intentaban jugar con imágenes muy comunes y reconocibles del paisaje, como el mar.

Después al observar los cuadros de hoja de oro, nos percatamos que todos se volcaban hacia una mirada del paisaje totalmente



58 Plaza Tian an Men, en abril 1974. Se reconocen, con los dos guías chinos, François Wahl, Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, Roland Barthes (de izquierda a derecha)

decodificada en Occidente. Así que giramos la mirada hacia el paisaje oriental, nuevamente de manera inocente. Plantearemos porqué. El paisaje oriental se distingue del occidental no sólo en su conformación simbólica sino sintáctica. Así que decidimos realizar una serie de cuadros con esa estética aparentemente tan opuesta y que pensábamos, sin indagar mucho. Tenía una relación distinta entre paisaje y Naturaleza. Nos basamos en los trabajos de diversos pintores chinos y grabadores japoneses: Fan K'uan (véase imagen 55), Li Tang, Hokusai, Hiroshigue, entre otros. Ya que nuestro motivo principal eran las olas elegimos las obras que representaran este mismo elemento, así como “*La Gran ola de Kanawaga*” de Hokusai (véase imagen 56). Si bien existe una comprensión diferente en Oriente que en Occidente, aclaremos que no otorgamos a esta postura un papel superior o que sugiera una visión más auténtica que otra, en el sentido de valor.



56 Katsushika Hokusai, “*La gran ola de Kanawaga*”, grabado, 25.4 x 38 cm., 1830

La creencia China en la continuidad del ser, construye una idea del paisaje igualmente continua, sin fragmentos, en la que los pintores del siglo VIII producían dibujos y pinturas de paisajes después de haber observado detenidamente parajes naturales, reclusándose en la privacidad de sus estudios para trabajar únicamente desde el filtro de su subjetividad. El dibujo, poesía y caligrafía surgen de una actitud marcadamente introspectiva y se conciben prácticamente como una misma cosa dentro del contexto de la cultura china. La tradición del paisaje en esta región del mundo se reconoce como una representación extremadamente purista de la Naturaleza, de trazos dinámicos y cualidades etéreas. Nosotros intentamos imitar especialmente la composición y los tratamientos de color de los grabados japoneses.



57 Casandra Sabag, “*Godzilla*” Óleo sobre madera 100 x 120 cm. 2008

¿Cuál sería nuestra sorpresa? Que nos descubrimos unos farsantes, pues los cuadros resultaron una caricatura del paisaje oriental, una mala copia de la construcción de los elementos, por ejemplo de una ola. Obtuvimos un desconuelo de sabernos occidentales y de mirar con esta visión a la estética del paisaje oriental. Resultaba absurdo apropiar tratamientos formales de los dibujos y grabados orientales, cuando los procesos creativos estaban enajenados, pues no habíamos pasado por la observación directa de los motivos y mucho menos por la construcción subjetiva de esa visión ya en el taller. Es decir, resultó un fracaso. Nos descubrimos incapaces de pintar a la manera oriental. Por ello uno de los cuadros se denominó “*Godzilla*” (véase imagen 57), en honor a ese monstruo que habitaba una isla cerca de Japón.

Es así como nos preguntamos ¿cuál es realmente la diferencia entre el paisaje oriental y el occidental? Además de contemplar las diferencias técnicas, planteamos esta pregunta pues el resultado de

la serie que pintamos fue una estética oriental occidentalizada, es decir, algo doblemente occidental. Primero lo es por el resultado sintáctico y lo es en segundo lugar por la paráfrasis descontextualizada, tan común en la posmodernidad.

Entonces, observemos después de estudiar algunos aspectos de la pintura China y cómo puede ésta filtrarse a la cultura occidental, algunas cualidades específicas muy distintivas entre ambos polos. Para percibir en nuestro juicio otra vía posible al problema de la triada: hombre – Naturaleza - paisaje.

Roland Barthes, semiólogo francés, parte a China en 1974 (véase imagen 58), y un año después escribiría en su primer texto sobre China en el periódico *Le monde*: *¿alors, la Chine?*:

“Entonces dejamos atrás la turbulencia de los símbolos, nos enfrentamos a un país muy vasto, muy viejo y muy nuevo, donde la significación es discreta hasta el enrarecimiento. A partir de ese instante se descubre un nuevo campo “el de la delicadeza, mejor aún: el de la insipidez.”

