

# Desde la pintura

(As from painting)

Lazkano, Jesús Mari  
Zelaieta, 48.  
48314 Gautegez Arteaga

BIBLID [0212-7016 (2006), 51: 2; 241-334]

---

*El autor se interroga sobre las determinaciones de su obra en cuanto que reflejo de la realidad, y en especial de la realidad de creaciones humanas como la arquitectura o la ciudad, y realiza un repaso de los diversos procedimientos con los que se ha abordado la representación del mundo a lo largo de la historia del Arte. Reflexiona sobre su visión del tiempo y el espacio y cómo los entiende dentro de su pintura.*

*Palabras Clave: Pintura. Arquitectura. Representación. Geometría. Perspectiva. Jardín. Nueva York. Roma.*

*Egileak bere obraren zehaztapenez galdetzen dio bere buruari, obra hori errealitatearen isla den bezainbatean eta, bereziki, giza sorkarien, hala nola arkitekturaren edo hiriaren, errealitatearen isla gisa, eta Artearen historian zehar munduaren irudikapenari ekiteko prozedurak berrikusten ditu. Denbora eta espazioari buruz duen ikusmoldeaz eta bere pinturaren barruan horiek nola ulertzen dituen hausnartzen du.*

*Giltza-Hitzak: Pintura. Arkitektura. Irudikapena. Geometria. Perspektiba. Lorategia. New York. Erroma.*

*L'auteur s'interroge sur les déterminations de son oeuvre comme reflet de la réalité, et spécialement de la réalité de créations humaines comme l'architecture ou la ville, et réalise une révision des divers procédés avec lesquels on a abordé la représentation du monde tout au long de l'histoire de l'Art. Il médite sur sa vision du temps et de l'espace et comment ils les comprend dans sa peinture.*

*Mots Clés: Peinture. Architecture. Représentation. Géométrie. Perspective. Jardin. New York. Rome.*



## 1. INTRODUCCIÓN

Se me solicitó hace meses una reflexión sobre mi labor en la pintura. No sé si fue para mi gusto o para mi disgusto, pero no me pude negar. Es cierto que a los pintores no nos agrada mucho hablar sobre nuestro trabajo. Siempre nos escudamos en que la pintura habla por sí misma. Y aunque esto último es cierto, también lo es el hecho de que algunos aspectos pueden ser desvelados, aclarados o comentados; especialmente todo aquello que tiene lugar antes de ponernos a pintar o mientras pintamos... Una vez el cuadro terminado, el poder de la imagen es tan fuerte, para lo bueno o para lo malo, que resulta difícil despegarse de ella para bucear en su interior.

Este trabajo intenta romper esa barrera y permitir encontrar las puertas abiertas necesarias, para indagar en todo aquello que no es tan evidente pero que espera agazapado, latente, a que alguien lo desvele. Aún no sé si esto será para mi gracia y mi desgracia.

Escribí la siguiente introducción para la exposición *El espejo transparente*, en 2002. Siento que sigue vigente y podría entenderse también como un resumen condensado del trabajo al que precede, y para ser sincero, quizás podría haberme ahorrado todo lo que sigue... Es arduo alcanzar la claridad y uno duda si reflexionando más no acaba confundiéndolo todo, pero este ideario abierto y cambiante puede ser una buena manera de empezar.

Ocurre muchas veces que uno se encuentra sentado frente al cuadro y realmente, no sabe qué pensar, en qué consiste aquello que está delante y qué tiene de diferente que es capaz de retenemos ahí, si da sentido a cosas sin sentido, si se pinta pensando, se dibuja con el pensamiento para imaginar sin saber qué, acaso encontrar aquello que no existe, acaso viajar en el mismo sitio, soñar aquello que vivimos, buscar un imposible, escudriñar lo cotidiano, vigilar lo que sabes que va a ocurrir, sospechar de lo conocido, preguntar lo que sabemos, mirar nuestra mirada, preguntarnos todo, no creemos nada, sumergimos bajo la superficie, acortar las distancias, pintar sin pintar, escribir con los ojos, dibujar con la mirada, soñar desde la memoria, memorizar el futuro, expresar lo imposible, posibilitar todo, nadar en el ambiente, guardarnos de prejuicios, perder la compostura, salvar la inocencia, mirarlo todo, ver no sólo aquello que queremos ver, dejarnos llevar, disfrutar mirando un cuadro, pintar cantando, contando a los demás, deslizarnos con suavidad, estar atentos, dejarnos embaucar, pensar que pintamos, pintar un pensamiento, abrir la puerta, leer la pintura, pintar una historia, descender bajo la superficie, flotar sólo con ver, sentir sólo con mirar, vivir sólo con pintar, luchar por lo que queremos, anhelar lo desconocido, saltar de cima en cima, pasear junto a las ideas, acompañar una mirada, guiar un recorrido, topografiar los sueños, desvelar los desvelos, admitir nuestra incapacidad para pintar lo que queremos, contentarnos con lo que podemos, ir más allá, ir y venir, pintar sin saber qué, sin saber por qué, sin saber para quién, sin saber cómo, sin saber hasta cuándo, sin saber nada, sin saber desde cuándo, sin saber para qué, qué pintar, qué dibujar, qué decir, qué contar, qué esperar, qué descubrir, qué indagar, sobre qué preguntar, sobre qué discutir, sobre qué pintar, o no saberlo, o no quererlo, o no mirarlo, o no sentirlo, u olvidarse, u omitirlo, u odiarlo, u hospedarlo, recogerlo, mimarlo, cuidarlo, cuidar nuestro pensamiento, mimar nuestra memoria, mirar la realidad, real como la vida misma, la misma o distinta, distinguir entre iguales, igualar las diferencias, diferir en todo, todo o nada, nada para entender, nada que explicar, nadie o nada, nada y nadie, un arte ensimismado, un arte para nada, un arte para nadie, solo, abandonado, perdido, pintado, un arte pintado, fuera del arte, fuera de todo, fuera de la realidad, pintar fuera de la realidad, pintar fuera del tiempo, pintar fuera del arte, el arte de pintar desde ningún sitio, para todos los sitios, para todos los ojos, artistas que no ven, artistas ciegos, "entendidos" ciegos, un arte ciego, un arte opaco, contra una pintura transparente, dejamos ver, enseñar todo lo que sabemos, todo lo que somos, todo lo que podemos, pintar todo lo que queremos, pintar aunque no sepamos, pintar aunque no podamos, pintar aunque no nos crean, pintar aunque no nos vean, pintar hasta la extenuación, hasta el cansancio, hasta la noche, hasta no poder, hasta cansar a todos, hasta aburrir a todos, hasta morir, pintar mientras buscamos las ideas, pintar hasta encontrar esa misma idea, pensar y repensar, pintar y repintar, imagen tras imagen, pintar digo el mismo cuadro, pintar toda la vida el mismo cuadro, repetir, insistir, ahondar, indagar, recuperar, renacer, para uno mismo y volver a empezar, con el mismo cuadro, abriendo más puertas, más direcciones, más sentidos, más lugares, para acercarnos, para conocernos, para encontrarnos y volvernos a perder, para buscarnos, preguntarnos y dudar, y pintar, y soñar, y hacer sentir, hacer vivir, sin hacer por hacer, sin decir por decir, sin esperar nada a cambio, sin asegurar nada, sin empeñarse en nada, sin abandonar nada, ni a nadie, sin olvidar, sin olvidar ese primer cuadro, que está dentro del último, la memoria de la pintura, de la vida, dar a los demás lo que me da la pintura, pintar dándonos a los demás, sin límite, sin plazo, maratoniano de la pintura, fondista del color, pintura de largo recorrido, de profundo sentimiento, de hondo placer, de sueño permanente, así de fácil y compleja es la pintura, la que amo, la que quiero, la que hago o creo hacer, así es, o mejor, así me gustaría que fuera...

Y cualquier otro día, uno vuelve a encontrarse sentado frente al mismo cuadro y realmente, no sabe qué pensar, en qué consiste aquello...

Pero no nos agotemos ya desde el principio. Respiremos tranquilos y tomemos las pausas necesarias, que la Pintura es destino de largo recorrido.

## **2. ¿QUÉ PINTA LA PINTURA?**

Ciertamente, hay una pereza con la pintura. Todo lo que la rodea precisa de cierto esfuerzo, esfuerzo de atención, de tiempo, de presencia, esfuerzo de realización, la supuesta necesidad de tener que dar explicaciones para justificar su moribunda existencia, su maniobrabilidad, su tamaño, su compleja presentación, la tardanza en cerrar su ciclo de vida... La verdad, la pintura da bastante pereza. Adelantaría a todos los carentes de ánimo a que abandonaran estas letras... No obstante, lo escribo para mí y si algún excéntrico me acompaña, bien venido sea.

¿Qué hace aquí hoy, la pintura? ¿Tiene algo que decir en una sociedad tan dependiente, tan organizada, tan limitada? En otro tiempo, los objetos, las cosas, la “mecánica”, era la que, de alguna manera, condicionaba y limitaba nuestra acción, nuestro pensamiento; ese determinismo del objeto, esa relación espacio-tiempo, causa-efecto, se ha ido desplazando hacia lo intangible, la teatralidad de nuestros actos, los simulacros de realidad, la superficialidad, la dependencia de los medios de comunicación que son quienes certifican la veracidad de un hecho, no el hecho en sí, la suplantación de la realidad por la información, la apariencia, lo espectacular, lo brillante, el valor del gran tamaño, la pérdida de escala, la desaparición de las distancias, y así infinidad de aspectos que nos empujan a considerar, vamos a decirlo suavemente, “de otra manera” la propia vida. En este ambiente,

propiamente occidental, en esta escenografía de afortunados, ¿qué pinta la pintura? Verdaderamente poco: si antes ya era algo que, digámoslo, “vestía bien”, ahora que la fotografía y otros medios audiovisuales más atractivos han suplantado ese “barniz” cultural, menos todavía.

El contexto ha cambiado y en este sentido nosotros hemos cambiado, no sé si a mejor o peor, tengo mi opinión personal, pero sí es cierto que nos obliga a ser más finos y agudizar la mirada en un intento por ser más objetivos, más precisos y por ello, intentar ser más justos. No caer en la nostalgia, evitar la crítica vacía, acercarnos a la diferencia, contaminarnos de ella, enfrentarnos a todo ello y si es preciso empezar de cero, mirar con ojos limpios, volver a aprender...

Hubiera podido comenzar con un análisis de mi trabajo como lo haría un historiador del arte, con erudición, capacidad de definición y manejando referencias tanto conceptuales como visuales, haciendo un recorrido evolutivo, siguiendo una línea temporal y analizando uno tras otro aquellos elementos que desaparecen y aparecen o los que se repiten de manera que, cabe suponer, forman la esencia personal del trabajo de un artista. Podría hablar también en clave temática, es decir, qué temas he pintado, qué ciudades he visitado, cómo se han ido sucediendo las series, etc., etc. Pero prefiero empezar hablando de razones profundas, de motivaciones, de deseos; es la diferen-

cia de hablar puertas afuera o mirar puertas adentro. Esto último lo hacemos pocas veces y creo que ésta puede ser una muy buena oportunidad.

No soy historiador, soy artista. A pesar de ello, hemos caído muchas veces en su juego, quizás confundidos por nuestra otra faceta de docentes, pero es verdad que incluso cuando visitamos los museos hemos llegado a estar pensando más en reconocer el nombre del pintor (y así demostrar nuestros conocimientos de historia) que en disfrutar del cuadro. Cuestión esta que, poco a poco, parece ir instalándose en el colectivo de “turistas de museo”, incapaces de visitar una exposición sin su guía multimedia pegada a la oreja, que si ciertamente cumple una magnífica función, no lo niego, desarrolla demasiado el aspecto informativo en detrimento del disfrute frente al arte.

Por suerte, cada vez sé menos de pintura, más se me olvida la historia, y la balanza se inclina más por recrearme en la pintura que por tener información sobre ella. Prefiero sentir el ballet que conocer el nombre del bailarín. Además, creo que la invitación a elaborar este trabajo viene dada precisamente por esa condición, la de artista, y así uno de los factores permanentes en mi actividad creadora, como iremos viendo, tanto en la propia realización como en las operaciones mentales que la acompañan, ha sido siempre la contradicción. De esta forma el texto que sigue carece de guión, es multidireccional y probablemente confunda más que aclare, pero nace desde dentro, de alguien que cree puede ayudar a entender una pintura personal o cuanto menos sincera, alguien que sólo pretende explicarse las cosas para sí mismo, y como decía más arriba si consigo que alguien más se anime y se sienta seducido por ello, mejor, pero esto lo escribo para mí, con perdón.

En mi faceta de productor puedo plantearme un análisis de todo aquello que planea “fuera de mí”, “lejos del taller”: la velocidad actual, el contexto en el que las artes se presentan al público, su necesidad real, su función social, sus contaminaciones, el hecho “cultural”, la sociedad teledirigida, la sobresaturación tecnológica, el analfabetismo digital, etc. Pero es imposible porque yo mismo formo parte de ese supuesto exterior –es imposible una torre de marfil, una campana de cristal opaco– y contribuyo con mi afirmación, mi apatía o mi rechazo a crearlo. No estoy, de ninguna manera, dissociado, por lo que mi autoexclusión es ficticia y la realidad actual nos cubre como un manto a veces invisible y otras cruel, sin poder sacar la cabeza y decidir qué aire respiramos. El grado de permeabilidad puede ser, también, regulado, debemos escapar del determinismo fatal en el que nada merece la pena ser hecho y pelear por nuestro espacio, nuestro *tempo*, nuestro entorno, pelear por los demás, ayudarles a vivir mejor...

A pesar de todo ello, existen parcelas autogestionadas, relativamente impermeables y sugerentemente atractivas para discurrir por ellas, como es la PINTURA. Es un territorio que me pertenece, en un sentido que domino, que manejo o me maneja, un territorio también ausente, mental, sin límites, difuso, sin fronteras; quizás sólo sea una fragancia, un recuerdo, una luz, un tiempo, pero lo suficiente para ponerme a trabajar. Un espacio particular, con sus propias reglas, cambiables, intercambiables, renovables, personalizado y medianamente independiente, donde el propio artista maneja, decide, abandona o restituye las reglas del juego. Las decisiones están en su mano, o eso cree.

¿Qué ocurre en esta pequeña parcela independiente, puertas adentro? ¿Qué hay de interesante que pueda ser desvelado? ¿Acaso somos también conscientes plenamente de todo aquello que ocurre y creemos dominar? ¿Qué se puede decir, que pueda a posteriori servirnos para algo? Quizás nos descubra qué mecanismos, qué toma de decisiones nos llevan a conformar una obra de tal o cual manera... ¿Es esto útil? ¿Pero acaso la utilidad es el único de los impulsos? Dedicándome a la pintura está claro que no. Creo que podemos hacer el esfuerzo de pensar en lo que ocurre, sobre lo que dudamos, sobre lo que nos preguntamos, sobre lo que en ocasiones encontramos, incluso antes de pintar nada, también cuando lo hacemos, o cuando miramos hacia atrás y nos damos cuenta cuán lejos estamos de lo que pretendíamos y qué corto y cojo, qué pequeño, qué poca cosa es lo que hemos conseguido...

A pesar de ello es un sano ejercicio, una puesta en claro de nuestras intuiciones, de nuestros mecanismos, de nuestro vocabulario. Poner por escrito las ideas las dota de una responsabilidad añadida de la que carecían mientras permanecían en el limbo de las ideas; por otro lado, escribirlas exige definir las, concretarlas, darles forma de alguna manera, sintetizarlas, llegar a su núcleo duro, compactarlas, despojarlas de arabescos, de decoración, mostrarlas tal cual, en su grandeza o en su miseria, pero no esconderlas con la anécdota de las intenciones. Escribir ayuda a pensar, también ayuda a pintar. Pintar ayuda a pensar, también ayuda a tener paciencia, a

conquistar cierto grado de humildad, especialmente cuando constatas lo lejos que te quedas del proyecto, de esa abstracta, por incompleta, idea inicial, cómo sin darte cuenta has sido capaz de dejar escapar momentos mágicos en el proceso. Pequeñas salpicaduras de lucidez desaprovechadas y desafortunadamente irre recuperables... Una humildad que no impida ni exagere tanto la autocrítica como la autocomplacencia y que en su justa medida nos ayude a avanzar, a cambiar, a mejorar...

### **3. EL VIAJE**

La pintura es un viaje, un viaje entre el proyecto y su realización, entre el quiero y el puedo, entre la realidad y el propio pintor, entre lo anecdótico del tema y lo profundo que esconde, entre el pintor y el espectador, entre el conocimiento y la eterna duda, entre la paleta y el soporte. Un viaje en infinidad de direcciones, cantidad de sistemas, tiempos, maniobras, destinos, de paradas intermedias, de quiebros inesperados, de soluciones definitivas, finales de viaje sorprendentes, a veces previamente inexistentes, un viaje por la realidad, por la pintura, por uno mismo. Siendo sincero, este texto, a su manera, es también un viaje y lo que pretende es trazar un mapa de todos esos recorridos, un mapa imaginario y complejo, a diferentes niveles de la superficie, como la propia realidad de la pintura, un mapa tridimensional, que se despliega no sólo sobre la mesa sino también hacia arriba, una especie de planos superpuestos, como una gran caja semitransparente, con conexiones también en vertical, con agujeros negros, profundidades oscuras o caminos directos a la luz, una especie de mapa estratigráfico, un sándwich espacial... Planos diversos, niveles que se entrecruzan con el tiempo, en el espacio, a diferentes velocidades, líneas que nos llevan a lugares, geografías, ciudades, pero también a cuadros, a momentos de luz, a recuerdos, a libros, a pensamientos...

Pero empecemos por el principio. ¿De dónde vienen las ideas? Incluso antes: ¿es necesario tener alguna idea? O más atrás: ¿cuándo y por qué uno decide pintar? Uno de mis últimos cuadros se titula *El tiempo empequeñece el espacio y la memoria encoge el tiempo* (cf. Fig. 16). El título nace de una reflexión en torno a la idea de que la existencia de un pasado asegura la posibilidad de un futuro; de lo contrario estaremos flotando colgados de un inexistente presente. La existencia de un presente cargado de pleno significado deriva de un pasado que nos empuja (nadie somos “todo de nuevo”) a un futuro que deseamos alcanzar, que nos proyecta. Decía un pasado-un presente-un futuro que sabemos será pasado, lo que nos permite de alguna forma modificarlo para que llegados a este punto seamos capaces de multiplicar ese empuje propio de su condición de pasado. Esto, que en la vida real se nos antoja bastante complicado, ya que no controlamos la mayoría de los factores que hacen que nuestra vida sea como es, estimo que es posible en la pintura y por ello creo que debemos pensarlo.

A menudo he pensado la pintura, o la vida, como un puente. Este puente es el presente en el que nos encontramos, un presente con infinitud de caras como la propia tipología de los puentes, de piedra, madera, de hierro, colgado, cantilever, o cuatro piedras puestas sobre el lecho del río. Un puente al que hemos llegado por un camino concreto, el pasado (los hay que llegan por autopista, por rutas sinuosas o a pie), y un camino que continúa, el futuro, que sólo podemos llegar a atisbar. Hay quien tiene ese camino perfectamente trazado y despejado, pero la mayoría lo tenemos siempre envuelto en nieblas que van y vienen. Instalados en el puente del presente, bajo él discurre un río que nunca es el mismo, es el paso de los días, cambiantes, cargados de agua o acontecimientos, que hacen en ocasiones tambalear el puente o lo arrastran. En otras ocasiones el cauce fluye suave, casi monótono, sin altibajos de caudal y el agua nunca trae nada nuevo. Ese puente exige mantenimiento, el paso del río lo deteriora, podemos estar solos o tener el puente abarrotado, pero debemos cuidarlo entre todos, de lo contrario acabará derrumbándose; puede también que alguna riada nos arrastre hasta el próximo puente, sin saber qué tipología podemos encontrar ni quién lo habitará; podemos también saltar al río...

Ese camino que nos lleva al puente, el pasado, no es inocuo y en realidad somos lo que fuimos. Aquello que hicimos nos ha construido como somos. No quiero con ello caer en un fatal determinismo, en cuanto que carezcamos de maniobra y nuestra capacidad para renovarnos o dar un giro de 180° sea imposible; no, en absoluto, pero ese posible gran quiebro, ese momento de inflexión seguirá siendo también consecuencia del pasado. Yo no pinto así por pura casualidad. Las ideas no vienen y se van por casualidad. Es necesario crear un campo de cultivo, efectuar una siembra consciente, construir un escenario apropiado, rodearte del contexto preciso y mantener la atención adecuada para que las ideas fluyan, las intenciones se definan y los proyectos se concreten. Una ciudad, un libro, una postal, un recuerdo, un sueño, una luz de amanecer. Todo es válido para crear una situación previa, un entorno adecuado.