Barthes, se muestra sorprendido al observar lo insulso del campo chino, sus vacas grises, el continuo azul de los trajes de sus habitantes, todo le resultaba pálido, insípido.

Parece que esa cualidad que el semiólogo encontró en China, no era exclusiva de la pintura en el siglo XV, sino también podía apreciarse durante la revolución cultural de Mao. La cualidad de lo insípido. François Jullien, igualmente que Barthes, viaja a China, con el afán de poder tomar distanciamiento de su propia cultura y adentrarse en la oriental. Él escribiría en diversos textos acerca de la filosofía, arte y pensamiento chinos. Un texto en especial se centra en esta cualidad: “Elogio de lo insípido” publicado en español en 1998 por la editorial Siruela. En este libro el filósofo plantearía cual es la forma de lo insípido y en dónde destaca su importancia, importancia que toma forma justamente en contraste con nuestra cultura occidental.



Lo insípido estará desplegado a todos los sentidos como el punto de partida de todos los posibles. Como el gesto insípido cuyo mérito consiste en no ser limitado por una determinación particular y en consecuencia poder transformarse infinitamente. Resistirse a la caracterización, permanecer discreto y reservado para pasar desapercibido.

Parece que elogiar lo insípido va en contra de nuestro sentido común. Sin embargo, en China se le considera como una cualidad, en la que a través del arte lo insípido se transforma en experiencia.



Buscar no lo más vistoso o rebuscado sino lo más sencillo y esencial, permanecer abierto y disponible.

Todo viene de una fase de indiferenciación, no hay que buscar lo verdadero, “que la distancia comience en la proximidad”, “para ir lejos haya que partir cerca”².

La insipidez en el arte se manifiesta de manera muy discreta. El paisaje pintado no corresponde, pues con la realidad, ni con un mero efecto mimético. La representación de lo exterior comienza en su desfiguración. Es decir, el motivo de la insipidez participa desde un principio de esta inversión de valores en un objeto de expresar lo esencial. Paisajes desvaídos, de trazos ralos, abiertos a vastas extensiones de cielo o de agua en que nada se impone pesadamente a la mirada, todo se iguala y tiende a ausentarse. Sólo cuando se olvida la técnica y la originalidad, es cuando se supera su antagonismo, se producen “la insipidez y la naturalidad.”

Lo extraordinario sólo puede lograrse sino por la anodina llaneza y la expresión de la insipidez que supone originalidad.



El pintor Ni Zan, del siglo XIV, pintaría la mayor parte de su vida el mismo paraje. En sus obras no existe perspectiva, ninguna profundidad y los elementos particulares no se caracterizan los unos de los otros, el tratamiento del cielo es el mismo que el de los árboles como el de las montañas. Aquí presentamos cuatro de sus paisajes en los que reconocemos la repetición del paraje pintado (véase imagen 59), sin embargo, el pintor no busca representar con más precisión este paisaje con cada cuadro que hace de él, sino justamente lo contrario, se aleja, generando una imagen de montaña, árbol, cielo, que no corresponde directamente a su modelo, pero sin embargo lo representa y lo hace simultáneamente de todos los parajes.



Entonces nos preguntamos, si el Oriente busca la insipidez, y el Occidente la distinción, la peculiaridad, ¿Cómo nosotros insertados en un contexto cultural podemos, sin cometer los errores de antes, buscar otra manera de pintar paisaje?

Para comenzar tal vez debemos tomar con más ligereza los conceptos occidentales de Naturaleza y paisaje, pues finalmente son construcciones, inventos conceptuales. ¿Porqué creer que la Naturaleza y el arte son oposiciones?, claro en el contexto en que describimos estos conceptos a lo largo de la tesis, se argumenta y se localizan claramente las razones de su contraposición. Sin embargo, así como es posible la construcción de un concepto,

59 Ni zan, “Bosques y valles del monte Yu”, dinastía Yuan, tinta sobre papel, 95.3 x 35.9 cm., 1372

² Jullien, François, *Elogio de lo insípido*, Siruela, Barcelona, 1998, p. 31



60 Peter Bruegel “*La caída de Ícaro*”, óleo sobre lienzo, 73 x 112 cm, 1554



61 Joachim Patinir , “*El paso de la laguna Estigia*”, Óleo sobre tabla, 64 x 113 cm., 1518

también es posible su desmoronamiento. Y en ese sentido regresamos a pensar que tal vez necesitemos situarnos en el presente y olvidar, olvidar aquello que el pasado nos ofrece y aquello que el futuro nos promete. Sino, resulta nuevamente ingenuo intentar pintar a la manera oriental, con la Naturaleza y el arte divididas por un cuchillazo conceptual benéfico a un sistema de poder que sostiene al hombre en su centro.