Por otro lado creo más en cadenas, en familias de ideas, que en ideas aisladas. La curiosidad juega un papel preponderante y también, más aún, la igno-

rancia. La ignorancia es el trampolín de las mejores ideas. El no saber, unido a la curiosidad por conocer, me empuja a indagar, a preguntar, a intentar acercarme a aquello que desconozco, a aquello que quiero comprender. La pintura me sirve de puente, de intermediario. Soy ignorante en la mayoría de las cosas, lo que me asegura un caudal inagotable de preguntas, una gran cantidad de “lugares” a los que acercarme para aprender. En ese viaje la pintura es mi apoyo, es el soporte sobre el que se produce pensamiento, en el que crece conocimiento.

Creo que esto responde a muchas preguntas del porqué de la pintura. Qué sentido tiene ser pintor aquí y ahora o antes y de qué me sirve hacerlo. Siempre he creído (utilizo demasiado este verbo, pero en la pintura hay mucho de fe) en la Pintura con mayúscula, como herramienta de conocimiento, un sistema epistemológico diferente, especial, con sus propias leyes, con sus carencias para la vida real pero atractivas para uno mismo y quizás, siendo moderadamente optimista, para alguno más, con similares o diversas sensibilidades... pero ahí está la magia de la pintura... La física cuántica dice que en ocasiones  $2+2$  no son siempre 4, en esto nos parecemos. Lo cierto es que lo creativo, muchas veces, está más en los ojos y la mente del que mira que en las manos del que lo trabaja. Esto multiplica hasta el infinito las posibilidades de la pintura. Ver más de lo que hay: fantástico. O quizá está y nadie más lo ve: mejor aún. Desde el punto de vista del creador, representarlo antes de que exista; así nos enseña a mirar y descubrir que realmente aquello que parecía no estar, acaba estando.

Este ir y venir, aparecer y desaparecer, estar y no estar, ver y hacer que exista, estos movimientos centrípetos y centrífugos, este ir a la pintura o que la pintura nos lleve... Normalmente con la pintura tendemos a trasladarnos al lugar que representa, a la escena que el cuadro recrea, a situarnos, instalarnos en el interior, como si estuviéramos allí presentes, de alguna forma lo viviéramos (lo mismo para una imagen figurativa como para un campo de color abstracto)... La idea clave consistiría en la posibilidad de que la propia pintura se instalara dentro de nosotros mismos. No vamos a la pintura, es ella la que viene a nosotros y nos conquista, nos seduce, la hacemos nuestra. Así, una vez interiorizada, trascendida, la llevamos siempre con nosotros, nos pertenece y nos acompaña.

Esta capacidad de aportación “desde fuera” choca con el persistente empeño actual por desmaterializar el objeto artístico. Hace falta (como dice la meteorología explicando el inicio de una nube) un núcleo de condensación. Algo, a partir de lo cual emane todo lo demás y se desplieguen lecturas impensables. Un algo que, en esencia, aloja y contiene el germen de su propia propuesta. Un objeto, una disposición, algo sugerente. No se trata de comprender las razones, se trata de inquietar los sentidos. Todos podemos, por ejemplo, entender los motivos del arte *minimal*, pero no por ello emocionarnos. Desgraciadamente algunos historiadores, críticos de arte, comisarios o *curators*, como ahora prefieren llamarse, quieren ver o desvelar, al margen del poder que emana de la pieza artística como unidad, prefieren ver, digo, el valor de la tendencia. Establecen el valor de una obra como página de un discurso desde el comisariado, para dar sentido a su propia narración y que encaje en su discurso particular. Lo interesante en la mayoría de las muestras internacionales no es el valor de las propuestas personales, sino el de los discursos que justifican su presencia. La importancia estriba no en qué artistas forman parte de la muestra, sino quién es el comisario. A la inmaterialidad de la mayoría de los propios objetos artísticos hay que sumar su mutismo en cuanto que piezas de un conjunto más amplio en el que se insertan y desvanecen. Siempre habrá un artista, una obra, ajustada a sus intereses, destinada a cubrir esa página del discurso y si no, se fabrica. Es curioso cómo el obstinado concepto de actualidad –por cierto, en continuo cambio y progresiva aceleración– va dejando artistas en la cuneta, con trabajos carentes de interés por cuanto fueron concebidos para el momento y han dejado de estar en el tiempo y lugar adecuados.

Pero todo esto nos lleva por caminos que en mi mapa no quiero trazar; la pintura es un proyecto a largo plazo. El desarrollo de los acontecimientos, el gusto por determinadas imágenes, por acabados o presentaciones concretas, por herramientas estilísticas excluyentes, lleva una velocidad de cambio en progresiva multiplicación. La demanda de determinados objetos artísticos, de cierto estilo, de cierta sensibilidad, lleva su curso, su dirección, un trazado y una velocidad ajenas a mi pintura, son tiempo que quizás en algún punto puedan llegar a coincidir, pero no necesariamente. Aun así, todas esas circunstancias son ajenas al propio proceso creativo que es, en esencia, de lo que queremos tratar.

#### **4. EN LAS NUBES**

No obstante, tenemos que ser conscientes del terreno en el que nos movemos, de las relaciones con ese exterior o el grado de influencia que ejerce un mundo artístico y una sociedad donde priman las grandes cifras, el impacto mediático y lo espectacular. Un panorama en el que la pintura tiene pocas posibilidades de subsistencia y menos aún determinado tipo de pintura. Donde todo es lento, complejo, existen demasiados intermediarios, intervienen demasiadas personas. Esa pereza para la pintura a la que antes me refería necesita de una exigente voluntad de acercamiento por parte de los receptores, voluntad que requiere disciplina, esfuerzo, tiempo y muchas ganas. Ganas que no se dan frente a los mensajes directos, explosivos y sugerentes que provienen del mundo audiovisual, increíblemente presentes

en todos y cada uno de los aspectos de nuestra vida urbana. El grado de invasión visual al que nos vemos sometidos y los niveles de saturación de tal bombardeo nos llevan a alcanzar puntos fatídicos. Ese exceso de atropello visual, del brillo de lo espectacular, y la progresiva integración entre imagen y movimiento –la dinámica de la imagen “non-stop” y la velocidad por la que circulan las imágenes– nos impiden un acercamiento. Lo importante es que algo, no importa qué, se mueva delante de los ojos. De ahí la placidez sensorial propia de cierto cine oriental, con un *tempo* perdido y olvidado para nosotros. Esa celeridad de las imágenes tecnológicas, unida a la asombrosa facilidad para crearlas y modificarlas digitalmente, y en consecuencia consumirlas, ese efecto de intrascendencia, de usar y tirar, contrasta fuertemente con algo tan lento, torpe y quieto como un cuadro. Un cuadro al que “hay que ir a buscar”, cuestión esta contraria a la omnipresencia audiovisual, que es ella la que nos encuentra y de la que cuesta evadirnos, acallarla o escapar.

Parece necesaria una ecología de la imagen, ya que se está produciendo una fagocitación de las imágenes de perfil más bajo, más lentas, pero todavía cargadas de significado, incapaces de subsistir frente a la avasalladora presencia de los multimedia. De la misma manera en que la incorporación de nuevas especies de animales o plantas no integradas en un ecosistema arrasa sin compasión el territorio en el que se insertan, determinadas imágenes desalojan de nuestra memoria colectiva incluso los propios usos y costumbres de acercamiento y contemplación de esas imágenes, y las referencias visuales se transforman en pura fábula, verdad simulada, vendida como real, pero inexistente.

Esa misma realidad marcha irremediabilmente hacia su propia ficción, a su destino desmaterializado, virtual, irreal, como un bucle barroco de su propia representación, de su propia inexistencia. Pero las cosas siguen teniendo valor, los acontecimientos siguen siendo trascendentes y los sentimientos son reales, a veces, como la pintura. Pero todo esto no son más que generalidades, son comentarios a un panorama, a un escenario en el que nos vemos obligados a circular, o no. Siempre nos queda nuestra propia pintura, aquella por la que luchar. Realmente, nuestro enemigo no está fuera, no son ni las tendencias ni la sociedad sobreexcitada, hipersaturada de imágenes, ni la lentitud o desgana que apareja el hecho pictórico en este momento; no, somos nosotros mismos. Es decir, ¿cómo damos una respuesta sensata y cabal a todos estos fenómenos en los que estamos inmersos? ¿Una respuesta desde la pintura? ¿A nosotros mismos? Todos estos fenómenos que “pululan por ahí fuera” ¿qué grado de influencia tienen o dejamos que tengan en nuestro trabajo?

Creo que las grandes preguntas siguen estando ahí, grandes preguntas a las que podamos dar infinidad de respuestas y, lo que es más importante, con infinidad de *maneras* de responder, y si no es responder, al menos infinidad de modos en los que formular las mismas preguntas. ¿Pero cuáles son esas grandes preguntas a las que el arte puede, o no, dar una posible, o no, respuesta? En mi caso, y haciendo un esfuerzo de síntesis y sin eliminar aspectos secundarios, podría decir que mis preocupaciones, aquellas que me empujan a crear, son las relacionadas con nuestra manera de entender, aproximarnos y conocer la realidad. Las cosas son como son, pero ¿hasta qué punto somos conscientes de cómo son? ¿Qué grado o nivel de conocimiento alcanzamos respecto a nuestro propio entorno, nuestra propia realidad? ¿Cuántas capas superpuestas esconden aspectos importantes susceptibles de ser desvelados?

Generalizando, sabemos que históricamente las religiones han sido y son sistemas de pensamiento articulados para dar respuesta a la relación entre sujeto y objeto, entre ese exterior, ese mundo “aprehensible”, desconocido e incomprensible, y nosotros mismos. Personalmente pienso que ese espacio es también el propio de la creación, del arte, al dotar al hombre de un sistema de comprensión en su relación con los demás, con “lo demás”. No quiero decir con ello que el arte alcance a tener importancia y utilidad o reemplace las percepciones religiosas, ya que éstas tienen sus respuestas (creíbles o no, pero respuestas al fin y al cabo) y el arte sólo alcanza a seguir preguntándose... Preguntas sin respuestas pero pequeñas aportaciones para ayudarnos a comprender el mundo, los acontecimientos e incluso a nosotros mismos.

Indagar sobre la realidad, desvelar todas aquellas capas de las que intuimos está compuesta, mirarla y volverla a mirar, atender la realidad. Dar constancia de su evolución y así también de la nuestra, indagar el antes para conocer el después, y cuando la creamos dominada, volver a empezar.

## **5. LA SUPERFICIE ABIERTA**

Todo esto suena demasiado bonito y generalista pero un cuadro es muy concreto, es lo que es, hay lo que se ha puesto, unos colores, una superficie, unos restos... Es una realidad que deja poco margen, es como lo

vemos. Pero es en este punto, donde la magia de la pintura, el poder de la creación interviene y plantea nuevamente dónde están las fronteras de la realidad, qué creemos conocer y saber. Es el caso de la nanotecnología, y perdóneseme el inciso: cuando un material, pongamos por caso un trozo de aluminio, va disminuyendo de tamaño por sucesivos y continuos cortes, en determinado momento deja de actuar como aluminio que es y se comporta como un nuevo material. De la misma manera, un cuadro adquiere esa capacidad de dejar de ser lo que es, lo que vemos en él, para pasar a ser lo que no veíamos, a hacernos sentir, a ver bajo la superficie. La “magia” de la pintura es capaz de una concentración de energía suficiente como para alojar esas lecturas, esas nuevas realidades que hay que desvelar. El trabajo del artista consiste en darles esa forma concreta, visible; consiste en construir un vehículo capaz de transportar infinidad de significados que permanecen latentes bajo ese “aspecto”, bajo la visibilidad, para todos aquellos que quieran ver, leer bajo la epidermis del cuadro, del baile, de las palabras o de la acción.

La pintura debería resumirse en la paradoja de que **en la niebla vemos más**. Cuando el ojo está menos entretenido miramos mejor y en consecuencia alcanzamos más, más conocimiento, más sensaciones, más sensibilidad. Esto nos plantea el eterno dilema entre fondo y forma, hasta qué punto y de qué manera la forma determina, articula y construye el fondo. Si la forma en sí misma es suficiente, si el fondo se alcanza sin las “deudas” de la forma o cuáles de ellas son las más o menos adecuadas para llegar a tal o cual destino. Lo cierto es que es la única manera, acertada o no, para ese

viaje. La historia del arte es parte de la respuesta cabal o desesperada a estas cuestiones y seguimos en las mismas...

Si nos planteamos esa cuestión en relación a mi pintura podríamos hacernos la siguiente pregunta: ¿es capaz esta pintura de despegarse de las herencias de su propia imagen? ¿De qué manera la imagen se abre o esconde aquello que pueda estar más allá de "lo que vemos"? ¿Hasta qué punto el aspecto, lo visible, la imagen –o sea, esos árboles y esas casas, por simplificar– es la niebla que nos apremia o invita a ver más, a sentir más, a preguntarnos más, o por el contrario se convierte en un muro infranqueable, algo hermético y una masa gris que nos paraliza, se convierte en la frontera, en el final...? La pintura propone un camino que empieza en ese final, en esa frontera que se sumerge entre los intersticios de la imagen, de su propia configuración entre las fisuras de la representación.

Dicen que el tiempo da sabiduría, creo que no, lo que hoy sé mañana se me olvida y espero impaciente que ese tiempo vaya envejeciendo el espejo de mi pintura, que el cristal pierda su capa reflectante y deje traslucir a la superficie secretos de su interior, que cada vez refleje menos, que veamos una realidad exterior cada vez más desenfocada, indecisa, mientras intuimos con una aumentada claridad aquello que hasta ahora guardaba con recelo, una pintura transparente que desvela su interior y desdibuja su representación, una pintura que sobrepasa su evidencia para hundirnos en sus entrañas, detrás de la tela, en un mundo en el que su propia superficie no nos deja volver atrás, mirar hacia atrás, que nos ayuda a vivir sin sorpresas, escapando de lo espectacular, de la hiperrepresentación, huyendo del imperio de lo visual, de la tiranía de lo unidireccional...

Siempre había soñado con ese espacio inexistente entre la superficie física de la pintura, aquella que podemos tocar, y su límite con el soporte, aquel sobre el que se adhiere. En ese espacio laminar pero a la vez profundo es donde ocurren las cosas, pensaba, es allí donde se encuentra ese almacén de energía, esa caja de tiempos desde la que todo se proyecta. Me convencía de que a lo largo de la superficie de la pintura existen pequeñas ventanas a través de las cuales se accede a ese espacio profundo, energético, donde el cuadro nos cuenta todo lo que ha ocurrido antes, todo lo que ha llevado a su configuración definitiva, a través de múltiples transformaciones de sus acciones o de quien piensa esas acciones o, incluso, del mero paso del tiempo. Para encontrar esa ventana debemos acercarnos casi veinte centímetros y en muchos casos acariciar la superficie. Cuando veáis a alguien en esa actitud, dejadle tranquilo, está de exploración a la búsqueda de esas ventanas, de esos cráteres, como vehículo para llegar a lo profundo de la propuesta desde la evidencia de lo plano. Es apasionante escudriñar un minuto o más, a veinte centímetros o menos, la pintura, sin movernos, y descubrir que el mundo está en otro lugar. La verdad del viaje nos hablará de la intensidad y sinceridad de la pintura.

Siempre he pensado que dotar a la imagen de un componente estructural potente y decidido es una buena manera de entrar en esa “construcción virtual” de la imagen, es decir, hacer que esa lámina visual esté compuesta por un edificio estructural interno, dotado de la necesaria tridimensionalidad imaginaria, para discurrir por su interior y recorrer incluso aquellos lugares que la propia imagen oculta. Es como entrar en un edificio en el que sólo hemos podido pintar su fachada. ¿Cómo será su interior? ¿Quién lo habita? ¿Desde cuándo? ¿Qué hacen? ¿Qué ha podido ocurrir? Etc., etc.

Para eso es fundamental dotar al cuadro de esa estructura, ese esqueleto que sustenta los posibles recorridos internos, que aloje las mil historias que podamos imaginar... De la misma manera que ese armazón sostiene la imagen, otro de los elementos importantes a considerar es el grado de exactitud visual, de fidelidad a aquello que quiere representar. Es decir, ¿hasta dónde tiene que parecerse a lo que representa? Si suponemos que la fotografía es lo más cercano a esa aproximación, ¿hasta qué grado de lo fotográfico puedo o debo acercarme? ¿Debemos alcanzar lo veraz o lo verosímil? Más atrás hablaba de puertas abiertas, de intersticios en la imagen, de fisuras en la representación. Éste es un punto crucial, del que sólo el pintor puede hablar en conciencia.

Es conocida la facilidad con la que se engaña al ojo y la capacidad de cierta pintura para hacer parecer real lo que son sólo unos pigmentos sobre una tela; pero olvidándonos de ese encomiable logro, que en sí no supone más que cierta habilidad alcanzable por cualquiera que ponga empeño, esa capacidad, digo, de jugar con lo verosímil permite establecer nuevas fronteras sobre las que viajar. La mecánica y la síntesis necesaria para insinuar algo, lo suficientemente inconcluso como para favorecer un diálogo entre lo que se ve y lo que creemos llegar a ver. Construir aquello “que no acaba de ser del todo”. Sugerir, suscitar, seducir. Nunca llegar a la imagen de apariencia perfecta que impide toda duda, que no nos deja ir más allá. Conseguir un grado de incapacidad, de torpeza, para que quien sepa mirar más allá de los detalles encuentre aquello que quiere ver. Estos dos elementos son la clave: por un lado ese esqueleto estructural interno y por otro ese punto indefinido y torpe, ligeramente sintético, capa a capa, de la propia representación.

Quizás la evolución, el cambio o los diferentes usos de estos niveles, nos hablen más de la pintura que ese visionado sucesivo de imágenes acabadas.

Muchas veces, esta “segunda capa” de la que hablo, ese fondo, no se encuentra detrás o debajo de la pintura, sino en el exterior, en la memoria, en la historia. Es todo aquello a lo que nos remite “lo que vemos”. Hablaba de ello en mi última exposición, cuyo título latino *Ars imaginis* engloba los conceptos de imagen, apariencia, representación y lo que en este caso especialmente más nos interesa, la idea de *eco*. Presentaba cuadros temáticamente referidos a dos poderosas arquitecturas muy conocidas, para a partir de ahí, de lo conocido, lo evidente, lo visible, llegar más lejos y escuchar los ecos que todavía permanecen, las resonancias, el juego entre aparecer y desaparecer, los ecos latentes, sonoridades y memorias que renacen. Ecos que nos hablan de la pervivencia y relectura de proyectos todavía cargados de nuevos significados. Estos iconos modernos sólo son una excusa, es decir, la epidermis que esconde la razón profunda de esa exposición y de mi trabajo en general, y ésta es RECUPERAR LA REALIDAD, aprender a mirar con atención y escuchar los ecos del tiempo desde la contemporaneidad.

Son resonancias que nos hablan de lugares y de arte, de arquitecturas integradas desde la diferencia. Ecos que resuenan y nos transportan a una geometría natural, a un orden latente que se articula en cuanto la arquitectura se presenta, ordena y escuadra. Entender el bosque, el entorno, el aire, como fuerzas concretas, como redes susceptibles de ser ordenadas, entendidas, razonadas, la ortogonalidad del caos, de lo orgánico.

Una exposición que, como todas, necesitaba de una visita sosegada, lenta, con el tiempo necesario para bucear bajo la superficie de la imagen, para que la verdadera pintura se desprenda, se deshaga de la apariencia. Se necesita atención, dedicación y tiempo, como al pintar. Un intento al que pueden ayudar los títulos de los cuadros, en un esfuerzo por hacer comprender que la pintura se olvide de la representación, del tema, de lo anecdótico, de la pura superficie que esconde aquello que persigo, esto es, REENCONTRAR, RECUPERAR LA REALIDAD. La exposición era una invitación a reflexionar sobre el tiempo, la perdurabilidad, la memoria. Si no tenemos pasado no existe futuro y flotamos colgados de un presente inexistente. Un presente muchas veces contaminado por un pasado olvidado, ajeno. Necesitamos de una ecología del recuerdo. Títulos que nos pueden ayudar en esa tarea: *Como cuando algo sutil perdura y parece renacer distinto*, *El tiempo empequeñece el espacio y la memoria encoge el tiempo* o *Las viejas paletas esconden todos los cuadros por venir*.

Cuestiones que nos vuelven a llevar a las razones de la pintura, a las grandes preguntas y a las inexistentes respuestas. **Dos direcciones:** quizá éste sea el tema clave, el núcleo que resume mi pintura. El eterno diálogo entre contrarios, el tiempo contra el espacio, la arquitectura frente a la naturaleza, el cambio enfrentado a lo permanente, el clasicismo frente a la modernidad, rápido y lento, realista o conceptual, apropiado o inapropiado, descontextualizado o integrado, orden y caos, orgánico o geométrico, aquí o allí, antes de ahora o después.

Intentando sintetizar más, la pintura sería la respuesta compleja que debe articular un espacio para referirse al tiempo y la memoria, sobre la excusa temática que soporta esta reflexión. Cómo se juega con el espacio, cómo se construye ese armazón, ese esqueleto estructural al que antes me refería, que da cabida a desarrollos temporales con toda su carga semántica y que los temas nos aportan.

Pero volviendo a ese fondo de energía, el tiempo juega a nuestro favor, me estoy refiriendo al tiempo de realización. El grado de experiencia congrega hacia quien lo hace, el pintor, y la cantidad de energía depositada en la pintura a lo largo de ese tiempo de construcción interna de ese proceso, que muchas veces es autodestructivo, reúne el magnetismo necesario para alojar y lanzar nuevas miradas sobre la pintura que, digamos, una instantánea no posee.

Realmente es algo misterioso. Tampoco quiero decir con ello que aquellos cuadros en los que se trabaja más tiempo posean una mayor capacidad de atracción o magnetismo y sean más ricos en significados. No. Nada es tan mecánico en la pintura. En muchas ocasiones, imágenes elaboradas con rapidez en un momento tienen bastante más energía que otras manoseadas, relamidas, repintadas o muy elaboradas. No es tan sencillo. Lo que en realidad quiero decir es que se hace necesaria la existencia de un núcleo energético en el cuadro para que a partir de ahí fluya, para quien lo pinta y para quien luego lo contempla. Muchas veces, para alojar esos "depósitos de energía" es necesario el tiempo, pero no es condición necesaria. De la misma manera el tiempo excesivo puede llevarnos al colapso o al fracaso de la imagen. Es más difícil saber acabar un cuadro que empezarlo.

La cantidad de energía concentrada, sea en poco o mucho tiempo, será la gasolina que alimente nuestros viajes por la pintura y nos lleve lejos o cerca, sinuosa o directamente, en círculo o en espiral.

No quiero que parezca que todo descansa en los ojos o actitudes de quienes miran la pintura; lo que tenga que tener lugar, sea la experiencia que sea, vendrá determinado por lo que el pintor proponga o disponga. Se podrá bucear por esas capas inferiores, si realmente el trabajo dispone de fondo, seduce o atesora la energía suficiente para desplegarse ante las miradas. Esto último quizás suene demasiado poético pero es muy real. La capacidad de la pintura para trascender lo evidente de la imagen descansa en este hecho.

En este ejercicio por intentar encontrar lo que no se ve, tampoco se trata de buscar razones que justifiquen cierta pintura, razones anteriores que den por buenas aquellas acciones que tengan lugar bajo tales motivos. Tampoco la necesidad de buscar significados a lo pintado. Ni razones anteriores, ni significados posteriores. Sólo se trata de engrasar cierta capacidad de análisis y de articular un esquema de acercamiento a un fenómeno complejo como es la pintura.

## **6. DEL ESPACIO-TIEMPO. EL CASO DEL PANTEÓN**

Hablaba de dos direcciones, el espacio contra el tiempo. ¿O es al revés? Las consideraciones espaciales en la pintura pueden abordarse desde múlti-

ples perspectivas. En esencia, la pintura tanto figurativa como abstracta es una lucha continua contra el espacio de la superficie plana, con las artimañas que se quiera o se pueda: la perspectiva, la gradación, el sfumado, el color, el solapado, etc.

Podemos pensar sobre qué ocurre con esa superficie plana, de qué manera y por qué elegimos los sistemas representativos con los que trabajamos, cómo se articulan, cómo se transgreden, cómo jugamos con ellos, es decir, las argucias de la representación.

Analizar cómo percibimos el espacio en su realidad tridimensional en función de las herramientas de las que nos servimos (la fotografía, el dibujo, la experiencia real).

También abordar incluso relaciones más sutiles, como el espacio y la distancia, el espacio y la escala, el concepto de proporción, el horizonte como punto de inflexión entre el espacio y el tiempo, etc.

Para empezar por otro lado, ya que la introducción se está haciendo demasiado larga, primero hay que ser conscientes de cómo percibimos el espacio, cómo discurremos por él, cómo nos afecta. Uno de mis últimos títulos hace referencia a este hecho: *El tiempo empequeñece el espacio y la memoria encoge el tiempo* (Fig. 16). De todos es sabido cómo cuando volvemos a los espacios de nuestra infancia todo parece más pequeño, cómo nuestro tamaño, nuestra maniobrabilidad y nuestro alcance vital conforman una manera concreta de percibir el espacio, y cómo cuando cambia esa escala ese mismo espacio cambia. Es como cuando volvemos a nuestra ciudad después de una larga estancia entre edificios de potente arquitectura, de escalas inalcanzables... Todo de repente parece pequeño, tosco, mínimo..., demasiado bajo...

El peso iconográfico de la arquitectura en mi pintura es evidente, pero ¿cómo percibimos esa arquitectura?, ¿cómo la vivimos?

El dominio de las formas y del espacio es uno de esos capítulos eternamente sin resolver. Se resiste a desaparecer. Probablemente, la pintura será uno de esos empeños en los que, sabiendo de antemano que no tiene solución todo intento, todo desenlace, es tan plano como el primer día. Sólo depende del grado de autocomplacencia que estemos dispuestos a consentir. La evidencia de lo real es terca. Los límites físicos nacen de límites conceptuales.

Pero... ¿no ocurre lo mismo con todas las expresiones artísticas, incluso con la arquitectura? Sólo podemos recorrerla por su superficie, unidos por los pies —a pesar de las escaleras mecánicas, los ascensores transparentes, los muros cortina de cristal...— o verla de lejos, como una pintura. A pesar de ello la experiencia espacial, el dominio de sus formas, en algunos casos nos eriza la piel.

La mayor parte de las veces nos aproximamos a la arquitectura a través de la fotografía, rara vez a través de los grabados o pinturas, como era el caso en siglos pasados. La fotografía de esta manera se ha convertido en aliada de la arquitectura, para gracia y desgracia; no hay más que ojear las revistas especializadas.

Ciertamente son pocos los casos en los que la experiencia directa de un edificio alcanza las expectativas formadas a partir de fotografías, lo que significa que nuestra autista sensibilidad en ocasiones todavía es capaz de recibir estímulos en diversas direcciones espaciales, auditivas, lumínicas, térmicas, táctiles... La capacidad selectiva de la fotografía es limitada, en cuanto operación mecánica de recoger todo lo que está delante. Para la lente, o para el lector digital, es lo mismo un gesto dramático que un ladrillo, cuarenta grados Celsius o un noventa por ciento de humedad. La realidad de la lente no es, sólo está.

Aun así, la arquitectura posee otros alicientes que la hacen atractiva para el objetivo de la cámara, fundamentalmente su aspecto detenido, inmóvil y casi muerto. La arquitectura es el perfecto modelo. No se mueve, siem-

pre está ahí y se deja fotografiar. Por otro lado la superficie permanente de la arquitectura se transforma en espejo del tiempo. Espejo donde tienen lugar las transformaciones ambientales, lumínicas o el propio deterioro del edificio. La arquitectura es pantalla donde lo transitorio y lo fugaz se refleja. Esta capacidad transformadora, lugar donde se verifican los cambios, en su forma de integración en el contexto (la lluvia o la luz del atardecer cae sobre todos), convierte a la arquitectura en la forma estable donde el cambio perpetuo acontece.

El espacio arquitectónico es modelado, distorsionado y estirado hasta lo imposible por las lentes. Espacio de plastilina, de chicle, donde una referencia humana puede dar al traste con el nuevo espacio moldeado por

la técnica del cristal. De ahí el gusto de los arquitectos por fotografiar sus propios edificios vacíos, sin gente, sin modelos donde referir la distorsión. La mayoría de las veces la experiencia más placentera de los edificios la constituye su imagen, en la que no sabemos si las escaleras son demasiado empinadas, el suelo resbaladizo, el techo demasiado bajo, si existen o no aseos, o hace un frío que hiela.

Por otro lado, la experiencia de la arquitectura a través de la fotografía se convierte en un recorrido selectivo, en una suma de detalles, a escala diferente, con amplitudes de campo diferentes. Es un puzzle, un cómic de lo real. Ese recorrido por los lados más favorecidos reconstruye o reconvierte la jerarquía arquitectónica propuesta por el arquitecto, así como también es capaz de proporcionar y describir nuevas lecturas, antes insospechadas. No obstante, llama la atención la cantidad desmesurada de material fotográfico necesario para una correcta y completa información de un espacio arquitectónico.

Aun así recuerdo varias construcciones que han superado con creces a sus fotografías. Tal es el caso del Puente de Brooklyn, de J.A. Roebling, muchísimo más largo de lo que parece (¿y de dónde cuelga tanto peso?). El conjunto de baptisterio, catedral y campanario de Pisa, quizá de Buschetto, ¿se caerá cuando lo estamos mirando? El frontón de Gorozika previo a su nefasta transformación: arquitectura racionalista en una aldea perdida, su frontis como pantalla continua del paisaje. La Palm House de Turner y Burton en el jardín botánico de Kew, en Londres, espacio térmico sin igual. O la terminal de la TWA en Nueva York, de Eero Saarinen, arquitectura elástica como la goma... Y, desde luego, el **Panteón**.

Se puede decir y se ha dicho todo sobre el Panteón, espacio sagrado, mítico, simbólico, perfecto, emblemático, político, propagandístico, cósmico, etc... Pero lo que a mi más me sorprende es su inabarcabilidad, no por lo grande y espacioso que es, sino por su capacidad de extenderse, de continuar... La sensación de espacio continuo, interminable, sin inflexiones, modular, neutro. La rotundidad de su rotonda es como un susto, arquitectura del susto. Y sobre todo, su movilidad, su permanente cambio. A cada hora es diferente, cada día es distinto, cada año es nuevo y la certeza de que el único punto de significación, su óculo, ese espacio abierto al cielo, es inalcanzable. Sería el lugar perfecto para conversar con Claude-Nicolas Ledoux y Etienne-Louis Boullée...

El óculo... Un lugar inalcanzable, un lugar inexistente, sin arquitectura, irreal. Edificar todo el Panteón para alcanzar un espacio sin nada, un lugar ausente, sin construcción, el óculo como lente invisible, ni es exterior ni es interior, hasta el propio espacio ha desaparecido. Es una frontera imaginaria, ilusoria, un mero cruce de dos fuerzas, la luz que entra y la mirada que sale, prolongando el edificio hasta el cielo. Esa línea espacial ficticia, arquitectura del vacío, universo fingido, punto ideal, eje quimérico, centro de energía, fricción termodinámica... En su imposibilidad radica su belleza.

¿Es un espacio interior? Parece que no: el sol entra directamente. Es más, el veintiuno de abril, fecha tradicional de la fundación de Roma, a las doce en punto del mediodía hora solar, el rayo de luz que entra desde el óculo traspasa el espacio vacío de la rotonda y sale al exterior en el pronaos por la puerta principal. ¿Cómo se puede *entrar* a un edificio del que *sale* la luz y en el que llueve en su interior?

¿Es un espacio exterior? Parece que tampoco: una vez dentro, la puerta, como si fuera un nicho más en su promediada modulación, desaparece, no hay escapatoria, sólo hacia el cielo. Probablemente sea el edificio que menos se mira; entrar para no verlo, entrar para mirar al cielo.



Todo parece que se escapa, se contradice, huye pero te sujeta, se evade pero te retiene. ¿Cómo evitar una furtiva mirada de reojo a su nocturna mole cilíndrica cuando pasas frente a él? Aun así sigue siendo un espacio sin solución. Dentro-fuera, curvo-recto, redondo-cuadrado, luz-oscuridad, masavacío, peso-levedad, arriba-abajo, desde-hacia, visto-no visto. ¿Cómo encajar este galimatías? ¿Cómo representar una cúpula circular sobre una superficie plana? Imposible. Ni con cien mil fotografías, ni con el doble o la mitad de pinturas. No podemos escapar de visiones fragmentarias, segmentos, secciones, ni la perspectiva nórdica, ni la geometría no euclidiana, ni lentes especiales... nada. Sólo entrar, sentarnos y mirar lo que no hay, todo se escapa y habrá que conformarse con pintar sus partes planas, como la pared exterior de inserción del pronaos, con su grieta perenne, donde el volumen cúbico encaja con el cilindro de la rotonda convertida en eterna cicatriz, como recordatorio de que todo tiene un límite, incluso una vez superada la barrera de los medios... pero no de los conceptos.

¿Cómo trasladar el Panteón o en su caso la experiencia de una arquitectura en fuga a un soporte plano que te sujeta y te atenaza?

Todos estos comentarios en los que la arquitectura del Panteón nos ha servido de ejemplo, pero que son perfectamente extensibles a la mayoría de las arquitecturas, vienen a presentar las múltiples facetas a través de las cuales la arquitectura se presenta. Plantea lo escaso que resulta cualquier acercamiento a esa realidad, incluso nuestra propia presencia en esa realidad. No digamos cuando es a partir de imágenes, cuando intentamos hacernos una idea del espacio y sus características. Con qué facilidad caemos en la supuesta certeza de la imagen y del arquetipo. ¿O será acaso mejor trabajar sobre un edificio, una arquitectura, que no conocemos, que no hemos visitado? No lo sé, pero de lo que sí estoy seguro es de que el grado de sensibilización respecto a esa arquitectura puede alcanzar altos niveles. Sería eso de lo que ya hemos hablado: *ver más lejos cuando hay más niebla*.

Hablaba más arriba de la paciente pero tensa tarea en la búsqueda y construcción de ese edificio, de esa estructura interna, susceptible de ser vista a través de un también ficticio cuadro transparente, aquel que desvela lo que se esconde tras las apariencias, éste que "invita a sumergirnos, sin vernos, estar sin parecerlo, estar pero de otra manera". Descubrir esas estructuras internas que "soportan" las imágenes y que tienen que ver fundamentalmente con la perspectiva como sistema útil y flexible. Rastrear "mecánicas" escondidas tras la tela y escarbar sintonías atemporales, mostrando alguna de las cartas sobre la mesa.

No hay nada nuevo en ello, pero sí mucho en qué insistir. Nada de ello aporta un ápice de sensibilidad o poder de atracción a una pintura, nada de todo esto estructura ni consolida un goce estético, ni siquiera una mínima correcta ejecución. Nada de ello es imprescindible, ni importante, tampoco necesario. No, sólo se trata de abrir la tapa del cajón de herramientas conceptuales, susceptibles de ser usadas indiscriminadamente y que flotan bajo los cuadros. No generan plusvalía, no aportan goce, no justifican nada, sólo y muy parcialmente, quizás, puedan ser sugestivas líneas de pensamiento, tal vez sólo intuitas, sugeridas o, a estas alturas, ya evaporadas.



## 7. PERSPECTIVA

En nuestro camino hacia lo concreto, del pensar al hacer y del elegir al dibujar, hemos visto todo un mundo interconectado y en movimiento, tramas y urdimbres que se desplazan, descolocándonos, adecuándonos y situándonos fuera de contexto. A partir de ahora me concentraré en herramientas más específicas de la pintura.

Este capítulo estudia los diversos modos por los que pueden generarse las representaciones diferenciadas de la arquitectura. La pintura, como repito tantas veces, no deja de ser un viaje desde lo inexistente a lo concreto, del pensar al hacer, los diversos modos por los que ese trasvase tiene lugar, depende de cuestiones de contenido, es decir, del interés que tenga el artista en insistir o enfatizar determinados elementos de la construcción y su forma de presentarlos para favorecer la recepción en un sentido y no en otro, la imagen resultante.

Se trata, exclusivamente, de una descripción de esos mecanismos posibles. Tampoco pretendo ofrecer un diccionario completo de posibilidades, sólo aquellas que, por su significación, son más utilizadas. Consiste en la descripción de algunos de los caminos que se recorren entre ese edificio tomado como modelo y la representación que origina. Algunas de las sendas que cruzan el bosque y que nos dan un conocimiento determinado de su configuración; es uno o algunos de tantos, pero no los únicos. Existen muchos bosques diferentes dentro del mismo. La representación dependerá del camino que elijamos.

La conquista de las maneras por las que se puede representar sobre una superficie plana la realidad tridimensional ha resultado ser una de las más sugerentes aventuras en el arte. La persistencia de determinados modelos, la atención que se le ha dispensado en otros momentos, la incorporación de nuevas técnicas y su desarrollo reglado son partes de esa aventura. En este viaje que comenzamos me voy a detener en cuestiones como el aspecto **convencional** de las soluciones perspectivas y su determinación **geométrica**, la movilidad de quien se integra en ese espacio abstracto y su elección del **punto de vista**, así como la **distancia** hasta el motivo.



El uso de “las perspectivas” puede resultar útil para franquear la barrera de lo plano del soporte y simular espacios tridimensionales por donde discurrir, tanto plástica como narrativamente. Esto puede ser así si se dan ciertas condiciones, si el tema a representar es de determinada naturaleza y dependiendo de los aspectos que de esa realidad nos interesen. Quizás sean demasiadas condiciones. Para representar un punto negro que vemos sobre una pared no necesitamos en absoluto el conocimiento de la perspectiva, ni para representar el fragmento de cuerda que, a la altura de nuestros ojos, cuelga una plumada, de la misma forma que tampoco la necesitamos para representar el interior de un bosque, ni el fragmento de una rama, ni una nube. Otra cuestión es que, con el dominio de determinadas técnicas perspectivas, podamos construir visiones referidas a esa realidad que escapan de la ortodoxia ortogonal, en la que la perspectiva campea a sus anchas, y a la que el desarrollo de la vida urbana parece abocarnos.

Voy a detenerme en esas condiciones necesarias para que la perspectiva sea capaz de acercar las tres dimensiones (largo, ancho y profundo) a las dos del soporte plano. De ellas deduciremos que la perspectiva pertenece al mundo de las convenciones y no deja de ofrecer visiones totalmente parciales de la realidad tridimensional. Erwin Panofsky define la perspectiva, en un sentido menos constreñido que G.E. Lessing, como

“la capacidad de representar varios objetos con la porción de espacio en que se encuentran, de modo tal que la representación del soporte material del cuadro sea sustituida por la imagen de un plano transparente a través del cual creemos estar viendo un espacio imaginario, no limitado por los márgenes del cuadro, sino sólo cortado por ellos, en el cual se encuentran todos los objetos en aparente sucesión”<sup>1</sup>.

Ésta no es una definición técnica, en cuanto que no se refiere a las herramientas de las cuales se sirve la perspectiva, sino que se trata de una definición de intenciones.

El espacio perspectivo, como espacio ilusorio, se supone infinito, homogéneo y matemático, en contraposición al espacio retiniano, perceptivo, concreto y referencial. Nuestra visión de la realidad, incluso obviando el hecho de la visión estereoscópica (recepción de los rayos luminosos a través de dos ojos) y el movimiento continuo, está condicionada por la propia configuración fisiológica del ojo, en el que los rayos de luz son proyectados sobre una superficie cóncava y no plana como en la perspectiva. Esta diferencia entre uno y otro es la que produce las aberraciones perspectivas, perfectamente conocidas desde antiguo<sup>2</sup> y que nosotros constatamos en las distorsiones de la cámara fotográfica (los rayos de luz que pasan por el objetivo se proyectan sobre el negativo o lector digital plano).

---

1. PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como “forma simbólica”*. Barcelona: Tusquets, 1973; p. 58.

2. La tendencia en la representación perspectiva de un frente de columnas al ensanchamiento lateral está presente desde el Renacimiento. Piero della Francesca es consciente de ello y Leonardo recomienda colocarse a cierta distancia para evitarlas:

“Por otro lado, no intentes representar una cosa sin tener en cuenta que la distancia tiene que ser al menos veinte veces mayor que la altura o que la mayor dimensión del objeto a representar” (PANOFSKY, E. *Op. cit.*, nota 8; p. 61).

Junto a esta diferencia, producto de la fisiología, existe otra tan importante como es la visión perceptiva de la realidad, la tendencia a curvar las rectas, redondear los ángulos, etc.<sup>3</sup>. Desde una teoría empirista de la percepción tendemos a considerar que las cosas son cuadradas, que las líneas son paralelas, etc. o, conforme a la teoría de la Gestalt, a través de los “campos de causalidad globales”<sup>4</sup> y sus reglas particulares de organización, tendemos a percibir los contornos y las formas lo más simétricos posibles, del modo más continuo posible, así como a relacionar entre sí las cosas cercanas. La distancia entre realidad percibida y realidad objetiva puede ser la misma que entre perspectiva natural y perspectiva científica, *naturalis* y *artificialis*, como Leonardo las calificó. La primera está más cerca de la experiencia de la realidad y su observación atenta, encontrando en la antigua perspectiva angular su representación más cercana.

---

3. Euclides, en los teoremas 9 y 22, y sobre todo referido a cuerpos sólidos y a la tendencia a percibir las torres cuadradas como cilíndricas. Ya Vitruvio en el libro III, capítulo VI, nos previene de problemas perspectivos

“teniendo en cuenta que cuanto más alto tenga que mirar el ojo, tanto más difícilmente penetra la densidad del aire, por lo que los ojos, perdiendo potencialidad y como agotados por la distancia de la altura, no transmiten con fidelidad al sentido sino una imagen confusa del tamaño; por consiguiente, es menester añadir siempre en los elementos constitutivos de simetría el justo suplemento en la proporción de los miembros...” (VITRUVIO, *Los diez libros de arquitectura*, traducción de A. Blánquez; Barcelona: Iberia, 1986).