Y a su vez desestigmatizar Occidente, pues finalmente, no podríamos admitir que el paisaje occidental es del todo un fracaso frente a la condición incluyente de la Naturaleza. Pues la cultura occidental dentro de sus defectos ha demostrado una cualidad: la diversidad. Y ésta nos permite encontrar aún más soluciones a aquellos problemas que nosotros mismos hemos sesgado. Por lo que podemos observar ejemplos que nos demuestran la lucidez para encumbrar esta dislocación entre hombre y Naturaleza.

Bruegel al pintar “*La caída de Ícaro*” (véase imagen 60) sustituye en el personaje principal a Ícaro por el paisaje. En un juego que no evita ni niega el anécdota mitológico, pero que sin embargo lo transgrede con la inmensidad de lo que lo rodea.

O bien, el cuadro de Joaquim Patinir “*El paso de la laguna Estigia*” (véase imagen 61), al que la mayor parte de los historiadores ha designado como el primer paisajista, traza, del mismo modo, el privilegio de la Naturaleza a primer plano y de manera envolvente. Donde el hombre ni siquiera es secundario, es un elemento dentro de los tantos. Y por ende, se genera una equidad visual entre el paisaje y el hombre. Para romper con su propio estigma. Y el paisaje, sí, en su artificialidad y en su ambición naturalista, puede encontrar pictóricamente esa insipidez.

Referencias

Bibliografía

- Adorno, Teodoro, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1971, pp. 427
- Alan Bullock, *La tradición humanista en Occidente*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp.134
- Albelda, José; Saborit, José, *La construcción de la Naturaleza*, Ed. Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, pp. 22
- Antei, Giorgio, *Contra-Natura, El arte y la crisis de la Naturaleza*, Museo de Arte de Bogotá, Bogotá, 2000, pp. 192
- Aristóteles, *Poética*, Losada, Buenos Aires, 2003, pp. 127
- Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Colegio Oficial Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2000, pp. 164
- Beguin, François, *Le paysage*, Flammarion, Paris, 1995, pp. 114
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, pp.127
- Beigbeder, Olivier, *Léxico de los símbolos*, Encuentro, Madrid, 1995, pp. 421
- Bennassar, Bartolomé, *La Europa del Renacimiento*, Rei, México, 1990, pp. 99
- Besancon, Alain, *La imagen prohibida, una historia intelectual de la iconoclasia*, Siruela, Madrid, 2003, pp. 500
- Bernhard, Thomas, *Extinción*, Santillana, Madrid, 2002, pp. 482
- Caeiro, Alberto, *Poesías completas, Fernando Pessoa*, Pre-Textos, Madrid, 1997, pp. 257
- Cézanne, Paul, *Correspondencia*, Visor, Madrid, 1991, pp. 429
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 8 ed., Barcelona , Siruela, 2004, pp. 314
- Clark, Kenneth, *El arte del paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 87
- Collingwood, R. G., *Idea de la Naturaleza*, 2 ed., FCE, México, 2006, pp. 243
- Dante, Alighieri, *Divina comedia*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2003, vol. 1, pp. 235
- De la Brosse, O., *Diccionario del cristianismo*, 2ed., Herder, Barcelona, 1986, pp. 769
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen, historia de la imagen en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1974, pp. 320
- Denis, Valentin, *All the paintings of Bruegel*, s/e, Nueva York, 1961, pp.45
- Dexter, Emma, *Vitamin P*, Phaidon, Londres, 2003, pp. 768
- Düchting, Hajo, *Cézanne, la Naturaleza se convierte en arte*, Taschen, Madrid, 1999, pp. 95
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, , Barcelona, pp. 22
- Faustino Oncina, Manuel Ramos, eds, *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller, en el bicentenario de su muerte*, Universidad de Valencia PUV, Valencia, 2006, pp.256
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Ariel, Barcelona, 4 vols.
- Gallardo Cabrera, Salvador, *Sobre la tierra no hay medida*, Umbral, México, 2008, pp.136
- García Morente, *Lecciones preliminares de Filosofía*, Porrúa, México, 1971, pp. 304
- Garibay, Ángel María, *Mitología griega*, 2 ed., Porrúa, México, 2004, pp. 383
- Gibson, Michael, *Los simbolistas*, Taschen, Madrid, 1999, pp. 255
- Giovanni Bellori, en Panofsky, Erwin, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 122
- Gombrich, Ernest, *La imagen y el ojo*, Debate, Madrid, 2000, pp. 319
- Graves, Robert, *Los mitos Griegos*, Ariel, , Barcelona, 1984, pp.249
- Greenberg, *Arte y cultura*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 305
- Grossman, *Bruegel paintings*, Londres, Phaidon, Nueva York,1955, pp.154
- Hagen, Rainer, *Bruegel, La obra completa- Pintura*, Taschen, Colonia, 2000, pp. 78
- Horacio, *Epístolas y Arte poética*, UNAM, México, 1974, pp. 118
- Jullien, François, *Elogio a lo insípido*, Siruela, Barcelona, 1998, pp. 112
- Leopardi, Giacomo, *Diálogos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944, pp.167