De la misma forma preocupó a Kepler la manera en que una trayectoria recta parece ser vista como curva, o la cola de un cometa, objetivamente recta, se ve curvada (PANOFSKY, E. *Op. cit.*; p. 14, y nota 11, pp. 64-66).

4. AA.VV. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983; p. 74.

La segunda, por contra, la reduce a convenciones geométricas en busca de una coherencia científica y es en la perspectiva plana, la “ventana de Alberti”, desde donde se desarrolla.

## **8. DISTANCIA ENTRE REALIDAD, PERCEPCIÓN Y PERSPECTIVA**

La pintura figurativa, contenga o no elementos arquitectónicos, como intermedio entre la realidad a la que se refiere y la realidad imaginada por el espectador, a través de las claves que la representación proporciona, se vale de las costumbres perceptivas y de artificios perspectivos. Las primeras contribuyen a configurar una apariencia realista desde las claves que proporciona la segunda. El nivel de certeza respecto al modelo lo determina una cierta cultura perceptiva (no es la misma en todas las épocas, comparemos Egipto, el Románico y el Renacimiento o las áreas geográficas como Japón y Occidente) y la elección del sistema perspectivo adecuado.

La realidad objetiva es tal cual independientemente de nuestra capacidad para percibirla y, más tarde, para representarla. Por ello, exige un esfuerzo de convención y generalización a través de unas normas universales para su construcción. Es una consideración mental, una abstracción,

“la mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia”<sup>5</sup>

y por ello exige determinadas condiciones. Entre ellas, la más importante es el cúmulo de condicionamientos aprendidos, culturales, convencionales, como por ejemplo el considerar una gradación de grises aportada por una fotografía como representación verídica de la realidad. Decimos “esto es así”, y nunca “esto se parece a lo que es”. No se trata de un reduccionismo del lenguaje, sino de un determinismo mental. O, igualmente, la tendencia relacional por la que el color local se define por contexto, o pensar que la zona más clara es la más iluminada. Los psicólogos llaman “colocación mental”<sup>6</sup> al hecho de que no consideremos un busto como una cabeza cortada, es decir, una representación que no debemos confundir con la propia realidad, o, como último ejemplo, un cuadro como un trozo de tela con colores. Es esa predisposición y determinada costumbre aprendida la que nos permite considerar esa superficie coloreada como una representación o “algo” cargado de significación. El mundo de la representación tiene menos que ver con la propia realidad objetiva que con la idea que tenemos de ella. Y en lo que respecta al artista, “tenderá a ver lo que pinta más bien que a pintar lo que ve”<sup>7</sup>.

---

5. Plinio en GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979; p. 28.

6. *Ibidem*; p. 65.

7. *Ibidem*; p. 86.



La perspectiva, como codificación arbitraria que se desarrolla en determinadas condiciones, participa de los condicionamientos perceptivos (como considerar que lo grande está cerca y lo pequeño lejos) y necesita de cierta iniciación. La perspectiva, como manera de presentar el espacio y formas en él insertas, está determinada por el dominio de ese mismo espacio. Una concepción intuitiva, geométrica o matemática produce invenciones representativas diferentes que se van asumiendo progresivamente. De la misma forma, actitudes hacia el espacio en diferentes áreas geográficas condicionan las técnicas específicas para su consecución.

Respecto a las condiciones que permiten un correcto funcionamiento de las técnicas perspectivas, las podremos enumerar tras un somero recorrido histórico acerca de las diferentes soluciones y nuevas aportaciones técnicas al sistema.

Es bien cierto que las proyecciones perspectivas no son los únicos sistemas representativos, pero aportan estructuras creíbles donde situar las escenas. Siguiendo a Panofsky<sup>8</sup>, la evolución de la perspectiva antigua partió de una concepción “arcaica” que comprende el Antiguo Oriente, Egipto y parte de la cerámica de figuras negras, representando el espacio a través de sistemas simples, planta y alzado, mezclados o por separado; así como “la colocación de alzados uno junto a otro, o uno encima de otro”. Un segundo estadio supuso la presentación simultánea y escalonada de las partes delanteras y traseras de los objetos o figuras y, en el caso de unión entre ambos, la aparición de la “perspectiva paralela” desde el segundo cuarto del siglo VI a.C. Más tarde, terminando el siglo V a.C., la línea de base se convirtió en plano de base y los edificios en *contenedores* donde las figuras parecen situarse, surgiendo la perspectiva de eje de fuga.

Fue en Italia, durante el periodo prepompeyano, cuando los sistemas representativos adquirieron cierto sentido del espacio, todavía torpemente, como espacio de agregados carente de unidad. Pompeya desde el siglo II a.C. y especialmente en las pinturas del Segundo Estilo, en el siglo I a.C., supuso el punto álgido en la conquista de la representación del espacio arquitectónico en la Antigüedad. A pesar del despliegue y espectacularidad de las respuestas pompeyanas, el espacio continuo, “sistemático”, todavía estaba sin conquistar. La intersección plana de la pirámide visual de Alberti y la consiguiente construcción de un espacio ficticio, neutro y coherente no se desarrolló hasta el siglo XIV.

En este intervalo se produjo una “desintegración” del espacio perspectivo y, aunque se percibe cierta unidad espacial, ésta es abstracta, abierta, no medible, sin dimensiones. Un espacio sin coordenadas, unas figuras en el espacio total, sin referencia, sin escala, sin perspectiva.

---

8. PANOFSKY, E. *Op. cit.*, nota 24; pp. 80-86.

Quedaban lejos las conquistas que el propio Vitruvio, como heredero del conocimiento griego, definió en su tratado:

“La perspectiva (*scenographia*) es el dibujo sombreado no sólo de la fachada, sino de una de las partes laterales del edificio, por el concurso de todas las líneas visuales en un punto”<sup>9</sup>.

---

9. VITRUVIO, *Los diez libros de arquitectura*, op. cit. I, cap. II.

Panofsky concretó elementos transitorios, a modo de escalones que llevaron a la conquista del espacio renacentista: el concepto bizantino de línea y la escultura de la alta Edad Media, sintetizados más tarde, a comienzos del siglo XIV, en Giotto y Duccio. La aparición de espacios interiores medibles fue un paso más en busca de una nueva concepción de la representación de un “espacio transparente”, un “plano figurativo”. La conquista de un punto de fuga único, geométrico, fue alcanzada por Pietro Lorenzetti en Siena (1342), al sur, pero siguieron siendo construcciones erróneas hasta 1420, y Dirk Bouts (1464) al norte<sup>10</sup>. Si bien Van Eyck no manejaba un espacio geométrico riguroso, la espacialidad de sus pinturas muestra una concepción moderna de ese espacio infinito, en el que la representación supone un fragmento extensible hasta donde se quiera.

Se atribuye a Brunelleschi el logro de elaborar un “plano perspectivo matemáticamente exacto”<sup>11</sup>. Y aunque Masaccio construyó perfectamente en 1426 su Trinidad, y Donatello en 1423, fue Alberti en su tratado *De pictura*, de 1435, quien revolucionó la construcción perspectiva del espacio a través del alzado lateral y la conclusión de que “el cuadro es una intersección plana de la pirámide visual”. De esta forma, el cuadro se transformaba en un registro fragmentado de un espacio total, coherente y matemáticamente infinito, pasando “de un espacio de agregados a un espacio sistemático”<sup>12</sup>. Piero della Francesca con *De prospectiva pingendi* (1474) remató la labor de Alberti sin presentar grandes novedades; con un severo rigor de ejecución presentó su construcción espacial científica más acorde con la realidad que la propia visión, en especial en lo referente a las aberraciones marginales. Su interés por reconciliarse con Euclides, al que nombra de forma insistente y del que parte, no le llevó a resolver la contradicción entre el teorema 8 de Euclides, por el que la relación de las dimensiones visuales está determinada por la relación entre los ángulos, y la perspectiva *artificialis*, en la que esa dimensión se fija por la distancia entre el objeto y el ojo<sup>13</sup>.

Este espacio matemático se vio enriquecido por las aportaciones de Leonardo y su concepto de perspectiva *naturalis* (más cercana a Euclides) y que, acercándola a la perspectiva plana, planteaba sus resultados desde la experiencia y la atenta observación. En ese espacio sistemático, la perspectiva centralizada, “punto finito del espacio infinito”, se convirtió en una conquista simbólica del hombre como centro del universo.

En este punto conviene matizar que esta línea meridional en la conquista de sistemas certeros para una construcción matemática del espacio no es la única. En el norte y por otras vías se produjeron fenómenos similares, pero cuya razón de ser difiere respecto a la del sur. Es a través de la construc-

---

10. KEMP, Martin. *The Science of Art*. Londres: Yale University Press, 1990; p. 10.

11. PANOFSKY, E. *Op. cit.*; p. 45.

12. *Ibidem*; p. 47.

13. *Ibidem*; pp. 15-17, y notas 16 y 17.

ción del “punto de distancia” por donde podemos verificar esas diferencias. Se consideraba habitualmente este tipo de construcción perspectiva como “la contrapartida artesanal de los pintores nórdicos a la construcción albertiana”<sup>14</sup>. El tratado *De artificiali perspectiva*, de Viator (1505), describe su construcción. El punto desde el que el espectador contempla la imagen no está fuera del cuadro. Se prescinde del alzado en perfil y, una vez colocado el punto de fuga que determina la altura de la línea del horizonte, sobre esa línea se colocan dos puntos equidistantes al punto de fuga, desde donde se proyectan los rayos que determinan la configuración y posición de los objetos. Un sistema que Vignola explicó a los italianos en *Le due regole della prospettiva pratica* (1583).

Desplegado en toda su plenitud en la *Perspectiva* de Jan Vredeman de Vries (1604-1605), el arte nórdico se distingue del meridional por una implicación directa en la escena representada. El espectador se siente invadido por la escena, el cuadro puede continuar espacialmente, incluso casi por detrás. Por otro lado existe una actitud visual documentalista, objetiva, de toma de datos y una cercanía doméstica, de espacios habituales, que la distinguen del teatro de la pintura italiana, de la escena vista desde lejos, a través de la ventana, desde lo alto, subjetiva.

---

14. ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Blume, 1987; p. 98.

Durante el siglo XVI y el XVII se produjo un auténtico desarrollo de tratados de geometría y perspectiva: los *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, 1528, y el *Underweysung der Messung*, 1538, de A. Durero; las *Regole generali di architettura...*, de Sebastiano Serlio, 1545; las *Lecciones de perspectiva positiva*, de J. A. du Cerceau; los ya citados de Viator, Vignola y J. V. de Vries; la *Prattica della Prospettiva...* de D. Barbaro, 1559; el *Livre de perspective* de Jean Cousin, 1560; la *Perspectiva Corporum Regularium* de W. Jamnitzer, 1568; el *Opticorum libri sex*, 1613, de F. d'Aguilon (Aguilonius) con siete ilustraciones de Rubens; la *Institutio Artis Perspectivae* de Hendrick Hondius, 1622; el *Traité de la section perspective* de Gerard Desargues, 1636; *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux* de J. F. Nicéron, 1638; y la *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, 1693 y 1700<sup>15</sup>.

Pero fue Gaspar Monge quien, a través de sus trabajos en fortificación, se introdujo en el campo de la geometría y la estereotomía, publicando en 1799, supervisado por J. Hachette, las lecciones de 1795 en la École Normale, bajo el título de *La Géometrie descriptive*<sup>16</sup>, con su sistema de planta-sección-alzado y sentó las bases de la geometría descriptiva moderna, sobre todo en lo que respecta a las sombras y las superficies curvas. A partir de aquí, a través de una codificación exacta de los sistemas, se universalizó la descripción geométrica, de vital importancia, más aún en aquellos momentos en los que emergía con fuerza el mundo de la maquinaria y el diseño industrial.

En todo este recorrido, desde el sistema diédrico, planta y alzado de los egipcios, pasando por el “eje de fuga” pompeyano, la “perspectiva invertida” de los bizantinos, la intersección plana de la “pirámide visual” de Alberti, los “puntos de distancia” nórdicos, los estudios ópticos de Descartes, hasta la geometría descriptiva de Monge, se despliegan nuevos recursos de codificación de la realidad. Son herramientas estilísticas derivadas de actitudes conceptuales hacia la realidad, o al menos de determinada realidad.

No perdamos de vista esta puntualización. Es cierto que los sistemas aprendidos, que a través de abstracciones se codifican y sistematizan, pueden permitirnos representar la mayor parte de las cosas que se presenten ante nuestros ojos. Sobre todo el ámbito arquitectónico y los espacios urbanos. A pesar de ello, existen limitaciones.

Esas limitaciones tienen que ver con las condiciones en las que los sistemas proyectivos se desenvuelven, tanto desde el punto de vista del espectador como del objeto a representar.

---

15. Para un conocimiento más completo de la tratadística sobre geometría, perspectiva y óptica, véase BARAÑANO, Kosme de. “Geometría plástica en el discurso cartesiano” (Apéndice 4; p. 117), así como en lo referente a la perspectiva KEMP, Martin. *The Science of Art, op. cit.*; carpetas II y III. También la espléndida recopilación de NAVARRO de ZUBILLAGA, Javier. *Imágenes de la perspectiva*. Madrid: Siruela, 1996.

16. KEMP, Martin. *Op. cit.*; p. 225.

Desde el lado del proyectista las condiciones son, principalmente, de dos tipos. La primera tiene que ver con la asunción de la distancia entre realidad percibida y realidad objetiva. La perspectiva tiene que olvidarse de los aspectos perceptivos, pero construye desde ellos con bases arbitrarias, como es, por ejemplo, la infinitud del espacio. La segunda consiste en su comportamiento. Debe estar **quieto** frente al modelo, sea un tornillo o una arquitectura. Debe ver desde un solo punto, ser **tuerto** para eliminar la visión binocular. Y debe situarse a cierta **distancia**, en función del motivo, para eliminar las aberraciones marginales.

Desde el otro lado, el del objeto representado, también debe permanecer quieto. Presentarse en escorzo u otra posición más adecuada y, sobre todo, que su estructura parta de formas geométricas simples. ¿Acaso pode-

mos representar perspectivamente, o por el sistema diédrico, un árbol, un bosque, una cadena montañosa, un acantilado, una nube, el agua, una ola, o una roca? Aunque los nuevos sistemas fractales desarrollados por el ordenador puedan aproximarnos a una representación o construcción de estructuras caóticas (la sección de un acantilado, una cadena montañosa, etc.), es más una nueva geometría que una nueva perspectiva. Explicada por Benoît Mandelbrot, la estructura fractal de un objeto se deriva de que “las partes que componen el todo son iguales a la forma general excepto en el tamaño”<sup>17</sup>.

Ciertamente, son demasiadas condiciones. El espacio perspectivo es un espacio abstracto donde circulan, flotan, los objetos y las situaciones. Es un espacio construido bajo férreas coordenadas euclídeas y cartesianas, infinito en su multiplicidad, infinito en sus posibilidades, pero irreal<sup>18</sup>. Podríamos también representarlo como espacio cerrado, cúbico, como habitación hermética donde cada cosa tiene referencia, de lugar, de tamaño, de distancia. Ese espacio referido es contra el que se proyectan los datos del objeto, caja de cristal que registra puntos, las inflexiones, las intersecciones. Caras del cubo cristalino al que tenemos que recurrir, sea en planta, en alzado, en perfil para la proyección diédrica, en proyección central para la perspectiva. Caja maleable y desplegable, distorsionada para la proyección paralela o axonométrica. Cubo mágico en el que introducimos el objeto de nuestra atención, sea un instrumento, una arquitectura o una ciudad entera, lo giramos y manipulamos hasta encontrar la visión correspondiente y la registramos. Cubo de cristal en la cabeza que, lógicamente, plantea sus problemas conceptuales, como ocurrió con el movimiento racionalista y su *estilo internacional*, el cual, en vez de situarse fuera y manipularlo en busca de su propia visión del mundo, quiso encerrarnos dentro.

La fascinación por la figura cúbica viene de antiguo. Fue ingrediente fundamental en Pitágoras y tratado por Platón en el *Timeo*. Más tarde, durante el Renacimiento en el comentario al *Timeo* por Ficino con su alabanza al arquitecto por querer emular la labor creadora de Dios, consideró la Tierra como cúbica (lo invisible, inmóvil, masculino) y esférica a la vez (visible, móvil, femenina). Piero della Francesca en su *Libellus de quinque corporibus regularibus* estudió los cinco poliedros platónicos en un esfuerzo por reconciliar la geometría de Euclides y la aritmética que luego aparecerían en la *Divina Proportione* de Luca Pacioli (1495), ilustrada por Leonardo da Vinci. Fascinación que recorrerá todo el siglo XVI y el XVII a través de los herméticos y pitagóricos, releyendo a Euclides (prefacio de John Dee a la primera traducción de Euclides al inglés en 1570<sup>19</sup>, la versión española de los

---

17. SEGARRA, David. “Objetos fractales”. En: *El País*, 27 de mayo de 1987, suplemento ‘Futuro’, año III, nº 82.

18. En este sentido recuérdese la geometría no euclidiana, debida a Karl Friedrich Gauss a principios del siglo XIX y continuada por su alumno G.F. Bernhard Riemann, que revolucionó la concepción geométrica del espacio, abriendo las puertas a los posteriores trabajos sobre el espacio-tiempo de Albert Einstein (ver WHEELER, J.A. *Un viaje por la gravedad y el espacio-tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, 1994).

19. BARAÑANO, Kosme de. “Geometría plástica...”, *op. cit.*; p. 150.

*Elementos* se publicó en 1576 a cargo de Rodrigo Zamorano)<sup>20</sup>. Fascinación que también podemos reencontrar en los arquitectos visionarios como Ledoux y “sus unidades geométricas eternas” en el XVIII, que mucho más tarde serán eclipsadas por Gropius y Ludwig Mies van der Rohe y la “Yale Box”<sup>21</sup>, y que últimamente tanto me obsesiona<sup>22</sup>.

---

20. Recuérdese en este sentido el manuscrito de Juan de Herrera, arquitecto de El Escorial, *Tratado de la figura cúbica útil y necesaria para entender los principios de las cosas naturales y sus excelentes y admirables operaciones según el Arte de Raimundo Lulio*, a finales del siglo XVI. Desde un punto de vista puramente pragmático, la figura cúbica se estudia en los tratados de estereotomía o corte de la piedra de Rodrigo Gil de Hontañón, en 1540, perdido y recogido en parte por Simón García en el XVII y publicado en su totalidad en 1979; también en Philibert de l'Orme, libros III y IV del *Premier tome de l'Architecture*, en 1567; Gerard Desargues, *Brouillon projet d'exemples d'une manière universelle... touchant la pratique du trait à preuve pour la coupe des pierres en architecture...*, en 1640; Matthurin Jousse en 1642 publica *Secret d'architecture découvrant fidèlement les traits géométriques, coupes et dérobements nécessaires dans les bâtiments...*; Abraham Bosse, en 1643, *La pratique du trait à preuve de M. Desargues, Lyonnais, pour la coupe des pierres à l'architecture*; François Derand el mismo año *L'Architecture des voûtes*; y la obra de A.F. Fréizer, *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et du bois pour la construction des voûtes ou traité de stéréotomie* en 1737-1739. En España el libro de *Trazas de Cortes de Piedras* de Alonso de Vandelvira, escrito entre 1575 y 1590, y el escrito por Ginés Martínez de Aranda, *Cerramientos y Trazas de Monte*, a finales del siglo XVI. (Extraído todo ello del estudio introductorio de Antonio Bonet Correa a la edición *Facsimil del manuscrito de Ginés Martínez de Aranda*. Madrid: Servicio Histórico Militar, 1986; pp. 13-34.) Véase también BONET CORREA, Antonio. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

21. “Prismas... de vidrio, acero y hormigón” en la revisión irónica del estilo internacional por Tom Wolfe (*¿Quién teme a la Bauhaus feroz?* Barcelona: Anagrama, 1988).

22. Reseño la anécdota del título del libro de FRIEDMAN, Thomas. *La tierra es plana. Breve historia del mundo globalizado*, que desde otro punto de vista, totalmente ajeno, aborda la planitud conceptual del globo terráqueo.

## **9. DESDE DÓNDE NOS SITUAMOS, A DÓNDE MIRAMOS**

Esta especie de caja de Pandora, a modo de espacio abstracto, matemático e infinito, en la que se guardan todos los sistemas perspectivos y donde introducimos nuestros temas, permite la elección tanto del propio sistema como de la posición del punto de vista. Pueden ser proyecciones ortogonales (alzado de un edificio), centrales (el interior de una estación), cónicas (la intersección de dos calles), paralelas (un grupo de edificios desde lo alto), o también pueden ser mezclas de varias o de todas. Respecto al punto de vista, pueden ser uno o muchos, puede incluir puntos de distancia o no, incluso podemos multiplicar las líneas del horizonte.

La tendencia normativa de todo sistema perspectivo cierra posibilidades en cuanto impone las condiciones necesarias para que la construcción funcione. Todos los sistemas perspectivos tienen una finalidad determinista, cerrada, unidireccional y sistemática, habiéndose diseñado para lo que sirven: una representación del espacio y de los objetos definidos por sus medidas en largo, ancho y profundo, sobre las dos dimensiones. Unos sistemas

intentarán acercarse al efecto que ese espacio, ocupado o no, tiene en nuestros ojos; pero lo que pretende es engañarnos. Otros, haciendo eso mismo, intentan implicarnos en la imagen, o también que a través de la exactitud de los datos aportados y de su correcta presentación conforme a las normas establecidas por el sistema, seamos capaces de reconstruir exactamente el objeto representado.

Si asumimos una actitud heterodoxa respecto a los sistemas, todas estas variantes sobre una misma escena enriquecen la imagen definitiva, la cual podemos construir a través de las variadas opciones de manipulación. Esta libertad en los medios representativos respecto a la perspectiva es producto de una actitud contemporánea, nada nuevo desde luego, después de las enseñanzas de las vanguardias históricas e incluso, con bastante antelación, de los dibujos topográficos del siglo XVIII, pero en continua revisión, sobre todo desde el advenimiento de la imagen informatizada. Esta perspectiva articulada, mezcla de varios sistemas históricos, reglados y cerrados o del uso indiscriminado de variaciones mínimas internas dentro de una estructura simple y convencional, es la que desde una práctica pictórica utilizo. No como forma exclusiva, sino como un ejemplo más de las variaciones contemporáneas en la representación de la arquitectura sobre el soporte plano del lienzo.

Dentro de esa libertad de movimientos, las principales variaciones que se producen en mi pintura son de dos tipos. La primera y más frecuente es la utilización –contra la perspectiva fija del Renacimiento– de varias líneas del horizonte y sus correspondientes puntos de fuga, solución cercana a esos dibujos del siglo XVIII. La otra, aprovechando la idea de espacio sistemático y continuo, es el estiramiento de los laterales de la imagen en busca de la imagen panorámica. Dos prácticas habituales, tanto en la pintura, en los dibujos de arquitectura, como en la fotografía. Su especificidad, en este caso, viene dada como un elemento más dentro de un conjunto de heterodoxias.

Desde que la perspectiva ha sido el camino para que la pintura adquiriera rango científico, en el Renacimiento, el referente arquitectónico ha sido obligatorio: “El lugar existe antes que los cuerpos que en él se encuentran y por esto es necesario establecerlo gráficamente antes que ellos”<sup>23</sup>. La perspectiva carece de entidad sin la arquitectura. Esa necesidad perspectiva de crear un espacio posible es la que determina la estructura arquitectónica de la imagen. Es el interés en escudriñar o hacerse dueño de determinada realidad lo que hace posible su sistematización y uso en la pintura, más que el interés por constatar una realidad arquitectónica concreta; de hecho, la perspectiva no fue utilizada en los dibujos de arquitectura hasta bien entrado el siglo XVIII, especialmente a través de los dibujos de Filippo Juvarra y Johann Bernhard Fischer von Erlach<sup>24</sup>.

---

23. Pomponius Gauricus, en PANOFISKY, E. *La perspectiva...*, op. cit.; p. 41 y nota 48.

24. SAINZ, Jorge. *El dibujo de arquitectura*. Madrid: Nerea, 1990; p. 128.



Respecto a la utilización de varias líneas del horizonte, o dicho más ampliamente, el uso de dos o varias posiciones perspectivas (lo que origina esos horizontes y, por sistema, alturas diferentes de los puntos de fuga que se sitúan en ellos), es una práctica habitual. No me refiero solamente a usos de supuestas incorrecciones propias de una falta de sistematización, como pudiera ocurrir antes de Renacimiento, especialmente en la pintura pompeyana, sino a una violación consciente de la regla de un único punto fijo de visión en la ventana de Alberti. Ya el propio Masaccio, el primero en presentar en espacio perspectivo exacto exclusivamente con el techo en la *Trinidad* (prescindiendo del embaldosado, propio del Renacimiento, para situar referencialmente los objetos y figuras en el espacio), utilizó una doble perspectiva para los diferentes personajes del cuadro:

“Los donantes, la Virgen y San Juan están vistos también de abajo a arriba, mientras que el Dios Padre sosteniendo al Hijo crucificado se ha presentado de frente, escapando a la ley del punto de vista que regula los otros elementos de la pintura”<sup>25</sup>.

Según la diferente naturaleza de lo representado, se le puede asignar un sistema representativo que no tiene por qué mantener una unidad perspectiva. Respecto a una posición definida del paisaje, por ejemplo, podemos situar arquitecturas que no se correspondan con ese horizonte. Variando la altura del punto de fuga, más alto o más bajo, conseguimos un sutil desequilibrio ante un espacio aparentemente correcto. Éste puede ser uno de los ejemplos más simples de la destrucción en la unidad del cuadro y la ortodoxia perspectiva. Pero las situaciones pueden –y a veces deben– complicarse más. El propio paisaje, como alfombra donde situamos las arquitecturas, puede descomponerse y fraccionarse. Podemos quebrar los horizontes o superponerlos o multiplicarlos. Se puede también *arquitecturizar* el propio paisaje, dotándolo de estructuras ortogonales, como hacían Mantegna y Giovanni Bellini. Respecto a las arquitecturas y en relación a los puntos de fuga, éstos se pueden diversificar en función de diferentes fragmentos de un único edificio. El hecho de que se presenten construcciones agrupadas bajo puntos de vista diversos produce, si están sabiamente compensadas, un efecto devastador. Bien lo sabía Giambattista Piranesi al grabar las *Carceri d'invenzione* en 1760, como lo supo el Barroco y, más tarde, G. Galli Bibiena en sus escenografías ilusionistas. Práctica que los surrealistas, dadaístas y futuristas rápidamente retomaron, especialmente De Chirico con sus arquitecturas inquietantes, casi tanto como las de Giotto.

Al margen de poder colocarnos en diferentes lugares, en función de lo que queramos ver (y luego representar), o de verlo varias veces o por partes dislocadas o en movimiento, etc., el espacio perspectivo, como espacio infinito –que lo es por definición, que no por la evidencia–, nos ofrece la posibilidad del espacio continuo. Este espacio continuo se extiende en

---

25. RAMÍREZ, J. A. *Construcciones ilusorias, arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

todas direcciones. La extensión frontal es una extensión sin tiempo, definida matemáticamente por un punto (la unión de las paralelas en el infinito), perspectivamente situada a la altura de nuestros ojos sobre la línea del horizonte, y que sólo nos pide abrir un ojo. Por contra, las extensiones arriba-abajo y derecha-izquierda se componen de sucesivas vistas frontales encadenadas en una dirección u otra. Esta visión del espacio continuo, en sucesión, no nos pide sólo que abramos un ojo, sino que movamos la cabeza o que recorramos el territorio. Este sentido de la movilidad, de la continuidad, aporta al espacio, contradictoriamente, un elemento fraccionado. La extensión frontal continúa supuestamente en todas direcciones –nosotros somos el centro–, sucumbe ante la ortogonalidad, curva el espacio como las geometrías no euclidianas y se refiere a la esfera. Las extensiones en sentido tanto horizontal como vertical proponen una dirección determinada, un predominio lineal y una tendencia a la continuación en detrimento de otras zonas del espacio que supuestamente intuimos que existen, pero que no nos interesan. Redondeamos el espacio y lo intuimos circular. La perspectiva frontal es una perspectiva neutra, completa e infinita. Las extensiones direccionales de esa proyección central son determinantes, selectivas, redondas, parciales y fragmentarias. ¿En cuál de las dos posibilidades puede sentirse más cómoda la cultura contemporánea? La respuesta es bien sencilla.

La nueva realidad contemporánea ha multiplicado, dividido y fraccionado el mundo perspectivo sólido y central del Renacimiento. El Manierismo y el Barroco comenzaron a darle vueltas, la Ilustración lo racionalizó más aún y lo extendió a otras áreas de las Humanidades, para que el Romanticismo se hundiera en los abismos de ese espacio infinito que no era el creado por el hombre sino por la naturaleza, y las vanguardias históricas acabaron por desmembrarlo y desmenuzarlo para “partir de cero”<sup>26</sup> y encontrarnos en un hiperespacio cibernético, televisivo, informático, un espacio sin tiempo, sin recorrido, contradictoriamente denominado “autopista de la información” o “la revolución interactiva”: “televisor, ordenador y teléfono serán todo uno. Ya no se hablará de espectadores, sino de ‘interactores’ capaces de traspasar desde el sillón de casa las fronteras más inimaginables. Salir de casa será un capricho”<sup>27</sup>, como ya vaticinaba Carlos Fresneda hace doce años.

El paisaje, por su configuración y por la forma en que lo miramos y nuestro propio desplazamiento, nos inclina hacia una extensión perspectiva en horizontal a ambos lados, tanto a izquierda como a derecha. El registro gráfico de esta operación –de reconocimiento del terreno– es la PANORÁMICA. Este interés por ampliar el campo de visión lateral planteó problemas desde el principio, ya que la intersección plana de la pirámide visual (en realidad

---

26. Expresión habitual en la Bauhaus de Weimar, según WOLFE, Tom. *¿Quién teme...?*, op. cit.; pp. 16-17.

27. FRESNEDA, Carlos. “Revolución interactiva”. En: diario *El Mundo*, 18 de febrero de 1994.

las imágenes son proyectadas sobre la superficie cóncava y no plana del ojo) nos lleva a las aberraciones marginales que los pintores renacentistas resolvieron alejándose del motivo<sup>28</sup>.

---

28. Véase al respecto PANOFSKY, E. *La perspectiva...*, *op. cit.*; p. 12 y nota 8.

La relación entre panorámica y recorrido visual evidencia más aún la distancia entre visión retiniana, curva, y visión perspectiva, plana. La tendencia natural a curvar el horizonte, simbolizando la amplitud del globo terrestre aparece tanto en la cartografía como en la pintura. En los mapas, primero, por una incapacidad de resolver la superficie redonda sobre el plano, pero más tarde como elemento signifiante. Desde el Renacimiento se han sucedido aproximaciones heterodoxas a un tipo de perspectiva curva, como las de Jean Fouquet a mediados del siglo XV o en las mismas recomendaciones de Leonardo a favor de una perspectiva *naturalis*, más acorde con la visión retiniana, respecto a la *artificialis* de Piero della Francesca, incluso también en algunas obras de Mantegna como la *Crucifixión*<sup>29</sup>. Aquí podemos situar la tendencia del arte nórdico, a través de la utilización del punto de distancia, al espacio oblicuo, poco frecuente en el arte meridional, así como el uso de un espacio cercano susceptible de extenderse en todas direcciones. Recordemos el enfrentamiento a la perspectiva plana del Renacimiento por parte de Juan Caramuel en su *Architectura Civil Recta y Oblicua* (1678). Como muy bien indica Antonio Bonet,

“Caramuel será partidario de la indagación más libre de la perspectiva con puntos de huida acelerados sobrepasando el estudio de las correcciones visuales hasta llegar al de las Anamorfosis”<sup>30</sup>.

En este punto fue Desargues con la obra *Manière universelle pour practiquer la perspective par petit pied comme la Géométrale* (1648) quien determinó el “haz de rayos geométrico” que “abarca todas las direcciones del espacio por igual”, contra el unilateral “cono visual” euclidiano<sup>31</sup>.

Desde un punto de vista más pictórico, en el mismo periodo renacentista debemos resaltar la serie de tablas sobre San Antonio Abad, hacia 1435, del Maestro de Osservanza, en las que el espacio se transforma en espiral, laberíntico y osadamente curvado, y las “vistas de pájaro” de Joachim Patinir (*El paso de la laguna Estigia* o *La huida a Egipto*, hacia 1520). En el norte algunos paisajes curvados de Durero, como *Estanque en el bosque*, de 1495-97, o la *Visión del Diluvio*, de 1525. En el siglo XVII hay que destacar la visión circular de los paisajistas holandeses –influidos por las vistas topográficas, con un horizonte alto y ligeramente curvado, como en la obra de Philips Kninck (algo que ya había ocurrido en Brueghel, amigo del cartógrafo Ortelius)–, como la *Vista de La Haya*, 1653, de Jan van Goyen y las de Jacob van Ruisdael (*Vista de Haarlem*, 1670-1675), así como Gaspar van Wittel y sus panorámicas sobre Roma (*La plaza y el palacio de Montecavallo*)<sup>32</sup>. En este sentido son también importantes las panorámicas del Támesis de Canaletto (*The Thames from the terrace of Somerset House looking towards Westminster*, 1750) o de Paul

---

29. RAMÍREZ, J. A. *Construcciones ilusorias...*, op. cit.; p. 82.

30. BONET CORREA, Antonio. “Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del Barroco”. En: CARAMUEL, Juan. *Arquitectura civil, recta y oblicua*. Madrid: Turner, 1984; p. 82.

31. PANOFKY, E. *La perspectiva...*, op. cit.; p. 54, y KEMP, Martin. *The Science...*, op. cit.; p. 120.

32. Para las relaciones entre cartografía y paisajismo holandés ver ALPERS, S. *El arte de describir*, op. cit., cap. 4.

Sandby (*View from the Gardens of Somerset House*) y su hermano Thomas. Tras Nicolas Poussin y Claudio de Lorena, los románticos, en la búsqueda de la infinitud en la naturaleza, explotaron el espacio inabarcable a través de los efectos panorámicos, especialmente Caspar David Friedrich (*Amanecer en los montes de Silesia*, 1810-1811; *El gran cercado próximo a Dresde*, 1832), John Martin y J.M.W. Turner (*Petworth Park*, *Tilington Church in the Distance*, 1828).

Desde la llegada de la fotografía y las posibilidades de distorsión de los nuevas lentes, el efecto panorámico ha sido ampliamente difundido (incluso Kodak produjo en serie una cámara especialmente diseñada a tal efecto, la Panoramakodak, sobre diseño de Moësard)<sup>33</sup>, sobre todo por su espectacularidad y valores documentalistas: desde la fotografía documentalista de las grandes exposiciones al despliegue de la postal panorámica de vistas de ciudades. Un camino abierto por la cartografía del siglo XVII, con los perfiles topográficos, especialmente en Holanda, cubierto, ahora desde la fotografía, con ejemplos como los de F.J. Bandholts, Mertaens o Zola. Esta nueva iconografía de la ciudad provocó su versión pictoralista, caso de las vistas de Madrid de Antonio López o las de Manhattan de R. Ras. Martin Kemp asigna la invención de estas panorámicas a gran escala a Robert Barker, en 1787 en Edimburgo. Barker las denominó "la Nature à Coup d'Oeil". En 1789 expuso su primer panorama en Londres. En 1792 realizó su vista panorámica y en 1802 los dibujos preparatorios de la de París<sup>34</sup>. Cabría recordar el fantástico panorama circular pintado por Léon Philippet, de 14 m de alto x 120 m de largo, presentado por primera vez en Milán en 1883 y más tarde en Turín, en el que se representaba Roma desde la terraza de Villa Aurelia antigua Saborelli en el Gianicolo, titulado *1849. Assedio di Roma. Garibaldi il 3 giugno a Porta San Pancrazio*<sup>35</sup>. En el campo

---

33. La incidencia de este tipo de cámaras fue notable. Entre las más populares en América podemos reseñar la "Wonder" Panoramic Camera, diseñada por J.R. Connon y patentada en 1889, producida por Stirn & Lyons, con opciones de ángulos de 90°, 180°, 270° y 360°; la All-Vista Panoramic Camera, inventada por N. Angstein, patentada en 1896 y competidora de la Kodak; la Stéreo-Panoramique Leroy convertible, presentada en la Société Française de Photographie en 1903, y la Bell Panorama Camera, inventada por Isaac A. Bell y patentada en 1908. Ver LOTHROP, Eaton S. *A Century of Cameras*. Nueva York: Morgan & Morgan, 1982.

34. KEMP, Martin. *The Science...*, op. cit.; p. 213.

35. CARTOCCI, Alessandro. "Il panorama di Roma nel 1849 di Léon Philibert". En: AA.VV. *Roma veduta*. Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, Artemide Edizioni, 2000.

de la fotografía, la idea de la panorámica es el centro del trabajo de Joachim Bonnemaison, quien con un aparato fotográfico manipulado ha llegado a registrar hasta 900° de giro<sup>36</sup>. Habría que recordar aquí los aparatos panorámicos de Woodbury (1881) y el de Triboulet, un poco más tardío, compuesto por siete cámaras para fotografías aéreas. En el caso de Bonnemaison, los rayos de luz quedan registrados sobre una superficie cilíndrica y no plana como en la cámara convencional, produciéndose de esta forma una aproximación a la perspectiva retiniana, visual, en contraposición a la perspectiva plana, renacentista.

---

36. FERRER, Esther. "La visión panorámica de Joachim Bonnemaison". En: *Lápiz*, año II, nº 21, Madrid 1984; pp. 45-49.

Las perspectivas, tanto las ortodoxas como sus manipulaciones, en el ámbito gráfico son una de las herramientas más directas en ese trasvase de una realidad construida en tres dimensiones al soporte plano. Esa distancia puede ser recorrida exclusivamente en ese sentido normalizado y reglado que, en todas sus variantes, la perspectiva proporciona. No obstante, por sí sola no nos ofrece elementos bastantes como para hacer ese camino lo suficientemente interesante. Una traducción mecánica, a través de los sistemas perspectivos codificados, no es más que la puesta en escena de un procedimiento. Sería como una explicación del uso del serrucho, haciendo una analogía con la carpintería, pero falta mucho desde ahí hasta saber qué mueble se quiere hacer, cuál es su forma adecuada y las aportaciones que a la norma (su horizontalidad, por ejemplo) se puedan añadir.

El conocimiento de estos sistemas representativos, y sobre todo de sus implicaciones conceptuales, es obligado, como lo es el del serrucho para el carpintero, aunque utilice la sierra mecánica para construir los armarios. A pesar de ello, su uso no asegura que la representación originada aporte valores artísticos que justifiquen tal operación. Se trata de un elemento más que, aunque se estudie en su especificidad, no permite pensar que puede, por sí solo, aglutinar la razón de ser de una representación.

La perspectiva, como sistema representativo resultante de determinada concepción del espacio, ofrece diversas lecturas en función del área que abarca. He repasado situaciones derivadas, por un lado, de la multiplicación de líneas del horizonte y puntos de fuga (heterodoxias mínimas dentro de sistemas unitarios que dan solidez al conjunto de la imagen), y por otro lado, de extensiones direccionales apoyadas en el carácter continuo del espacio perspectivo. Tanto en un problema como en otro la variante temática no ha sido determinante, planteándose una situación más o menos convencional, en cuanto que la mayoría de los temas se refieren a escenas habituales (hasta lo que nos alcanza la vista), como las que nos podemos encontrar tanto en un ámbito urbano como natural.

Pero ahora nos vamos a plantear una relación entre perspectiva y área de la escena o, dicho de otra forma, un sistema representativo en relación a la distancia del motivo. Esto nos llevará por un recorrido variado de sistemas dependiendo del área que queramos representar.

Vayamos de lo general a lo particular, de lo lejano a lo cercano.

La vista aérea, una zona de máxima extensión. Bastante más allá que lo que nos alcanza la vista. Tiene que ver más con la cartografía que con la perspectiva. El mapa resume la figura gráfica necesaria. El **mapa** es la representación, sobre una superficie plana, de una parte o de la totalidad de la superficie terrestre. La diferencia fundamental respecto a la perspectiva renacentista se deriva del concepto de escala respecto al de proporción. En el sistema de proyección ortogonal, el diédrico, el mapa corresponde a la planta y un mapa con curvas de nivel (introducidas por Cruquius en 1728) correspondería a la superposición de cortes en planta sucesivos. La representación de grandes áreas no deja de ser una aproximación abstracta porque la curvatura de la Tierra no puede ser expresada correctamente sobre una superficie plana.

Inicialmente los mapas nacen de la experiencia, de lo que el hombre abarca, bien con la vista o bien a través de recorridos, a pie, en barca, etc. Es una experiencia plana del territorio y no plantea mayores problemas conceptuales. Tenemos datos de que la mayor parte de los pueblos antiguos manejaron diversos tipos de mapas. Ya en el año 1330 a.C. los egipcios trazaron mapas catastrales. Uno como aquellos fue utilizado por Eratóstenes (276-196 a.C.) para medir el perímetro de la Tierra. Pitágoras y Parménides ya habían descubierto en el 350 a.C. que la Tierra era redonda. El primero en colocar un paralelo como referencia fue Dicearco de Messana (326-296 a.C.), discípulo de Aristóteles, y Eratóstenes, en el mapa que elaboró mientras fue director de la Biblioteca de Alejandría, presentó siete paralelos y siete meridianos. Los astrónomos babilónicos establecieron el sistema de latitud y longitud, lo transmitieron a los griegos e Hiparco (siglo II a.C.) lo utilizó para situar lugares en la Tierra. Pero fue Ptolomeo en el siglo II, basándose en ideas de Hiparco sobre las proyecciones, quien propuso un mapa con paralelos y meridianos curvos en su *Geografía*, y en el libro V del *Almagesto* se describe el astrolabio inventado también por Hiparco.