- Lukacs, Giorgio, “*La cosificación y la consciencia del proletariado*”; en: *Historia y conciencia de clase*, Sarpe, Madrid, 1984, t. II. pp. 158
- Macías, Juan José, “*La expansión de las cosas infinitas*”, Ediciones La rana, México, 2006, 59 pp.
- Maderuelo, Javier, *El paisaje, génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005, pp. 341
- Magagnato, Liscisco, *Introducción*, en Cennino Cennini, , Ed. Akal, Madrid, 2000, pp.136
- Marijnissen, Roger, *Bruegel*, Harrison House, Nueva York, 1974, pp. 351
- Milani Raffaele, *Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidades*, en *Paisaje y pensamiento*, Abada, Madrid 2005, pp. 341
- Milani Raffaele, Marchán Fiz, Simón, et. Al., *Paisaje y pensamiento*, Abada, Madrid, 2005, pp. 341
- Nathan, Johannes, Leonardo, *Obra pictórica completa y obra Gráfica*, Taschen, Madrid, pp. 510
- Nietzsche, Federico, *La gaya Ciencia*, Editores mexicanos unidos, México, 2003, LV, pp. 38
- Panofsky, Erwin, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 122
- -----, *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1984, pp. 214
- Paz, Octavio, *El mono gramático*, Seix Barral, Barcelona, 1996, pp.15
- Plinio, el viejo, *Textos de historia del arte*, Visor, Madrid, 1988, pp. 159
- Ritter, Joachim, *Subjetividad, Seis ensayos*, Alfa, Barcelona, 1986, pp. 161
- Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeveren, *Tres poetas belgas*, Cultura, México, 1914, pp.74
- Rosset, Clement, *La antiNaturaleza*, Taurus, Madrid, 1974, pp. 339
- Schiller, Friedrich, *Poesía filosófica*, Hiperión, Madrid, 1991
- Shiff, Richard, *Cézanne y el fin del impresionismo : estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*, A. Machado, Madrid, 2002, pp.446
- Simmel, George, *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986, pp. 167
- Tatkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas*, Tecnós Alianza, Madrid, 2003, pp. 422
- Vinci Da, Leonardo, *Cuadernos*, Parragon, Bath, Londres, 2006, I, pp.125
- Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, , México, 2000, pp. 572
- Zumthor, Paul, *La medida del mundo*, Cátedra, ,Madrid, 1993, pp. 13

Hemerografía

- Marchán Fiz, Simón, “*Los orígenes de la pintura contemplativa*”, en *Lápiz*, Núm. 90 , Madrid, 1993, p. 30-43
- *La Tapestad*, publicación bimestral, Núm. 65, México, 2009, p.93-117

Catálogos

- Ortega, Gonzalo, *Diorama*, Muca Roma , UNAM, 2009
- Marín, Manuel, *Intenciones de ver*, Museo De Arte Moderno, CONACULTA, 2000, México, p.30