Durante la Edad Media el componente bíblico determinó el lugar de cada cosa. El Paraíso se sitúa en el centro del mundo y, en su defecto, la ciudad de Jerusalén. El mapa adquirió una nueva significación simbólica desatendiendo todo ajuste con la realidad.

En el siglo XV es descubierto Ptolomeo a través de la traducción latina de Scarparia y a partir de entonces fue sucesivamente reeditado. En la edición de 1508 se introdujo una proyección cónica, que ya Toscanelli había realizado en 1474. En 1445 Leon Battista Alberti “puso a punto los procedimientos de medición indirecta” en sus *Ludi Matematici*, lo que permitió levantar “planos topográficos de cierta exactitud”<sup>37</sup>. Tras el descubrimiento de América se generalizó la producción de globos terrestres<sup>38</sup>. Como gran figura del arte cartográfico hay que nombrar a Gerardo Kremer, conocido como Mercator (1514-1594), quien separó América de Asia por un estrecho, anticipándose al propio descubrimiento del estrecho de Behring. Por último, debe destacarse el *Teatrum Orbis Terrarum* de Ortelius, en 1570.

---

37. BONET CORREA, Antonio. *Cartografía militar de plazas fuertes y ciudades españolas, siglos XVII-XVIII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1991; pp. 35-36.

38. Llegando incluso a los famosos dos globos, uno terráqueo y el otro del firmamento, que mandó construir Luis XIV. Miden 4,87 m de diámetro y fueron realizados por Vincenzo Coronelli (extraído de BONET CORREA, A. *Ibidem*; p. 44).

El mapa, en cuanto relación a un territorio determinado, se ajusta a sus propias necesidades. Primeramente, las de orden conceptual, ya que nos exige un paso progresivo de lo curvo (la Tierra, el territorio) a lo cúbico (el ajuste de ese espacio curvo a unas coordenadas ortogonales) y de ahí al plano (a través de sistemas proyectivos concretos). No obstante, en el momento en que esta distancia de lo curvo, pasando por lo cúbico al plano, es asociada a la distorsión fotográfica, este salto se produce de manera más gradual, ya que mentalmente esa transformación está plenamente integrada en nuestra memoria visual colectiva<sup>39</sup>. La accesibilidad a las herramientas tecnológicas y sus posibilidades, a través de internet, ha generado un receso en los usos perspectivos con relación a la distancia y el motivo. El predominio absoluto de lo fotográfico se ha instalado como una losa pesada, apoyado en la sensación de verosimilitud y supuesta certeza visual. Su fácil maniobrabilidad está suponiendo la hegemonía aplastante respecto a los sistemas de aproximación y reconocimiento del terreno<sup>40</sup>.

---

39. Es el caso de la aproximación "a vista de pájaro" de Earth-Google en [www.earth-google.com](http://www.earth-google.com).

40. El ejemplo paradigmático de esto que comento es la página de internet [www.earth-google.com](http://www.earth-google.com), ya que permite una visión del mundo, desde las capas altas de la atmósfera hasta los cercanos 100 m, a partir de fotografías tomadas por satélite. ¿Hasta qué punto esta sensación de control sobre el espacio no acabará por enterrar la existencia de sistemas proyectivos, más eficaces en la mayoría de los casos pero que exigen una especialización, establecidos hasta ahora? El tiempo nos lo dirá.

Por otro lado, la amplitud o no del territorio sobre el que nos interesa trabajar, reconocer o controlar, permite el uso de determinadas artes gráficas o sistemas proyectivos concretos. De la utopía del mapa escala 1:1, a tamaño natural, pasamos a sucesivas reducciones, dando paso también a disminuciones del espacio representado. Esta limitación geográfica nos traslada al siguiente nivel de aproximación.

**La vista desde lo alto.** Desde una zona elevada. Desde lejos. Nos encontramos automáticamente ante la panorámica. Abarcamos un área más restringida, lo que la vista alcanza. Existe determinada cartografía que participa de esta distancia. Es el paisaje cartográfico, o vista topográfica, que en lo que respecta a las ciudades lo encontramos perfectamente representado en el atlas de Braun y Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum* (Colonia 1587-1617). Existe una implicación entre el observador y la imagen representada, en cuanto que nos hace partícipes de lo que se desarrolla ante nuestros ojos. Nos coloca mentalmente en la posición adecuada. Nos integra en la escena y pone los pies en la tierra. Reafirma la sensación circular del panorama, nos coloca en el centro del mundo en el eje de su periferia circular. Las vinculaciones pictóricas con esta distancia están comentadas más arriba.

Seguimos estando altos, pero desde cerca. **Desde un edificio**, el cual tampoco tiene que ser el más alto. Nos encontramos en un entorno limitado, urbano, definido por la propia naturaleza de lo construido. El espacio que se extiende fuera de este marco artificial lo desatendemos, no lo vemos, es un espacio sin definición. Lo inmediato nos absorbe. El edificio de enfrente nos impone su presencia. La distancia se acorta. De repente, el espacio se transforma, de lo redondo pasamos a lo cúbico, de lo curvo a lo ortogonal. Las condiciones perspectivas condicionan la percepción. En este punto de distancia al motivo se produce un acercamiento paralelo, las proyecciones axonométricas (isométrica, caballera o militar) y el alzado diédrico se adueñan del espacio. No obstante, este tipo de proyecciones, en cuanto supone un punto de visión irreal del espectador, pro-

porciona a la arquitectura un carácter objetual<sup>41</sup> e independiente. Fue uno de los sistemas proyectivos más utilizados por las antiguas civilizaciones orientales, sobre todo en China<sup>42</sup>, y es habitual también, de forma intuitiva, en los dibujos de los niños y preferido por los racionalistas del estilo internacional, Gropius, Le Corbusier, Theo van Doesburg, Ludwig Mies van der Rohe, etc.

El tema **desde la calle**, a ras de suelo. Bajo el edificio. Éste es el punto de vista más habitual. Estamos acostumbrados. Automáticamente, la línea del horizonte se sitúa a la altura de nuestra estatura. La proyección central y su vertiente cónica organizan el espacio y la articulación de los objetos en él. Es el reino de los escorzos; en suma, de la perspectiva. Curiosamente, es una perspectiva en movimiento, pero un movimiento en el sentido de la vista, siempre en busca del punto de fuga. No giramos en redondo panorámicamente, andamos hacia adelante, buscamos el fondo. La propia configuración urbana, generalmente ortogonal, determina nuestros desplazamientos por el callejón perspectivo en busca de ese punto de fuga

---

41. RAMÍREZ, J. A. *Construcciones ilusorias...*, *op. cit.*; p. 68.

42. SAINZ, Jorge. *El dibujo...*, *op. cit.*; p. 134.

inaccesible. Siempre en movimiento y siempre el mismo paisaje, la misma estructura, el mismo cono visual.

**Entramos en el edificio.** La realidad cúbica nos acoge. No nos podemos escapar de sus coordenadas. Euclides nos empuja, Descartes nos acompaña. Nuestro recorrido por la realidad interna del edificio, marcado por los límites de la propia construcción, dibuja su planta sobre el terreno. Nos desplazamos sobre la proyección diédrica. Es la planta de un sistema ortogonal. De repente, la realidad se transforma en fragmentaria, perdemos la noción de conjunto y nuestra experiencia se convierte en un montón de piezas desencajadas. De esa realidad partida en mil pedazos, repartida por el tiempo, nos quedamos donde estamos. El mundo se encoge. Casi lo alcanzamos con la mano.

Llegamos al detalle. De una pared, sus aristas; de una ventana, su marco; de una habitación, su mobiliario. Ahora estamos quietos. Nuestra vista los recorre. Los propios detalles dirigen su recorrido; estamos atrapados. Sus representaciones están muy cerca de la escala 1:1, a tamaño natural, pero no la alcanzan. Es el mundo de la geometría descriptiva.

Y **cogemos los objetos**. Pasamos al área de lo íntimo, lo personal. Lo visual se confunde con lo táctil. Es el mundo de los aparatos. Objetos a escala de la mano, los propios cuadros, objetos de registro, el ordenador

con su ventana de luz al mundo, cámaras fotográficas, lápices, aparatos de medida del tiempo y del espacio que utilizamos para registrar, retener y apropiarnos a través de representaciones de todos los momentos anteriores. Todo el conjunto de este recorrido sobre la mesa, en el cuadro. El mapa, la panorámica, el alzado diédrico y la axonometría, la perspectiva central y cónica, el alzado diédrico, la geometría descriptiva, la propia cámara de fotos, las páginas web y el lápiz. Un gran recorrido circular que vuelve al mismo punto, más o menos degradado, desfigurado por los medios auxiliares, que en su transformación, fusión y fisiónt desprende energía renovada producto de la entropía del proceso. Termodinámica en la distancia del motivo. Quizás todo esto nos ayude a desvelar opacidades, a transparentar espejos, a sumergirnos en superficies permeables, traslúcidas y a veces transparentes del todo, a ver y descubrir más allá de lo que vemos, no sólo a mirar, sino a mirar más atentamente.

## **10. EL JARDÍN COMO LABORATORIO O UNA GEOMETRÍA NATURAL**

Las relaciones de adecuación o no entre la distancia, los sistemas perspectivos y sus consecuencias narrativas, plantean cuestiones entre distintos, y vuelvo al empeño por relacionar aspectos probablemente independientes, contrarios, como el tiempo-espacio, o la geometría-organicismo...

Este enfrentamiento podemos evidenciarlo sobre una propuesta temática concreta. ¿Encontraremos un área específica donde intervenga de manera simultánea esta lucha de contrarios? Es probable que el jardín como elemento temático pueda ser analizado desde este punto de vista.

Podemos incrustar arquitecturas en un bosque utilizando cada uno de los elementos como paradigmas del contrario. Pero podemos ser también más sutiles y encontrar un punto de fusión donde lo espacial y lo temporal conflu-

yan de manera más armoniosa, y es además uno que ha ocupado años de mi trabajo. Me estoy refiriendo al jardín y a aquellos trabajos que se englobaron bajo el título de *Del orden natural*. Manejaba la idea del jardín como analogía de la creación plástica, como lugar primigenio donde todo está por hacer y todo puede pasar, donde las reglas las ponemos nosotros mismos... Centré mi interés entre los años 1992-1996, provocando algunas de las reflexiones que siguen<sup>43</sup>, excusa temática para indagar sobre este enfrentamiento que comento entre polos opuestos, el juego entre contrarios, los espacios de fricción, las fronteras, los bordes, los perfiles.

La idea del jardín como laboratorio establece dos ámbitos: por un lado el jardín como espacio que evoluciona, que se transforma, vivo y nuevo; por otro el laboratorio como espacio permanente, neutro, frío, con metodologías ajustadas y protocolos estables, en búsqueda de leyes fijas. El jardín lo que crece, lo que evoluciona. El laboratorio lo uniforme, las constancias, lo lineal.

También hablaba de una geometría natural, y con esta idea también nos ocurre algo parecido. Así, por un lado la geometría como parte de una ciencia más amplia que trata de las propiedades de las figuras en el plano y el espacio, búsqueda de constantes, de reglas. Y por otro lo natural, lo orgánico, el desarrollo, lo mutable, la transformación, la mutabilidad, la diferencialidad (no hay dos árboles iguales, dos nubes iguales). Estos dos términos nos recuerdan aquellas dos nociones de perspectivas en el Renacimiento, la *artificialis* de Piero della Francesca (basada en cuestiones matemáticas) y la *naturalis* de Leonardo (nacida de la experiencia visual). Dos mundos distantes de los que podemos deducir dos topografías contrarias, el embaldosado y la tierra, pero también dos topografías cercanas. Dos estratigrafías de una misma secuencia. Dos capas de una misma realidad. Por un lado, una geometría que se inmiscuye en la estructura interna de los fenómenos naturales; por otro, una lógica natural que impregna el conocimiento.

Si nos fijamos en la arquitectura, son las referencias orgánicas las que se impregnan en los elementos constructivos; en el jardín son estas soluciones, más o menos geométricas y abstractas, las que se superponen al desarrollo natural y sin programa. Las analogías biológicas del diseño arquitectónico pueden plantearse a dos niveles. Uno, desde el punto de vista de la apariencia visual –esto es, la modulación de los edificios y su composición–, y dos, desde el lado de la funcionalidad, entendido el edificio como un todo, tanto en sus usos como en su estructura.

Los estudios de la naturaleza, la zoología, la botánica y sus relaciones con el hombre, la antropología, tanto desde el evolucionismo darwiniano como desde la anatomía comparativa de Georges Cuvier y sus métodos

---

43. Comentarios de mi intervención, publicados en MADERUELO, Javier. *El jardín como arte. Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997. Actas del Seminario Arte y Naturaleza que tiene lugar cada verano en el CDAN Fundación Buelas, Huesca.

clasificatorios, vierten sobre la arquitectura nuevas propuestas y sistemas. La idea de las formas arquetípicas, como semilla a partir de la que se producen las variaciones, es una de ellas (caso de la *Urhütte* de Semper, edificio arquetípico del que proviene toda la arquitectura, nacida en su visita a la Gran Exposición de 1851 en Londres a la vista de la cabaña caribeña)<sup>44</sup>.

El afán clasificatorio en busca de modelos-tipo, a partir de los cuales articular las realizaciones futuras, es otro de los aspectos incorporados desde las ciencias naturales (es aquí donde se inserta J.N.L. Durand y su *Recueil et parallèle des édifices*, de 1801).

La analogía anatómica traslada un esquema estructural, con la diferenciación entre “huesos” y “piel”. Parte de la arquitectura gótica, como estilo derivado de conquistas estructurales, y alcanza su madurez en los rascacielos de Chicago, en los que el esqueleto metálico es recubierto, a modo de piel, por fachadas “colgadas” independientes.

En su aspecto más epidérmico, la arquitectura está plagada de referencias a la naturaleza. En este sentido, H. Colley March introdujo el término de “pseudomorfo” para definir las formas decorativas derivadas de razones estructurales<sup>45</sup>. Especialmente, el origen vegetal de los materiales constructivos y sus versiones en piedra, desde la aparente relación entre determinadas soluciones arquitectónicas del templo clásico griego y su antecesor en madera, hasta las referencias vegetales cultistas en la cabaña rústica o en el supuesto origen de la arquitectura. Las relaciones de la columna egipcia con el papiro o la palmera, del tronco con la columna, del capitel jónico con los cabellos femeninos, del capitel corintio con la hoja de acanto, etc. se enmarcan en este ámbito.

---

44. STEADMAN, Philip. *Arquitectura y naturaleza. Las analogías biológicas del diseño*. Madrid: Blume, 1982; p. 51.

45. *Ibidem*; p. 164.

Desde el punto de vista puramente decorativo las formas inspiradas en motivos biológicos encuentran pleno desarrollo en el siglo XIX, si bien durante toda la historia de la arquitectura han sido una práctica habitual. La ornamentación con formas vegetales, motivos simétricos, la podemos encontrar desde Owen Jones –que trabajó junto a Joseph Paxton en la decoración del Cristal Palace– con su *Gramática del ornamento* (1856) a la arquitectura de Louis Sullivan y su *Sistema de ornamento arquitectónico*, así como la arquitectura de “Viena 1900” y el Art Nouveau.

En todos estos trabajos el mundo vegetal está presente. La reivindicativa vuelta a la naturaleza auspiciada por John Ruskin, y su estudio pormenorizado, desde la anatomía comparativa de Cuvier y su “correlación de las partes”, o la clasificatoria del antropólogo Pitt-Rivers, hasta “la forma sigue a la función” de Sullivan, llevan no sólo a nivel decorativo, sino estructural, el uso de soluciones simples derivadas de esquemas biológicos. En este sentido, tanto los modelos basados en las estructuras cristalinas de los minerales, soluciones geométricas<sup>46</sup>, como los basados en el mundo vegetal o animal, soluciones

---

46. Para las relaciones entre estructuras minerales y cristalinas con la arquitectura expresionista, véase MARCHÁN, Simón. *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

orgánicas, han sido los hilos conductores de las propuestas más innovadoras. No obstante, existen ciertas soluciones, como la espiral, que han cautivado desde antiguo. La sorprendente disposición de las semillas del girasol o los segmentos en torno a la piel de la piña tropical, así como el caparazón en espiral del caracol, esclarecida su forma matemática por sir Christopher Wren, son ejemplos biológicos análogos. Su componente progresivo, continuo, sin límite y abierto, a partir de la respuesta constructiva de la escalera deviene en simbólico infinito, elevado, más allá de lo real, de lo posible. Espiral de tiempo sin fin, torre de Babel, espiral utópica. Del molusco al cielo.

Pero estábamos hablando de ese espacio contradictorio en el que se enfrentan ámbitos diferentes. Por un lado, una topografía natural que se desarrolla con sus leyes específicas, orgánicas, como *continuum* y por otro, una malla estructurada, un puzzle de encaje obligado, sobre la que actuamos.

Siempre he entendido el jardín como un espacio para la experimentación, objetualización de un proyecto de mundo. Espejo de un posible orden más o menos inventado o establecido. Un espacio abierto que está entre la maceta de flores y los parques naturales interestatales.

Una maceta, dos macetas, un balcón de macetas, un patio, pequeños jardines unifamiliares, una acera arbolada, una medianera de autopista, pasillos verdes de casas adosadas, grandes jardines privados, riveras de ríos, invernaderos, alamedas, botánicos, jardines públicos, parques, zonas de esparcimiento, reservas naturales, etc.

¿Dónde situamos exactamente la materia sobre la que hablamos? ¿Qué diferencia existe entre un jardín y un campo de arroz, una plantación de lavanda o una huerta?

No vamos a entrar en las cuestiones sobre el origen, que desde una órbita teológica puede situarnos en el Paraíso Terrenal y sus reminiscencias simbólicas como lugar maravilloso en el que todo empieza o acaba (“y a quien crea en Alá y obre rectamente, lo llevará a un jardín recorrido por arroyos con el fin de que permanezca allí eternamente y para siempre...”<sup>47</sup>).

Sabemos que desde el principio el hombre ha intentado adecuar el entorno a sus necesidades; primeramente por abrigo pero más tarde por subsistencia. La manipulación del paisaje fue en aumento a medida que progresaba la tecnología. Desde las plantaciones de arroz en terrazas escalonadas de Oriente o los movimientos de tierra en Egipto y las canteras romanas, pasando por la dinamita de los chinos, hasta la moderna maquinaria, hay una progresiva capacidad de alteraciones del entorno natural.

Parece que el jardín representa un entorno natural creado a pequeña escala, un microcosmos natural para uso y disfrute. El jardín ha ido variando en su concepción a medida que el dominio del espacio hacía cambiar la forma en que el hombre se relacionaba con él. Desde los jardines egipcios, con sus piscinas o los jardines colgantes de Babilonia (h. 600 a.C.), hasta las macetas en nuestros balcones urbanos, podemos ir viendo el jardín como respuesta a concepciones diferenciadas de nuestra relación con la naturaleza.

¿Pero dónde encontramos el punto de conexión entre realidades tan distintas? Busquémoslo. ¿Puede ser el hecho de que tengan una organización específica, un tipo de componentes que lo forman, un espacio delimitado, asentamientos vegetales, un control sobre su crecimiento, una jerarquía en sus recorridos o la utilización de especies vegetales tipificadas, su vocación decorativa, su articulación respecto a una arquitectura, su similitud con un modelo establecido, una lectura simbólica concreta, ser un espacio para el paseo o la contemplación...?

---

47. *Corán*, 65, 11. En: HANSMANN, Wilfried. *Jardines del Renacimiento y Barroco*. Madrid: Nerea, 1989.

Creo que es el hecho de definirlo como tal, aunque en esto tenga demasiado que ver la persistencia de modelos antiguos. En euskera existe un refrán: *lzena duen guztia omen da*. Es decir, “todo aquello que tiene nombre existe”.

Parto de la idea de que un espacio definido, sea del tipo que sea, se incluye en la órbita del jardín cuando viene determinado por el hecho de constituirse en una operación mental, una conjunción de voluntades, la objetivación de un programa en búsqueda de algo, en busca de algo tan genérico e indefinible como la belleza, a través de un orden específico, un orden que nos lleve a definirlo como tal.

En realidad, se *construye* un jardín cuando se *construye* un método para *construir* sensaciones.

Colocados en este punto, bastante inestable por cierto, podemos definir dos campos diferenciados que atañen al jardín, y es en esta diferenciación donde se establece su capacidad de comunicación y se convierte en vehículo de lenguaje. Los dos aspectos a los que me refiero son, por un lado, la construcción del jardín, y por otro la contemplación del jardín.

El primer ámbito es el que se refiere a la TRANSFORMACIÓN y en el que participan los historiadores, los diseñadores, los arquitectos paisajistas, los botánicos, los peritos agrónomos, los propietarios; y el segundo a la INTERPRETACIÓN, en el que todos somos partícipes.