Referencias electrónicas

- Berque, Agustin, Lassus, Bertnard, Roger, Alian, et. Al.,*Cinq propositions pour une théorie du paysage*, París, Champ Vallon, 1994, p. 5 [en línea]
http://books.google.com.mx/books?id=Atcvq75yBlcC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false, [Consulta: 6 de julio de 2009]
- Calvo, Francisco, *La antiNaturaleza, análisis minuciosos de un mito*, El País, 13 de junio de 1976 [en línea]
http://www.elpais.com/articulo/cultura/antiNaturaleza/analisis/minucioso/mito/elpepicul/19760613elpepicul_14/Tes, [Consulta: 13 de julio de 2009]

- Debroise, Olivier, *Del paisaje*, Luna Córnea número 6, [en línea] http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero6/olivier_debroise.html, [Consulta: 6 de mayo de 2009]
- Debussy, Claude, *Pasos sobre la nieve*, [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=jFKfuanIfdU> [Consulta: 10 de agosto de 2009]
- _____, *El mar*, [en línea] <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/el-mar-claude-debussy/> [en línea] [Consulta: 4 de agosto de 2009]
- _____, *El mar*, [en línea] http://www.youtube.com/watch?v=gz5pCCX7Y_M [Consulta: 9 de agosto de 2009]
- _____, [en línea] <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/el-mar-claude-debussy/> [Consulta: 4 de agosto de 2009]
- Eliot, T.S., *The dry Salvages*, [en línea] http://www.literatura.us/idiomas/tse_cuatro.html
- Goldscheider, Ludwing, citado [en línea] <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/VERMEER/texto.htm>, [Consulta: 9 de agosto de 2009]
- Emerson, Ralph Waldo, *El Espíritu de la Naturaleza*, [en línea] <http://www.esnips.com/doc/c14121f3-163d-476b-9969-c20651af00cf/Emerson,-Ralph-Waldo---El-Espiritu-de-la-naturaleza> [Consulta: 18 de agosto de 2009]
- Martínez de Pisón, Eduardo, *El paisaje patrimonio cultural*, Revista de Occidente julio-agosto 2007, p 4, [en línea] <http://www.espacioalternativo.es/textos/Presentacion.pdf> [Consulta: 18 de enero de 2009]
- Moréas, Jean, *Manifiesto del simbolismo*, 1886 [en línea] <http://www.ieeff.org/manifestesymbolisme.htm> [Consulta: 10 de agosto de 2009]
- Tania Ximena, [en línea] <http://taniaximena.blogspot.com/> [Consulta: 22 de mayo de 2009]
- Zuckerman Jacobson, Heidi, *Entrevista a Peter Doig*, [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=Hbr28EeTCq8&feature=related> [Consulta: 12 de junio de 2009]

Imágenes 1 capítulo

- “*Flora*”, Fresco de Pompeya, 38 x 32 cm, Museo de Capodimonte, Nápoles
- “*Hércules venciendo a Anteo*” [en línea] http://books.google.es/books?id=9rwNAAAAyAAJ&pg=PA295&dq=plutarco+hercules+anteo&lr=lang_es#PPA3,M1 [Consulta: 21 de febrero de 2009]
- “*La hospitalidad de Abraham*”, Mosaico en San Vital, Ravena, siglo VI d. C.
- “*Pasifae y Dédalo*” con la vaca, pintura mural de la Casa de Vettii Pompeya Siglo I d.C. [en línea] www.summagallicana.it/lessico/p/Pasifae%20e%2 [Consulta: 7 de marzo de 2009]
- Alberto Durero, “*Arrendajo muerto*”, Tinta negra, acuarela, iluminación con oro sobre pergamino, Albertina, Viena
- _____, “*Estudio del pintor*”, Grabado sobre madera
- _____, “*Madonna con un mono*”, Grabado sobre metal
- Barbari, Jacobo, “*Naturaleza muerta con perdiz, guantes y flecha de ballena*”, óleo sobre madera, 52 x 42.5 cm, 1504, [en línea] <http://www.ilusionario.es/ARTE/barbari.jpg> [Consulta: 13 de marzo de 2009]
- Bruegel, el viejo, “*Dos monos*”, óleo sobre tabla, 1562
- Cesare Ripa, “*Arte*”, Ilustración de Iconología, Padua 1618
- _____, “*Natura*”, Ilustración de Iconología, Padua 1618
- Cornelius Cort, “*Hércules y Anteo*”, Grabado, en Antei, Giorgio, *Contra-Natura, El arte y la crisis de la Naturaleza*, Museo de Arte de Bogotá, Bogotá, 2000, p.41
- Garofalo, “*Virgen y niño junto a Santo Domingo y Santa Catalina de Siena*”, óleo sobre tabla, 46.3 x 34.8 cm National Gallery, Londres
- Giotto, “*El festín de Herodes*”, h. 1330, Santa croce, Florencia [en línea] <http://www.epdip.com/fotos/giotto2.jpg> [Consulta: 7 de marzo de 2009]

- Harleem, Cornelis van, “*El pecado original*”, óleo sobre tela, 273 x 220 cm., 1592, Rijksmuseum, Amsterdam en *Tesoros de Rijksmuseum, Amsterdam, Madrid, Aguilar, 1988, p. 52*
- Harvey, *The Bulletin*, Sidney, Australia
http://medioambiente.xunta.es/espazosNaturais/blobs/especies_imagenprincipal.jsp?ID_ESPECIE=249&maxe=arrendajo.jpg [Consulta: 12 de marzo de 2009]
- Jan van Kessel, “*Los monos del nuevo mundo*”, de “América”, óleo sobre cobre, siete paneles, Pinacoteca de Munich
- Leonardo da Vinci, “*Vista del valle de Arno*”, dibujo, 1473
- _____ - *Estudios de tormentas*, dibujos
- Letra humanística, *Hypnerotomaquia*, Aldo Manuzio, Venecia, 1499
- Niccolò de Boldrini de Tiziano, “*Caricatura de Laocoonte*” Grabado sobre madera
- Piero de la Francesca, *Retrato de Federico y Battista Montefeltro*, cara principal, , [en línea]
<http://aprendersociales.blogspot.com/2007/02/piero-della-francesca.html> [Consulta: 4 de agosto de 2009]
- Sanzio Rafael, “*La dama del unicornio*”, óleo sobre tela, 67 x 67 cm. Galería Borghese, Roma
- Tiziano, “*Orfeo y Eurídice*”, óleo sobre tabla, 39 x 53 Academia Bergara, Bergamo

Imágenes 2 capítulo

- Casandra Sabag, *La puerta de los Funayurei*, Óleo sobre madera, 120 cm., 2008
- _____, *Formas sublimes después de las 7 pm*, Óleo sobre madera, 120 cm., 2008
- Canaletto, *El Gran Canal y la Iglesia de la Salute* (1730), en 53 x 70 cm, óleo sobre tela, [en línea]
<http://search.conduit.com/Search.aspx?ctid=CT2207613&octid=CT2207613&name=Wikipedia&q=canaleto&SearchSourceOrigin=10> [Consulta: 21 de agosto de 2009]
- _____, Bocetos obtenidos mediante una cámara oscura , [en línea]
<http://es.wikipedia.org/wiki/archivo:canaletto4fogli.jpg> [Consulta: 12 de agosto de 2009]
- Claude Monet, *almiars*, , [en línea]
http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/IMPRESIONISMO/Galeria_Monet_3.htm [Consulta: 12 de agosto de 2009]
- Grabado que muestra la cámara oscura de la época de Vermeer en [en línea]
<http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/VERMEER/texto.htm> [Consulta: 18 de agosto de 2009]
- Jan Vermeer, *Vista de Delf*, óleo sobre tabla, 1660, , [en línea]
http://sites.google.com/site/lajovendelaperlamapadelectura/_/rsrc/1245228946132/vermeer/719px-Vermeer-view-of-delft.jpg [Consulta: 11 de agosto de 2009]
- Johann Heinrich Füssli “*La pesadilla*” , óleo sobre tela, 101 x 127 cm. 1781, , [en línea]
http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG [Consulta: 21 de agosto de 2009]
- Lucas Cranach, *El hombre natural*, 1512, , [en línea] <http://www.hauntedamericatours.com/werewolf.html> [Consulta: 18 de agosto de 2009]
- Paul Cézanne, *Las grandes bañistas*, 1906, óleo sobre tela, 208 × 249 cm, [en línea]
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Paul_C%C3%A9zanne_047.jpg [Consulta: 17 de agosto de 2009]
- _____ *La montaña de Sainte- Victoire visto de Bellevue*, 61 x 87 cm, 1904 a 1906, , [en línea]
http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Paul_C%C3%A9zanne_115.jpg, [Consulta: 18 de agosto de 2009]
- Piero de la Francesca, *Retrato de Federico y Battista Montefeltro*, cara principal, , [en línea]
<http://aprendersociales.blogspot.com/2007/02/piero-della-francesca.html> [Consulta: 4 de agosto de 2009]
- Poussin, *La primavera*, óleo sobre tela, 1662
http://www.reproarte.com/cuadro/Nicolas_Poussin/Ad%C3%A1n+y+Eva+en+para%C3%ADso/8460.htm [Consulta: 18 de agosto de 2009]