La elección de elementos y modelos diferentes que traduzcan esas búsquedas da lugar a soluciones diferenciadas en tiempos diferenciados. Pero será un ámbito mental, al margen o independientemente del tipo de elementos sobre los que se formalizan –desde soluciones nacidas de la utilidad (jardín medieval, por ejemplo) o puramente esteticistas (italianos) o ajustadas a un programa de poder (Versalles) o desde el pintoresquismo (ingleses)–, el que se traducirá en proyectos conceptuales, proyectos diferentes, con materiales diferentes, en tiempos diferentes.

Son manifestaciones donde intervienen **transformaciones** en las cuatro dimensiones; por eso están más cerca de la arquitectura que de la pintura, más cerca de la danza o el teatro que de la escultura. Pero de una arquitectura viva, que crece y se desarrolla. No como la estática de las edificaciones donde lo que crece es su propio deterioro.

El TIEMPO como nueva dimensión, en un esfuerzo por detenerlo o en un esfuerzo por prolongarlo.

Existe una lucha contra el tiempo en las dos direcciones, una a favor, que se define por el tiempo que transcurre entre la plantación y la definición formal de la masa vegetal, y otra en contra, que se establece en la tensión mantenida entre su desarrollo natural en un proceso continuo de crecimiento e invasión y su proyecto ya definido formalmente.

Pero también encontramos un tiempo en movimiento. Diferentes ritmos del paso del tiempo. **Ritmos de sonido**, a través de encauzamientos del viento, de velocidades en el transcurrir del agua, el goteo de las fuentes, rampas de deslizamientos, salpicados broncos. **Ritmos de paseo**, lugares para caminar, lugares para el descanso, lugares para la contemplación. **Ritmos en las direcciones**, derivadas por sendas en zigzag, búsquedas en el laberinto, perspectivas rectas hasta el horizonte, caminos en redondo. **Ritmos de visión**, con parterres, balconadas, colinas. **Ritmos de información**, estatuas, emblemas, arquitecturas, etc., etc.

O un tiempo histórico mostrando una decidida vinculación, por ejemplo con la mitología o la poesía o la pintura, como el jardín paisajístico del parque de Stourhead, 1744-1765, por Henry Hoare (Fig. 53), organizado en base a una trama mitológica, compuesto por cuadros pintorescos, incluidas construcciones clásicas. Una de estas vistas representa en tres dimensiones el cuadro de Claudio de Lorena *Vista de la costa de Delos con Eneas* (Fig. 54).

Construcción de tiempos diversos, rápidos, veloces, pausados, detenidos. Juegos del tiempo que implican emociones, estrategias de encantamiento, estrategias de seducción.

Poco a poco vamos encontrando la respuesta a la pregunta inicial: ¿cuándo surge el jardín? Surge en el momento en que se pretende **dar sentido** a la traducción de un deseo. La organización específica de unos materiales naturales de acuerdo a un programa de comunicación, de búsqueda, de construcción de sensaciones. Todo ello a través de una serie de recursos más o menos avalados por el tiempo y la experiencia, se utilicen o no, modelos homologados por repetición o historia.

Como vemos, todo jardín pasa por un programa, por una proyección (en el sentido de proyecto y en el de lanzar un mensaje) y es aquí donde hablo de **geometría**. No ya el trazado más o menos geométrico de la planta de un jardín, sino en el sentido de proyecto, de tratar de las propiedades de las figuras en el plano y en el espacio. Una geometría de las sensaciones, una geometría natural. Cómo unas figuras simples, el cubo, la pirámide, la esfera, etc., y sus disposiciones, su trabazón, su articulación, se traducen en desasosiego, en tranquilidad, en ansia, en algo pausado, en exaltación, en sentido del orden, del caos, en control, en dramatismo, en inquietud, en lo sublime, en lo bello.

De una geometría de lo visual, de lo sonoro, de lo olfativo, de una geometría de los sentidos a una geometría de las emociones, a una geometría mental, del alma. Un jardín para cada estado del alma.

Del laboratorio de formas a la geometría natural. En esa distancia, entre lo evidente de los hechos (sus medidas, que se caigan las hojas, que un árbol crezca, o la distancia visual de un camino recto) y la sensación que percibimos de ellos, está el arte. En este caso el arte de los jardines en sus dos vertientes, la TRANSFORMACIÓN y la INTERPRETACIÓN.

Desde el principio estamos nadando entre dos aguas, las que nos llevan al orden, al programa, a lo racional, al control de los elementos, del crecimiento, y las que nos empujan al mundo de las sensaciones, a lo subjetivo. Las aguas de lo general y las aguas de lo particular. Las aguas de la transformación y las aguas de la interpretación. De la canalización de una estructura racional al remolino de lo orgánico, la naturaleza sin control, en expansión, en crecimiento y en medio, con el agua al cuello, el hombre distribuyendo las fuerzas en expansión ajustándolas al rigor de su programa.

Esta capacidad de contención de pseudo-triunfo sobre la naturaleza le proporciona un estadio de semidiós, de superhombre, que nubla sus sentidos.

No quiero hablar como un historiador ni relatar la historia de los jardines, su evolución estilística, ni siquiera documentar un catálogo de artistas vinculados más o menos directamente con la representación de los jardines o aquellos que intervienen artísticamente en la naturaleza, artistas de *land-art*.

En relación con los jardines me interesa más un acercamiento, desde la interpretación, un aprendizaje de los sistemas de embaucamiento, de disfraz. Me interesa lo que puedo aprender de los jardines.

El jardín como estampas sucesivas, visiones paralizadas que predisponen el ánimo, una topografía de los efectos. El dominio de los estadios sucesivos, de emotividad, de fuerza, de agitación, etc., los puntos de clímax en las sensaciones. El jardín como escenografía, como teatro de emociones, en definitiva, una arquitectura del alma.

Hablaba más arriba de dos aspectos relacionados con el jardín: la transformación y la interpretación.

La **transformación** en sus dos vertientes de diseño y de realización, que puede incluso alcanzar el mantenimiento. Es evidente nuestra cada vez mayor capacidad para cambiar las cosas, acomodarlas a nuestras necesidades, nuestras intenciones, nuestra facultad para instaurar orden, moldear y sistematizar el caos, en definitiva, construir entorno, construir hábitat. Este construir hábitat viene dado por el uso de herramientas conceptuales, que articulan elementos preestablecidos y conocidos, sintaxis elaboradas y probadas con mayor o menor éxito que, en el caso de los jardines, forman variadas soluciones, desde mallas geométricas a disposiciones pintorescas. Sintaxis elaboradas constituidas por palabras que construyen esas frases (el boj, el agua, las estatuas, la ruina, la logia). En definitiva un juego de construcción de un lenguaje particular, de variaciones desde frases mínimas (parterres, fuentes, el huerto, laberintos, pabellones de caza), hasta narraciones completas que establecen sentido, que ordenan el jardín, *continuum* narrativo, como **diccionario** y **gramática natural**.

En este sentido la puerta sigue abierta, el vocabulario está incompleto y siempre podremos inventar nuevas sintaxis.

También he hablado de **interpretación**. El jardín como espacio de acción, como lugar de sucesos, donde el tiempo discurre y nosotros con el tiempo. Desplazamientos de todo tipo, de un sitio a otro:

- El jardín desde un programa definido a una lectura abierta.
- El jardín desde un espacio construido a la traducción de un deseo.
- Desde el jardín como laboratorio, espacio experimental, al jardín como geometría natural y control de las contingencias.
- El jardín desde el espacio vivido al espacio interpretado.
- El jardín desde la acción hasta la representación.
- El jardín como lectura de la naturaleza, la pintura como lectura del jardín.
- El jardín, petrificación y tipología de impresiones, como modelo estable y nosotros como lectores, activistas, traductores de esas sensaciones. Y como toda traducción y lectura necesita de un entrenamiento. Entrenamiento como educación de la mirada, como memoria. Aprender a mirar. Apoderarnos del espacio y de su significación desde la sensibilidad, a partir del jardín como modelo del mundo, como territorio adueñado, lugar ideal, un lugar, un espacio, un tiempo para la vista, para los sonidos, para el olfato, para el tacto, un lugar para la reflexión, para el ejercicio, para la búsqueda, para el nervio, para el conocimiento, para los vivos, para los muertos (el cementerio como jardín), un lugar para el orden, para el caos, un lugar para siempre. Uno para la geometría y otro para la topografía. Un gran lugar de adecuación.

Adecuación de programas entre lo mental y lo real, lo posible y la fuerza de los hechos, la permanencia de ese programa y su evolución temporal. Las ideas y su traducción. Nuestra idea de belleza y su traducción palpable, objetiva. La placidez y el recorte de un seto. Lo mental y lo natural (el clima, el suelo, la vegetación). Pero siempre en movimiento, donde las respuestas desde el arte pueden ayudarnos, enseñarnos, motivarnos, divertirnos y crecer, crecer en conocimiento, en experiencia, en deslumbramiento, en transparencia, en dominio de la realidad.

## 11. DESDE EL ESPACIO HACIA EL TIEMPO

Pero uno se encuentra nuevamente frente a un lienzo en blanco y la historia se repite. Podemos o no acercarnos a nuestra propia problemática desde un punto erudito o no, pero realmente todo esto no sirve para nada frente al lienzo en blanco.

No obstante, puestos en faena y frente a ese lienzo en blanco, sin un ápice de miedo y con la mejor de las disposiciones, uno se vuelve a preguntar: ¿cómo traducir en algo concreto (una medida, una distancia, una luz, un paisaje, un objeto), un magma latente, sin forma, indefinible, una sensación, una voluntad, un ímpetu, algo que flota, no sabes dónde pero que quieres atrapar, definir, cuantificar, concretar, construir...?, ¿y cómo hacer que esa pequeña parcela de nueva realidad emane y proyecte esa sensación, esa energía, por un momento o para alguien?

Cómo disponer esa arquitectura imaginaria, esos muros, qué materiales, qué relaciones, desde dónde lo miramos... y cómo lo representamos en lo bidimensional. Habrá quien diga que son preguntas superadas, intrascendentes... y ciertamente, son preguntas tontas pero que nos hacen replantear el concepto de espacio, de percepción, de tiempo, de medida... Son preguntas que hablan de nosotros, el mundo que construimos, cómo lo queremos y cómo lo vivimos...

Para la exposición titulada *El espacio inexistente*, de 2005, hacía la siguiente reflexión:

¿Qué tengo lo más cercano al lienzo que no sean las ideas? Mi mano. ¿Y cuánto mide? ¿Y la medida de mi codo? ¡450 mm! O lo que es lo mismo, seis palmos. Según la tradición, un palmo mide cuatro dedos, por lo que un codo mide 24 dedos... 45 cm, la medida del codo egipcio, análogo al codo hebreo en su variante vulgar (24 dedos) que no el codo sagrado (28 dedos, luego 525 mm) que fue referencia constructiva en el templo de Salomón. 45 cm.

Pues lienzos de 45 x 45 cm. Es una opción. Y ahora, ¿cómo articular armónicamente semejante sosez de medidas? Pero los clásicos tienen soluciones para casi todo y en concreto, mi amigo Piero della Francesca en su *De prospectiva pingendi*, o su discípulo o copista, Luca Pacioli en *De Divina Proportione*. ¡Si Vitruvio levantara la cabeza y nos viera jugar con la proporción en 1,618 también llamada proporción áurea por los antiguos! Pero siempre vuelven los

mismos fantasmas o los mismos ángeles... Manejar una estructura abstracta que regula un espacio es como una gramática del lenguaje, un sistema cerrado que abre posibilidades. Es el eterno dilema, fondo-forma, estructura-narración. Un espacio contemporáneo sobre una geometría antigua. Mies van der Rohe y Piero della Francesca, un diálogo insostenible y fructífero, pleno de sutilezas. Podríamos imaginarlos conversando en torno a los frescos de San Francisco de Arezzo mientras Mies escudriña por el rabillo del ojo el trono de tijera del rey Cosroes, en la parte baja del muro izquierdo, soñando en su mobiliario para Barcelona. O quizás en la casa Farnsworth cerca de Chicago mientras Piero dibuja el perfil hierático de Rohe. Siempre he jugado a imaginar que Mies escondía en su cartera de bolsillo, a modo de recordatorio, una pequeña reproducción de la *Flagelación de Cristo*, de Piero della Francesca.

Tengo que pintar un cuadro con los dos conversando.

¿Pero cómo vaciar el cuadro de historias para que no deje de fluir y, a la vez, abrirse a todo aquello que uno quiera? **Los espejos no descansan nunca**, conseguir un cuadro que no descanse nunca y que cada nuevo espectador vea su propia pintura, lea su propio discurso, sienta sus propias sensaciones... Como repito tan a menudo, una pintura sin imágenes, una pintura como un eco, que nada dice a quien no quiere escuchar, que nada dice a quien no quiere ver.

Estamos acostumbrados a obras tan huecas que sentimos la necesidad de acompañarlas o ilustrarlas con teorías, con explicaciones, con documentación, con fotos de la "acción". La propia obra cada vez es más plana, más opaca, más previsible, más aburrida... sin "aura". Hemos llegado al punto que ya vaticinaba Walter Benjamin, pero no por una cuestión de la reproductibilidad, no porque pueda haber muchas iguales, que también, sino por una cuestión de tiempo, porque no se "tarda" nada en llegar a ellas. Desde el propio hecho productivo hasta su rapidez de consumo, la velocidad en acceder y atrapar esas imágenes y el poco tiempo que somos capaces de detenernos frente a ellas. ¿Cuánto tiempo tarda el artista en terminar su trabajo? La desaparición de ese tiempo, ¿cuántas cosas impide que sucedan? La capacidad de transformación y aprendizaje del propio proceso, el tenerlo "entre manos", ¿dónde queda?

Nada explica una exposición, nada explica un cuadro. Pintar nos cambia. Lo que antes nos daba casi vergüenza confesar se ha convertido en motivo de orgullo.

Desgraciadamente, no aprendemos nada y lo poco que supimos se nos olvida.

Sobre la arquitectura, como una más de las realidades tangibles y referencia iconográfica casi permanente en mi pintura, podemos verificar o comprobar dos procesos: el espacial y el temporal. Uno de ocupación y otro de permanencia, ambos a través de movimientos tanto de presencia como de ausencia o viceversa.

La permanencia, el desarrollo en el tiempo de una construcción, su deterioro, sus transformaciones e incluso su desaparición, el intento de recuperación de esa realidad, de ese tiempo perdido para siempre, es algo que en el momento en que se detiene, se fija, se momifica sobre el lienzo, adquiere una nueva o distinta significación.

Esta capacidad de la pintura para detener el tiempo no impide que la arquitectura referida continúe su proceso destructivo o de recuperación. Su dependencia de los materiales que la conforman y objetualizan, sus propios sistemas constructivos, adecuados o no, así como el uso que se haga de ella, o el abandono, confieren a la arquitectura un carácter de calendario que no aparecía en el guión de su proyecto. A pesar de la voluntad de permanencia con la que toda arquitectura se construye (también la efímera, que tiene que mantenerse mientras dure; pues no es lo mismo el desmontaje que la destrucción), es esa incapacidad de resistencia la que la hace maleable incluso en su dureza.

El hecho cierto de que la arquitectura, en los mejores casos, soporte el paso de muchas generaciones le confiere un carácter mítico, a la vez envidiable, en la medida en que es un material que podemos lanzar hacia el futuro, y que **hacemos**, nos proyectamos y en el que dejamos algo de nosotros. La arquitectura se convierte en nosotros mismos. Proyecta el tiempo hacia el pasado, y en lo que es (queda), fuimos. En este sentido, Kosme de Barañano advierte, en la interpretación de los hechos artísticos, sobre el error de creer que el pasado es causa del presente,

“como si el tiempo transcurriera desde el pasado hacia el presente en vez de hacerlo en realidad del presente hacia el pasado. Lo que ya no es no puede producir lo que es. Sería como afirmar que un barco es propulsado por la estela que va dejando”<sup>48</sup>.

Ciertamente estamos hablando de dos tiempos diferentes, que tampoco coinciden plenamente con el tiempo absoluto y relativo que Newton manejaba. El **absoluto**, verdadero y matemático, en sí, que por su naturaleza fluye igualmente sin relación a nada externo, es concepto de **duración**. El **relativo**, aparente y vulgar, en alguna medida es sensible y externo a dicha duración. Es en este último espacio donde caben las interpretaciones: el tiempo no en su condición determinista, como “flecha del tiempo”, un minuto tras otro, un acontecimiento tras otro, una piedra sobre otra, en una dirección, sin retorno posible. Las ciencias intentan, con respuestas permanentes a hechos transitorios, ir del presente al futuro, formular leyes eternas; la Historia quiere revivir acontecimientos muertos, detenidos y traer el tiempo del pasado al presente.

También podemos hacer otro tipo de diferenciación entre el tiempo matemático de Newton –un tiempo atómico, astronómico– y un tiempo biológico, generacional, cultural; ambos de velocidades diferentes<sup>49</sup>. Evolutivamente diferentes, cíclicamente diferentes, con permanencias diferentes. La resistencia a desaparecer tanto de las ideas, de los inventos, de las máquinas, como de la arquitectura y su estar “colgado” en el tiempo, con sus caídas repentinas, moldean la experiencia que tenemos de la realidad del tiempo, a pesar de que él sigue su curso con su aplastante evidencia<sup>50</sup>.

Esta obsesión por la permanencia en el tiempo –si no nuestra, al menos de nuestros actos, hechos o ideas– se traduce en obsesión por los orígenes. El lugar de nuestro origen, sus rastros, lo que permanece, la búsqueda de claves que respondan a las preguntas del presente para adentrarnos en el futuro. La cinta de Moebius y su desarrollo infinito, tiempo sin fin. Nuestra actividad en sus orígenes, la arquitectura en sus orígenes.

Si ya con anterioridad hemos planteado la pregunta entre arquitectura y construcción, en la que el quid de la cuestión reside en el concepto de utilidad –¿**cuándo** es arquitectura?–, ahora nos preguntamos ¿**desde cuándo** es arquitectura?

Vitruvio consideraba el descubrimiento del fuego el motivo de la congregación humana y como tal de la construcción (libro II, capítulo I). Una arquitectura originada por la necesidad. Necesidad de protección, contra la lluvia, como en Filarete. Lugar resguardado y de congregación. La cabaña como

---

48. BARAÑANO, Kosme de. *Criterios sobre la Historia del Arte*. Bilbao: Sala Rekalde, 1993.

49. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

50. En este contexto, cargado de sutiles sugerencias, ver JÜNGER, Ernst. *El libro del reloj de arena*. Barcelona: Tusquets, 1998.

hogar y el fuego como generador térmico de un espacio, antes incluso de la aparición de las paredes<sup>51</sup>. Más tarde, ese espacio limitado se cierra y se cubre, según Semper. Laugier, en su grabado *La cabaña rústica* del *Essai sur l'architecture*, en 1753, hacía una analogía naturalista de los sistemas constructivos, dando una justificación “natural” de la arquitectura clásica. Cabaña primitiva que también Rieger y Benavente, más tarde, dibujaron en la portada de los *Elementos de toda Arquitectura Civil* (Madrid, 1763), acompañada en el fondo por las construcciones prehistóricas en Stonehenge. Emparentada con la construcción adintelada y tectónica egipcia y los principios gravitatorios de la construcción frente a otro modelo originario que tiene que ver más con el cerramiento, separado de los elementos estructurales, que más tarde utilizó la ingeniería de hierro y cristal<sup>52</sup>.

Es curioso, también, el comentario de Juan Caramuel, que desde una órbita teológica definió como militar la primera construcción conocida por el hombre: las murallas que rodeaban el Paraíso Terrenal con la puerta que tuvieron que atravesar al ser expulsados. Luego, una vez fuera y azotados por la meteorología, construyeron la primera cabaña<sup>53</sup>.

---

51. Para la relación entre construcción y espacio térmico, ver FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y...*, *op. cit.*

52. Ideas expresadas por LOOS, Adolf, *Ornamento y delito y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

53. BONET CORREA, Antonio. “Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo...”, *op. cit.*

Otra de las búsquedas obsesivas en el campo de la arquitectura corresponde al templo de Salomón. Supuestamente diseñado por Dios, en él se encontraría la auténtica y perfecta forma de arquitectura. El correcto conocimiento del edificio, desde su articulación con la ciudad, su planta, el uso y distribución de los órdenes, sus ornamentos, hasta el propio mobiliario, dado su origen divino, daría las claves de la ARQUITECTURA con mayúsculas. Según Juan Bautista de Villalpando, en él estaría el origen de la arquitectura clásica, que más tarde floreciera en Grecia y fuera codificada por Vitruvio<sup>54</sup>.