Imágenes 3 capítulo

- Eduard Monet , “*Campo de amapolas*”, 1985, óleo sobre tela 65 x 81 En [http://www.reproarte.com/cuadro/Claude+ Oscar Monet/Campo+de+Amapolas +Giverny/7913.html](http://www.reproarte.com/cuadro/Claude+Oscar+Monet/Campo+de+Amapolas+Giverny/7913.html)
- Erich Lassmann , “*Descendencia humana sin intervalo de tiempo*” <http://taniaximena.blogspot.com/>
- _____,
- Fan K’uan , “*Viaje por montañas y tormentas*”, tinta sobre seda, Palacio Nacional de Taipei. <http://www.answers.com/topic/fan-kuan>
- Joachim Patinir , “*El paso de la laguna Estigia*”, Óleo sobre tabla, 64 x 113 cm., 1518, Museo del Prado. Madrid
- Peter Bruegel “*La caída de Ícaro*”, óleo sobre lienzo, 73 x 112 cm, 1554
- Katsushika Hokusai, “*La ola*”, grabado, 25.4 x 38 cm., 1830
- Manuel Marín , Esquema sobre su pieza , *Horizonte continuo*, del catálogo de la exposición Intenciones de ver, MAM, CONACULTA, 2000
- Monte Ventoux, <http://www.france-walking.com/IMAGES/Provence-fotoos/MontVentouxNord1.jpg>
- Ni zan en http://www.artrealization.com/traditional_chinese_art/landscape_painting/yuan/nizan/ni_zan.htm
- _____, en <http://www.gio.gov.tw/info/nation/fr/fcr97/2004/01/s13-3.jpg>
- _____, “*Bosques y valles del monte Yu*”, dinastía Yuan , , tinta sobre papel, 95.3 x 35.9 cm., 1372 : www.metmuseum.org/toah/hd/yuan/ho_1973.120.8.htm
- Peter Doig, “*Cabina de concreto*”, Óleo sobre tela, 198 x 275 cm., 1994
- _____, “*Canoa Blanca*”, Óleo sobre tela, 200 x 243 cm., 1990 en http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/peter_doig.htm
- _____, “*El hogar de arquitectos en la quebrada*”, Óleo sobre tela, 200 x 270 cm., 1981 en http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/peter_doig.htm
- _____, *El hogar de arquitectos en la quebrada*, Óleo sobre tela, 200 x 270 cm., 1981 en http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/peter_doig.htm
- Plaza Tian an Men, en abril 1974. Se reconocen, con los dos guías chinos, François Wahl, Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, Roland Barthes (de izquierda aderecha). En Giuffré, M.S.: “*Roiland Barthes y Oriente: del “imperio de los signos” a “cuadernos de viaje”*” en *Observatorio de la Economía y la Sociedad de China* Nº 11, junio 2009. Accesible a texto completo en <http://www.eumed.net/rev/china/>
- Tania Ximena, “*Hambrientas flotan*”, 2007 en <http://taniaximena.blogspot.com/>
- _____, “*Deslizado por la misma grieta*” en <http://taniaximena.blogspot.com/>
- _____, “*La noche que habitamos*”, 2008 <http://taniaximena.blogspot.com/>
- Yishai Jusidman, El astrónomo, *Pintura en obra*, Museo de Arte Moderno, México, 2009 <http://www.criticarte.com/Page/file/art2009/YishaiJusidmanFS.html?YishaiJusidman.html>

Imagen de portada:

<http://es.zoomr.com/z/photos/zoom/4947538/size-4/>