El tiempo y su desarrollo en la arquitectura lleva aparejado su permanencia o deterioro. Así, su propio desgaste precisa de un permanente aporte de materiales para su conservación. La arquitectura industrial –debido a que su actividad dista mucho de ser un mero contenedor, pues participa de las acciones para las cuales se construyó– sufre en sus carnes no sólo el paso del tiempo, sino el desgaste de su uso, bastante más agresivo que en un edificio de viviendas. Este tipo de arquitectura, en cuanto su guión no exige un funcionamiento para el espectáculo, para el espectador, no aporta imagen de arquitectura, sino funcionamiento. De esta forma, esa parcela –la que tiene que ver con su imagen, que parezca bonito, que se mantenga tal cual se hizo– carece de importancia mientras siga funcionando. Este desarrollo inevitable en cuanto deterioro de la epidermis, de la cáscara, manteniendo a la vez una actividad productiva caliente, transformadora, deviene en una especie de monstruo activo enfrascado en una lucha titánica por seguir vivo a pesar de su exterior destrozado, ruinoso y sucio por los detritus de su propia actividad.

---

54. Sobre el tema, ver el capítulo 5 de RAMÍREZ, J.A., *Construcciones ilusorias...*, *op. cit.*, así como *Dios arquitecto*, de Ramírez, Taylor y otros, incluido en la lujosa edición facsímil de *El templo de Salomón*. Madrid: Siruela, 1991.

Se convierte en ruina activa, mientras dura. Las construcciones industriales, en cuanto diseñadas productivamente para que duren, como máquinas gigantes, sobreviven la mayor parte de las veces a la propia actividad que contienen. Ese cascarón de gran máquina paralizada, anclada en el terreno y en el tiempo, es capaz todavía de irradiar energía y significación. Ruina del proyecto de progreso, que lo ha edificado pero también destruido. En su capacidad de permanencia se produce un giro significativo. Mientras en pleno auge de actividad la propia construcción invadía el espacio, se expandía y lo transformaba, es después, una vez momificado sobre el terreno, cuando el entorno lo recupera y se limpia, siendo absorbido por el contexto, por la naturaleza que lo integra. De apocalíptico pasa a ser integrado<sup>55</sup>.

Muy distinta es esta ruina contemporánea de aquella “poética de las ruinas” que desde la Ilustración y, sobre todo, en el Romanticismo sirvieron como lugar de encuentro donde añorar el tiempo y el orden perdidos. Lugar perfecto para sentir la fuerza arrebatadora del poder de la naturaleza frente a las acciones humanas. Arquitecturas del **efecto**, pasadizo a lo sublime integrando arquitectura y naturaleza, que desemboca en la pintura paisajística y la arquitectura de jardines<sup>56</sup>. Esa estética de lo sublime y el gusto por lo clásico y el medioevo condujo a la construcción de infinidad de ruinas artificiales, como las neogóticas de Strawberry Hill (1748), de H. Walpole<sup>57</sup>, o las que se

---

55. En analogía de la feliz expresión de Umberto Eco.

56. MARCHÁN, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982; p. 29.

57. *Ibidem*; p. 38.

erigen en cualquier jardín paisajístico que se precie. Incluso influenciando a los ingenieros, como en el caso de I.K. Brunel que

“decidió dejar inacabada la boca de uno de los túneles, pues sin terminar se parecía enormemente a una ruinoso puerta medieval”<sup>58</sup>.

Esta estética de lo pintoresco no tiene nada que ver con los **restos**, más que ruinas, casi apocalípticos, de la arquitectura industrial moderna. Esa idea de retorno en busca de la identidad de los orígenes –la cabaña primitiva en la Ilustración, de acogida o refugio propiamente romántica– se convierte en agresividad desde la barbarie, desde la potencia amenazadora de algo que nos ha pertenecido en nuestro tiempo y nuestro espacio. Esa cercanía de lo cotidiano, lo familiar, de lo siniestro en el sentido freudiano del término, es lo que nos retuerce los sentidos y lo que nos turba.

Y el tiempo matemático o cultural que sigue su curso. Y queremos detenerlo o, cuando menos, medirlo. “Entre los radios giratorios de la rueda del tiempo, nadie ha podido aún meter con rudeza la mano sin haberla perdido”<sup>59</sup>. Tiempo natural y artificial, rural y urbano, las estaciones que pasan y los acontecimientos que se suceden, el sol y el reloj, tiempo biológico, tiempo mecánico. Reloj como máquina cuasiperfecta, capaz de ordenar y regular la propia actividad humana. Mecanismos que siempre han fascinado –ya Vitruvio dedica tres capítulos (VIII-IX-X del libro IX) al tema– y han sido estudiados por la mayoría de los tratadistas renacentistas, barrocos e ilustrados. Utopía del movimiento perpetuo en lucha contra el tiempo continuo –como el molino ideado por Newton, puesto en movimiento por un roedor que se alimentaba con la harina que él mismo producía–, matemáticamente roto por Einstein a través de su unidad espacio-tiempo y la teoría geométrica de la gravedad (geometrodinámica), quien puso fin a la realidad del tiempo y el espacio newtonianos<sup>60</sup>.

¿Es en el horizonte donde se encuentran el tiempo y el espacio? ¿O es en el movimiento? Horizonte que nunca se alcanza, que siempre sigue estando más allá, espacio curvo sin fin. Futuro que nunca llega, que siempre está por venir, tiempo curvo sin fin. Movimiento hacia el horizonte lejano inalcanzable, movimiento continuo a la búsqueda del futuro, desde un presente del que no podemos escapar. El tiempo va con nosotros, estamos unidos a la flecha del tiempo, el tiempo no pasa, el tiempo es. No podemos situarnos fuera del tiempo y contemplar cómo pasa, cabalgamos con él. Un minuto de tiempo tarda lo mismo en transcurrir para todos. Podemos cambiar más o menos en ese tiempo, incluso empezar o terminar, nacer o morir. Lo única diferencia es cómo nos afecta, cómo lo utilizamos, qué hacemos, en ese minuto de tiempo. La calidad del uso o abuso de ese tiempo determinará en buena medida nuestra percepción, la sensación de que hemos ganado y no perdido ese tiempo,

---

58. KLINGENDER, F.D. *Arte y revolución industrial*. Madrid: Cátedra, 1983; p. 129.

59. LOOS, Adolf, *Ornamento...*, *op. cit.*; p. 104.

60. Para una concepción del tiempo y sus consecuencias en la física moderna, ver WHEELER, J.A. *Un viaje...*, *op. cit.*



ese minuto que una vez transcurrido ya ha pasado para todos. Nadie pierde el tiempo, quizás hagamos más o menos cosas en ese tiempo, pero insisto, una vez transcurrido, está pasado, para todos, como la estela del barco...

¿Y si miramos un cuadro durante ese minuto? ¿Cómo es ese tiempo? ¿Más corto, menos largo, quizás más profundo? Podemos concebir el tiempo de manera lineal, pero esa línea puede ser más fina o más gruesa, puede circular vacía o cargada de referencias, de significados o plusvalías. Puede, también, ir engordando y llegar a ser un plano que avanza. Quizás sea de poca superficie, pero también este plano puede extenderse, ampliarse sin fin. Dependerá de lo permeables o no que seamos, lo atentos que vivamos, de nuestra capacidad de memoria o el tipo de movimiento que acompaña al tiempo, para que ese plano ficticio que nos representa avance "a lo ancho", ya que hacia delante lo empuja el tiempo y así para todos. Ocurre también que interactuamos con otros planos "al mismo tiempo". Cuanto más grande sea nuestra superficie, más fácil entraremos en contacto con otros planos. Nos movemos en todas direcciones, aunque todos avanzamos a la misma velocidad, la del tiempo (un minuto es un minuto para todos). Al cruzarnos unos con otros podemos crecer, algunos encogen. También los objetos, las ciudades, los árboles, los libros, tienen su plano de tiempo y crecen y encogen con sus propios pulsos. También nuestros ritmos de crecimiento temporal son caóticos, a veces estamos disparados, crecemos sin parar y recogemos todo, otras permanecemos aletargados, encogidos, y durante mucho tiempo nada cambia, aunque sigamos avanzando a la misma velocidad, hasta que un día se inicia un nuevo ciclo de expansión. Quizás sea una ciudad, quizás una luz, quizás un libro, activa nuestro plano y crecemos...

Estamos hablando del espacio, también del tiempo, pero ¿cómo se relacionan? Podríamos establecer un cuadro de coordenadas donde poder registrar las tendencias hacia cada uno de los dos polos para cada una de las propuestas o series en mi pintura. Existen elementos que intuitivamente podemos asignarlos a uno u otro. O que se encuentran entre los dos, como la idea de horizonte o la idea de movimiento, por ejemplo. En el caso de las ciudades, veo la ciudad de Nueva York como ciudad-espacio y Roma como ciudad-tiempo.

## 12. NUEVA YORK CIUDAD-ESPACIO

Esta ciudad, como concepto, me remite al espacio y la medida, independientemente de los recursos gráficos, estilísticos o perspectivos utilizados en los cuadros en los que esta ciudad está presente o sugerida. Basta con echar un vistazo a su planimetría, su trama urbana.

Desde los tiempos de la filosofía helenística tenemos el recuerdo de las ciudades utópicas y la retícula ortogonal como estructura abstracta y limpia de las nuevas ciudades griegas, como Mileto<sup>61</sup>. Platón fue el primero en considerar la ciudad como un todo, política, económica y arquitectónicamente. *Calípolis* o “ciudad hermosa”, la ciudad en la isla de Atlántida y la *ciudad de los magnates* a erigir en la isla de Creta, fueron algunos de sus proyectos. La ciudad ortogonal de Aristóteles, a modo de las proyectadas por Hipódamo en Mileto, se refiere más a la imbricación de los usos comunes, al mejor gobierno y a la adecuada defensa.

El orden espacial como solución al problema urbano: así se llegó al desarrollo extremo de la trama ortogonal en Nueva York, paradigma de la ciudad abstracta, cartesiana, regular, modular e hipodámica. Perfecto **paisaje urbano**. Se domina la panorámica, se domina el infinito en su desarrollo modular, vida bajo tierra, a ras del suelo y en las alturas, cíclicos movimientos de congestión y descongestión, crecimiento y declive. Ciudad como primera naturaleza, infinita, inabarcable con la vista, que se extiende más allá de lo que alcanzan nuestros ojos. Ciudad sin fronteras en continuo desarrollo, como espacio neutro en el que crecen microciudades, micromundos, ecosistemas diferenciados, fronteras invisibles.

El concepto de contexto se rompe en mil añicos. La trama regular se convierte en laberinto, espacio sin referencia, tan cargado de significación que es ilegible. Todo está descontextualizado, todo es posible. Es la gran ciudad como ciudad de los espejos, de repeticiones, de dobles, de simulacros, sin referente, sin tiempo. Un agujero negro, con el parque como engaño, recuerdo, escaparate o vitrina. Con gentes perdidas en el bosque, en el bosque de los signos, de cemento, de cristal, de espejos. La ciudad huyendo de sí misma, necesitada de nuevas utopías. Un espacio regular, un orden claro que acaba generando confusión.

Una ciudad en la que el concepto de medida está eternamente presente; cuánto de alto, cuántos habitantes, cuánto cuesta, hasta dónde alcanza la vista. Poderío de lo ortogonal, lo recto, lo cúbico, lo eficaz, lo directo. Nueva York ciudad para los aparatos de medida, Roma para los aparatos del tiempo.

---

61. Ver RAMÍREZ, J.A. *Construcciones ilusorias...*, op. cit.; capítulos 2 y 3.

### **13. ROMA CIUDAD-TIEMPO**

Roma es un reloj, en ocasiones retrasado, en otras detenido, también, pocas, ligeramente adelantado. Lo cierto es que Roma es ciudad del tiempo acumulado, ciudad de los acontecimientos olvidados, rescatados, desaparecidos o resucitados. Roma es un escenario donde los acontecimientos suceden, en cambio Nueva York es el propio acontecimiento. Roma es el escenario perfecto, el teatro vital del discurrir de las cosas.

Roma se presenta como una estratigrafía del tiempo y de la arquitectura donde un tiempo y su producto se superpone a otro o lo cubre, o lo destroza, o lo recupera o lo esconde o lo maquilla. Cruces del tiempo que mientras el medievo se superpone como manta protectora, como hiedra sujeta a la ruina, los renacentistas rediseñan una ciudad a través de un clasicismo aprendido en sus propias carnes, los barrocos convierten Roma en un teatro, o la arquitectura fascista, que al mismo tiempo que entierra los restos imperiales rescata su iconografía triunfal.

Roma es una ciudad impredecible, rápida, caótica, vulnerable, eterna, barroca, torcida, retorcida, laberíntica, donde la fricción de los tiempos políticos, históricos, arquitectónicos y vitales produce tal energía de choque que es capaz de descolocar a cualquiera. Los tiempos conviven, se soportan, se cruzan, se superponen, se mezclan y se multiplican. Roma está fuera del tiempo, colgada en el tiempo, detenida, como si nada pasara, siempre igual de desastre, igual de maravillosa y junto a ello desesperadamente trepidante, donde siempre se llega tarde, tecnológicamente avanzada y al día de la última noticia.

¿Qué tiene esto que ver con la pintura? ¿Cómo todo esto acaba estando reflejado en la pintura?

Momentos de tiempo que nos llegan a través de fragmentos. Fragmentos rescatados por arqueólogos, restaurados por restauradores, presentados por museólogos, vistos por visitantes, repetidos en infinidad de reproducciones, digitales, offset, prensa, tarjetas... Fragmentos de fragmentos. Fragmentos de arquitectura, fragmentos de paisaje. Es el juego de todas estas partes, de todos estos trocitos de realidad y sus tribulaciones históricas añadidas (una arquitectura que se construye, se vive, se destruye, se reconstruye, se deteriora...), incluso asumiendo asociaciones historiográficamente inconexas (el relieve griego del trono Ludovisi junto a una arquitectura pompeyana), lo que nos permite la fractura de una posible lectura unívoca, unidireccional, provocando así visiones múltiples, parciales pero también complejas, sutiles y quizás edificantes. Mis pinturas referidas a Roma no son trabajos de restitución histórica, sólo acaso puedan llegar a plantear y cuestionar el desarrollo lineal del tiempo, sus restos y nuestra propia comprensión de estos fenómenos. Una continua vuelta atrás para colocarnos en el futuro.

¿Podemos encontrar momentos o lugares de fricción donde ambas tendencias, lo temporal y lo espacial se encuentren? ¿En una misma imagen? Quizás sea éste el punto donde un cuadro tenga más posibilidades para alcanzar niveles más altos de sutileza, riqueza, sugerencia, seducción o belleza...

Continuando con esta dinámica de los polos opuestos, la relación entre arquitectura y naturaleza es un escenario apasionante, e incluso puede ser integrada también en la disyuntiva espacio-tiempo.

La posibilidad de enfrentar o asociar edificios concretos en entornos verosímiles o ficticios es una oportunidad para jugar entre unidades ambivalentes.

Una arquitectura rotundamente geométrica como la casa Farnsworth de Mies van der Rohe cerca de Chicago o Fallingwater de Frank Lloyd Wright, inserta en pleno bosque, paradigma de lo orgánico y natural, puede plantear sutiles puntos de encuentro o encontronazos...

Lo simple, pero no necesario, es asociar la arquitectura al espacio y el bosque al tiempo. La arquitectura en cuanto estable, medible, inalterable, espacialmente limitada, sin movimiento, geometría, ortogonalidad, medida, peso, etc. Y el bosque móvil, incommensurable, en perpetua evolución, orgánico, caótico, que se multiplica en el sentido del crecimiento y también en el sentido de escala, hacia lo pequeño. Dentro de cada fragmento de bosque siempre encontraremos uno más pequeño en su propio interior. Cómo el tiempo lo transforma y cómo sus ritmos nos marcan el tiempo. Podemos hacer arquitectura que integra el tiempo, que integra el bosque en su interior. Abrirlo y cerrarlo a nuestro antojo, integrarlo o integrarnos. Podemos también articular, geometrizar el bosque, arquitecturizar el paisaje. Lo hemos hecho siempre, con el territorio y con el jardín.

Pero vuelvo a hablar de lo mismo. No he dejado de hacerlo a lo largo de este texto. Los ciclos se repiten. Más que vueltas sobre el mismo centro,

son giros sobre el mismo eje, bucles sin fin, temas recurrentes, obsesiones repetidas. Es volver sobre lo mismo, pero de otra manera. Pero ya es hora de callar, es hora de la pintura y el caballete me espera.

Como os habréis dado cuenta, este texto carece de linealidad argumental y temporal. Creo que mi trabajo en la pintura es también temporalmente intercambiable. Es decir, la línea cronológica sólo es una posibilidad entre tantas para abordar el estudio de mi trayectoria. Las preocupaciones o los intereses se superponen o se recuperan desde atrás, también aparecen sin avisar y descubren nuevos aspectos que no cabía esperar. En este sentido, nunca lo más reciente tiene que ser necesariamente lo más interesante y la perspectiva de los años (muchos) permite jugar con ese tiempo del que tanto hablo y del que tan poco sé. Al final, siempre acabamos por ser siempre el mismo, haciendo cosas parecidas. Creo que en algún catálogo he comentado la sensación de estar pintando siempre el primer cuadro.

Nuestro empeño y la razón que nos mueve, ciertamente, es romper ese determinismo, y gracias a ello damos pequeños giros, grandes bandazos o ligeros empujones que poco a poco nos van cambiando, espero que a mejor. Pequeños pasos que quizás no sirvan para pintar mejor, pero sí para ser mejores, para saber más sobre nosotros mismos. Pero como decía es hora de pintar, el caballete me espera.

#### 14. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1984.
- AA.VV. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983.
- ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria o Los Diez Libros de Arquitectura*. Oviedo: Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1975.
- ALBERTI, Leon Battista. *Los tres libros de la pintura*. Ed. facsímil. Murcia: Galería Yerba y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1980.
- ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrations. Les perspectives dépravées*. París: Flammarion, 1983.
- BARAÑANO, Kosme de. *Criterios sobre Historia del Arte*. Bilbao: Sala Rekalde, 1993.
- BARAÑANO, Kosme de. "Geometría plástica en el discurso cartesiano". En: *Kobie*, serie Bellas Artes, nº VI. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1989.
- BONET CORREA, Antonio. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- BONET CORREA, Antonio. *Cartografía militar de plazas fuertes y ciudades españolas, siglos XVII-XVIII*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Ministerio de Cultura, 1991.

- CARAMUEL, Juan. *Arquitectura civil, recta y oblicua*. 3 vols. Con estudio introductorio de Antonio Bonet. Madrid: Turner, 1984.
- CERVERA, Luis. *El código de Vitruvio hasta sus primeras ediciones escritas*. Madrid: Instituto de España, 1980.
- Chicago Architecture, 1872-1922*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1987.
- ENGE, T.O. y SCHRÖER, C.F. *Gardens Architecture in Europe 1450-1800*. Colonia: Taschen, 1990.
- FERRER, Esther. "La visión panorámica de Joachim Bonnemaison". En: *Lápiz*, año II, nº 21, Madrid 1984.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- FRESNEDA, Carlos. "Revolución interactiva". En: diario *El Mundo*, sección 'Comunicación', 18 de febrero de 1994.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- HANSMANN, Wilfried. *Jardines del Renacimiento y Barroco*. Madrid: Nerea, 1989.
- HARVEY, P.D.A. *The History of Topographical Maps*. Nueva York: Thames and Hudson, 1980.
- JÜNGER, Ernst. *El libro del reloj de arena*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- KEMP, Martin. *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Londres: Yale University Press, 1990.
- KLINGENDER, Francis. *Arte y revolución industrial*. Madrid: Cátedra, 1983.
- LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- MADERUELO, Javier (dir.). *El jardín como arte. Actas del curso Arte y Naturaleza, Huesca 1997*. Huesca: Diputación de Huesca, 1998.
- MANDELBROT, Benoît. *Los objetos fractales*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- MARCHÁN, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- MARCHÁN, Simón. *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- MARCHÁN, Simón. *Historia del cubo. Minimal art y fenomenología*. Bilbao: Sala Rekalde, 1994.
- NAVARRO de ZUBILLAGA, Javier. *Imágenes de la perspectiva*. Madrid: Siruela, 1996.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets, 1973; p. 58.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias, arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (a cargo de). *Dios Arquitecto. El templo de Salomón según Jerónimo de Prado y comentarios a la profecía de Ezequiel según Juan Bautista Villalpando*. Ed. facsímil. 3 vols. Madrid: Siruela, 1991.
- SAINZ, Jorge. *El dibujo de arquitectura*. Madrid: Nerea, 1990.

Lazkano, Jesús Mari: Desde la pintura

STEADMAN, Philip. *Arquitectura y naturaleza. Las analogías biológicas del diseño*. Madrid: Blume, 1982.

THOMPSON, D'Arcy. *Sobre el crecimiento y la forma*. Madrid: Blume, 1980.

VITRUVIO. *Los diez libros de arquitectura*. Traducción del latín, prólogo y notas de Agustín Blánquez. Barcelona: Iberia, 1986.

WHEELER, John Archibald. *Un viaje por la gravedad y el espacio-tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

WIEBENSON, Dora. *Los tratados de arquitectura, De Alberti a Ledoux*. Madrid: Hermann Blume, 1988.

WOLFE, Tom. *¿Quién teme a la Bauhaus feroz?* Barcelona: Anagrama, 1988.